

РУССКОЕ  
АКТЕРСКОЕ  
ИСКУССТВО  
XX века



РУССКОЕ АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА

РУССКОЕ  
АКТЕРСКОЕ  
ИСКУССТВО  
XX века



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**РУССКОЕ  
АКТЕРСКОЕ  
ИСКУССТВО  
XX ВЕКА**

Издательство «Левша. Санкт-Петербург»

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2018

УДК 792.072 (082)

ББК 85.334я7

Р 89

*Выражаем признательность Л. С. Овэс,  
чья творческая энергия определила издательскую судьбу книги*

*Благодарим авторов и «Издательство «Левша. Санкт-Петербург»,  
без финансовой поддержки которых это издание было бы невозможно*

Автор концепции С. К. Бушуева  
Составители С. К. Бушуева, Н. А. Таршис  
Редактор и составитель указателей О. Н. Мальцева

Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] /  
Российский институт истории искусств. – СПб: «Издательство «Левша.  
Санкт-Петербург», 2018 – 880 с., илл.

Настоящая книга – результат многолетнего коллективного труда сектора театра РИИИ, инициированного доктором искусствоведения С. К. Бушуевой, возглавлявшей сектор с 1987 по 1998 г. В основу легли четыре выпуска «Русского актерского искусства XX века» (Вып. 1, 1992; Вып. 2–3, 2002; Вып. 4, 2013), где творчество актера рассматривается как часть театральной системы в его связи с режиссерским методом, историческим движением общественной жизни и сценической эстетикой в целом. В книге идет речь о таких феноменах, как система Станиславского, актер театра Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Евреинова, Акимова, Любимова, Товстоногова, Захарова, Эфроса.

В книге публикуются фото из фондов РГАЛИ, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, кабинета рукописей РИИИ, музея Санкт-Петербургского академического театра комедии им. Н. П. Акимова; авторские работы А. В. Бутковского, А. И. Стернина и А. Лыскина

Художник В. А. Манацкова  
Редактор Ю. М. Зислин

ISBN 978-5-86845-221-5 (РИИИ)

ISBN 978-5-93356-187-3 («Издательство «Левша. Санкт-Петербург»)

© РИИИ, текст, 2018

© Коллектив авторов, текст, 2018

© «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», макет, 2018

*Посвящается  
Светлане Константиновне Бушуевой*



Н. В. Песочинский

К читателям  
ОТ СТАНИСЛАВСКОГО В XX ВЕК.  
ШКОЛЫ РУССКОГО АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА

История отечественного актерского искусства впервые становится самостоятельным предметом изучения. В науке о театре это должно стать особой темой. Здесь собственное содержание в системе изучения сценического искусства, включающего и многое другое – общие вопросы эстетики, проблематику эволюции репертуара, режиссуры, технологии, социологии и т. д. С появлением режиссуры в XX столетии стало ясно, что каждое театральное течение реализуется наряду с постановочными принципами в своем понимании актерского искусства. Более того, высокий уровень развития режиссерской системы определяется наличием педагогической составляющей, умением режиссуры последовательно находить свои пути к воплощению идей – *воплощению* в прямом смысле этого слова, реализации в телесной реальности артистов. И в каждом течении актерская методология глубоко связана с другими сторонами метода. Режиссерам-лидерам театральных направлений нужны были свои типы актера. В этом исследовании актерские методы и школы в основном представлены в связи с режиссерскими театральными системами: актер в театре Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Евреинова, Акимова, Любимова, Эфроса, Захарова.

В 1900-е, 1910-е, 1920-е и в первой половине 1930-х гг. актерские методы нескольких театров развивались параллельно. Различие было глубоко мотивировано прежде всего философскими и эстетическими причинами. Русский театр был естественным образом включен в динамичные философские, духовные и культурные искания эпохи. Феномен роли и процесс творчества глубоко различен прежде всего в материалистическом и нематериалистическом сознании. В русском театре наряду с реализмом была метафизика. Различия в мироощущении требовали создания разных эстетических и технологических систем

творчества артиста<sup>1</sup>. Этап культуры, который сегодня определяется как «неклассический», соответствующий эпохе модернизма, отвергал позитивизм, отвергал возможность «объективного» отражения реальности, выдвигал авторство, творческий характер создания художественной реальности, существующей по собственным законам<sup>2</sup>.

В советскую эпоху насаждалось представление о том, что режиссерские манеры могут быть различны, но метод «хорошего» актерского искусства везде одинаков. Авторы этой книги, исследовав материалы, отражающие изнутри и со стороны (в критике, в свидетельствах современников) творческий процесс в театрах доказывают, что единого нейтрального метода не существует; находят глубокую специфику в системах актерского существования в разных театрах.

Все системы русского театра XX в. преемственно связаны с Московским Художественным театром. Феномен «системы Станиславского» для понимания в широком контексте истории театра, для сегодняшней оценки вовсе не прост. Упрощенные толкования метода, как универсализирующие его, так и ставящие в узкие рамки своего времени и своей эстетики, требуют профессионального уточнения. Актерский метод, выработанный здесь, был объявлен, начиная с середины 1930-х годов, универсальным, наиболее плодотворным для глубокого и содержательного искусства. Метод был канонизирован в форме социалистического реализма, затем реанимирован и сакрализован в творчестве педагогов и режиссеров психологического театра с 1960-х гг. до современности, а теми, кто сомневался в реализме, он изначально и целиком воспринимался как примитивизация традиций и разрушение театра. «Станиславский верит в реализм как в средство выражения, с помощью которого актер способен раскрыть замысел драматурга. Я в реализм не верю», – писал Э.-Г. Крэг<sup>3</sup>. «Реализм – это вульгарный способ изображения, присущий слепым»<sup>4</sup>. У любого исследователя до сих пор не исчезли боязнь спокойного делового профессионального сравнительного высказывания по поводу этого феномена, считающегося либо совершенным, либо мнимым, боязнь ошибки. И в этом издании читатель найдет не исследование методике, а психологический портрет создателя Системы, ставший основой книги серии «Жизнь в искусстве», написанной Р. П. Кречетовой.

Бесспорно, что исторически идеи актерского творчества в театрах Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Михаила Чехова и МХАТ Вто-

рого формировались, когда в МХТ уже были разработаны основы метода. Названные теоретики и практики режиссуры и педагогики работали в другой философии, эстетике, другой театральной технологии, но некоторые параметры творчества актера, найденные Станиславским, оставались и для них базовыми. Уже был фундамент, на котором строились разные театральные «здания». Прежде всего, это отказ от декламационности, от иллюстрации текста, от стандартных сценических эффектов, а также от общепринятого обозначения внешних эмоциональных состояний, от типажности, от броских приемов, ориентированных на банально мыслящего зрителя, от сведения ролей к внешним амплуа. Станиславский понимал актерское существование как театральное, а не литературное, фактура действия перестала быть вторичной по отношению к словам, она представляла собой особый вид «жизни». Эту жизнь можно было оставлять в формах реальности или преобразовывать, но она была в любом случае по-своему первична, не иллюстративна, создана сценическими средствами. Это изначально метод режиссерского театра, предполагающий создание ролей для системы определенного спектакля, в единой организации художественного языка, единой сценической драматургии. Станиславский первым однозначно противопоставил в искусстве актера феномены «имитации» и «существования». Утверждалось процессуальное сценическое существование с внутренней вовлеченностью сознания, подсознания и физической жизни артиста, через физические или воображаемые стимулы (предлагаемые обстоятельства, импульс от партнера). Будущие системы приняли системность взаимосвязанного существования нескольких артистов на сцене, участие всех артистов в партитуре, создаваемой режиссером. И в МХТ, и в последующих системах действие всех актеров становилось частью единого синтеза театральной ткани, ритмически, пространственно, эмоционально и содержательно организованной. Мейерхольд отметил в «Трех сестрах» МХТ (1899) чеховский музыкальный распев в принципе организации и течения действия: художественный, не сюжетный принцип строения актерского существования также стал моделью для будущего театра.

С точки зрения метода работы, другие школы продолжили принципы подробного репетиционного процесса проб, постепенного выстраивания содержательных сценических взаимоотношений между

артистами и всеми другими элементами партитуры спектакля и внутренней импровизационности сценического существования в каждом показе спектакля. Хотя впоследствии единомышленниками самого Станиславского (прежде всего Н. В. Демидовым) было подвергнуто сомнению подразделение подготовки процесса существования актера на «элементы» системы, объем параметров, который был выдвинут по отношению к актерскому творчеству, развивался в сценической практике, теории и педагогике: внимание, воображение, общение, внутреннее сценическое самочувствие, подсознание, двигатели психической жизни, тренинг, развитие выразительности тела, пластика, голос и речь, пение и дикция, темпо-ритм, логика и последовательность, характерность, выдержка и законченность, сценическое обаяние и манкость и т. д. От Станиславского режиссура XX в. наследовала методологичный многоаспектный педагогический подход к воспитанию актера и к его творчеству. Ни одно направление театра 1910-х, 1920-х и первой половины 1930-х гг. не существовало в эстетическом поле МХТ, но любые театральные модели эпохи использовали профессиональные принципы основ актерской техники, перечисленные выше, впервые системно выработанные в МХТ в 1900-е – 1910-е гг. Может казаться парадоксальным, но именно техника, возможность отработки внутренней актерской техники является универсальным наследием «Системы Станиславского», при некоторой, непринципиальной вариативности компонентов, в разной степени востребованных разными школами.

Проблематичным для наследования оказались принятые в МХТ типы композиции роли: отказ от обобщенности маски, пропорциональность образа реальному человеку, идентификация актера и персонажа.

Гораздо более сложной является проблема эстетики актерского творчества в модели Станиславского. На первый взгляд, эта эстетика ограничивается жизнеподобием и не могла продолжить развития в системе художественных исканий XX в. Тот «метод МХАТ», который был объявлен образцовым во второй половине 1930-х гг. и внедрен в советский театр, в отечественную педагогику, лишь поверхностно имитировал творческую модель, созданную Станиславским. Он не дает адекватного представления о самом методе и был по существу его профанацией. Впоследствии, начиная со второй половины 1950-х гг., в ослабленных, но не снятых ограничениях нормативов «социалисти-

ческого реализма» происходило возрождение принципов искусства МХТ, но относящихся лишь к 1930-м гг. (Это объяснимо политически и биографически: те, кто метод возродил, формировались в это десятилетие.) И был возрожден лишь упрощенный, реалистический Станиславский. Но искания Станиславского не исчерпываются реализмом, не исчерпываются и материалистическим мировосприятием. Многие роли в раннем МХТ решались в подлинном натуралистическом методе, когда за оболочкой жизнеподобия просвечивали формы природы, биологии, физиологии, скрытые внутренние импульсы человеческой природы, то, что в реализме скрыто планом разумного поведения. Это можно назвать актерским естествознанием человека. Здесь явно знали Фрейда, современника МХТ. Станиславский обратился к символизму (даже раньше Мейерхольда) в 1904 г. и сохранял этот интерес как минимум до 1911 г. Постановка Крэга «Гамлет» (монодрама, где Гамлет-дух, стремящийся в небытие, а всё остальное и все остальные – тяготящие его фантомы материального мира) и в 1923 г. в книге «Моя жизнь в искусстве» описывается с глубоким пониманием и интересом. Ясно, что в этом спектакле, как и в предыдущих символистских – «Слепые», «Непрошенная», «Там внутри» (1904), «Жизнь человека» (1907), «Синяя птица» (1908), – при всех противоречивых исканиях, актерские роли не были идентичны людям реального социума, а сверхзадачи выходили за пределы обыденного материалистического сознания.

Сама интенция создать Студию на Поварской и явное удовлетворение от первого показа репетиции «Смерти Тентажиля» говорит о многом, о потенциале расширения метода за пределами материализма и реализма. Собственно, и чеховские спектакли не могли представлять собой лишь композицию живых лиц. Спрятанные в пьесах изменения пропорций пространства, времени, причинности, смыслов, категорий событийности и пустоты, отсутствие феномена характера (доказанное в работах А. П. Скафтымова) в какой-то степени даже в первых постановках не могли не нарушать правды жизни и репрезентации живых лиц. Не случайно после Октябрьской революции Станиславский выбирает для постановки мистерию Байрона «Каин», выводящую на сцену мифических библейских персонажей, к тому же преобразенных поэзией романтизма, и на репетициях говорит об астральности тела артиста, о центре тяжести, переносимом на Бога.

Исследование С. Д. Черкасского «Станиславский и йога» убедительно доказывает близость восточного мистицизма театральному мироощущению Станиславского; обнаруживается центральная категория системы: прана, энергия, не имеющая материального эквивалента<sup>5</sup>. В советское время Станиславский заменял это понятие эфемеризмами, но как доказывает многими документами Черкасский, не отказывался от него вплоть до конца жизни. У Станиславского было общее философское поле с антропософом М. А. Чеховым, и противоречие роли Хлестакова методу режиссуры должно быть подвергнуто сомнению. Выходило за пределы жизнеподобия и решение образов в «Горячем сердце» (1925). Карнавальность организует сценическую ткань «Женитьбы Фигаро» (1927) и создает условия актерского существования, в котором угадывается чисто театральная природа образа (аналогично тому, как сыграны были им самим Арган в 1913 и Кавалер в 1914 г.). Впоследствии эстетические пределы искусства Станиславского сужаются. Он открыто пропагандирует жизнеподобное искусство, например отказывается от фантазмагорического решения «Мертвых душ» Булгакова – Сахновского (1931–1932) и ставит спектакль в стиле типизированных, несколько театрализованных бытовых характеров; публикует отповедь идеям гротеска Вахтангова<sup>6</sup> и т. д. Возможны различные объяснения этой эволюции, и одним из них неизбежно будет политическая ситуация. Кроме того, что Станиславский объективно двигался в сторону жизнеподобного реалистического актерского искусства в последнее десятилетие жизни, и в течение предыдущих трех десятилетий творчества ему были свойственны принципиальные сомнения по всем вопросам эстетики, творческого мира авторов, которых он ставил; способов достижения того подлинного театрального искусства, к которому он стремился. В этом смысле Станиславский, как бы он ни был приведен последователями к хрестоматийной целостности, был продуктивно противоречив.

В пределах творчества Станиславского обнаруживается не менее семи-восьми методологических стадий. Только опубликованных способов «работы актера над ролью» три, с разбором на примере «Горя от ума», «Отелло», «Ревизора», относящихся соответственно к началу 1920-х гг., 1929–1930 гг., 1936–1937 гг., и в них различные механизмы порождения сценической жизни. Но и до и после этого были сформулированы многообразные техники, в широком диапазоне от

«лучеиспускания-лучевпускания» актерской воли до опоры на «простые физические действия», до последней психоаналитической главы «Работы актера над собой», в которой утверждается, что «двигатели психической жизни входят в работу все сразу, сами собой, вдруг, подсознательно, помимо нашей воли»<sup>7</sup>. Причем в предисловии Станиславский утверждает, что здесь сказано о главном: «Одна из главных задач, преследуемых “системой”, заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием. Об этом говорится в последнем, XVI отделе книги. *К этой ее части следует отнестись с исключительным вниманием, так как в ней – суть творчества и всей “системы”*»<sup>8</sup>.

Станиславский поставил многие методологические проблемы, и можно считать решения, которые он этим проблемам находил, а потом менял (как три разных варианта «Работы актера над ролью»), вынужденно определенными. Проблемы важнее. Например, Станиславский утверждает «живого» актера, категорию «органичности». В его собственном творчестве находятся принципиально разные концепции этого «живого». «Живым» может быть артист, играющий самую условную роль, например символическую или открыто театральную (что было в ранних спектаклях Станиславского). В другом понимании «живым» надо признать персонажа, действующего точно, как в жизни. В этой парадигме продолжением идей Станиславского могут быть принципиально разные актерские системы.

Советский театр и отечественная театральная педагогика на долгие десятилетия приняли более удобную для корреляции с социалистическим реализмом и для использования в простых театральных формах жизнеподобную интерпретацию: существование актера «от себя» в формах жизненного поведения, обостренного для роли предлагаемыми обстоятельствами. Но другое понимание – «живая» вовлеченность артиста в роль любой формы – была воспринята практически всеми направлениями, развивавшимися позднее. И мейерхольдовские, и вахтанговские, и любимовские артисты, и участники Первой Студии – МХАТ Второго были в этом смысле «живыми», на уровне вовлечения в сценическую игру внимания, мышления, реагирования, общения. (Более сложен вопрос с системами Таирова и Евреинова, ориентированными на мифологию и архетипичность, на подчеркнуто-условную, внежизненную природу театральной роли, с

футуристическими, постмодернистскими формами, не предполагающими никакой аналогии роли с человеком, хотя и в этих системах соблюдается в своей логике принцип изначальной «органичности», органичности входа в игру, естественного проявления архетипа, установления контакта артиста и текста – об этих актерских системах пишут С. Г. Сбоева и Т. С. Джурова.)

В течение первой четверти XX в. в русском театре появились режиссерские системы всего спектра эстетики и технологии последующей истории театра европейского типа, вплоть до современности. Каждая система включала важнейшей своей частью актерскую школу. П. А. Марков режиссуру первой четверти века обобщенно подразделял на психологический, эстетический, революционный театр, а среди генеральных тенденций актерского искусства советского периода различал студийность, эксцентризм, эстетический театр, мейерхольдовскую, вахтанговскую, мхатовскую школы<sup>9</sup>. На соседстве, многообразии, взаимодействии и полемике художественных направлений основывался сам тип русской культуры «неклассического» периода с начала XX в. Эта тенденция усилилась с появлением отечественного авангарда, имевшего теоретический аспект: все направления сопровождалось развернутым обоснованием. Можно говорить о системе систем актерского искусства в театре первой трети XX в.

В МХАТе в течение всего столетия продолжалась эволюция психологического метода. МХТ и Первая Студия дополняют представление о психологии человека уровнем бессознательного и в плане сценического содержания, и в понимании творческого процесса. Выше говорилось о многообразии в истории «системы» Станиславского, и к этому нужно добавить особые позиции его многочисленных учеников, таких значительных как М. О. Кнебель, А. Д. Попов; позиции Н. В. Демидова, В. И. Немировича-Данченко и их учеников.

Сам МХТ инициировал рождение других школ, с которыми впоследствии решительно расходился. Это Студия на Поварской, выдвинувшая актерскую технику для спектаклей символистского («Смерть Тентажиля») и традиционалистского («Шлюк и Яу») методов, Первая Студия с ее последующим движением в сторону творчества Вахтангова, Михаила Чехова, Серафимы Бирман. Эта проблематика подробно изучена в статьях Н. В. Песочинского, Е. В. Соколовой, А. А. Кириллова, И. Ю. Шестовой.

Феномен «студийности» определил философию развития актерского искусства в логике отечественной художественной культуры. Экспериментальность разных и новых, независимо друг от друга развивавшихся направлений была естественным законом динамики театрального процесса. «Школа должна быть поставлена так, чтобы из нее родился театр, а следовательно, ученикам выход из этой школы один – или в новый театр, лишь ими создаваемый, или никуда», – утверждал Мейерхольд<sup>10</sup>. Сформировалась триада: школа – студия – театр. Художественные принципы отрабатывались в лаборатории и впоследствии выносились на сцену, открытую для широкого зрителя. Начальный период жизни Первой студии МХТ под руководством Л. А. Сулержицкого проходил в «монастырской», отшельнической атмосфере, здесь долго не ставилась задача показа спектаклей, метод рождался из самопознания группой артистов себя и товарищей и был формой психоанализа средствами театрального творчества. Впоследствии это привело к двум противоположным путям: к углублению психоаналитического творчества в сфере эвритмии, антропософии, метафизики М. Чехова и наоборот, к отказу от натуралистичного психологизма в пользу гротеска и открытой игровой театральности у Е. Б. Вахтангова в Третьей Студии, в студии «Габима». Тут начало важнейших мировых театральных теорий XX в., ведущих к А. Арто, Е. Гротовскому, П. Бруку... Режиссеры, реализовавшие в своих театрах последовательные творческие программы, открывали при них актерские мастерские и школы, воспитывали артиста своего театра – Мейерхольд, Таиров, Комиссаржевский.

В спектре актерских методов русского театра первой трети XX в. практически все варианты неклассического художественного сознания, искусства модернизма; и если бы они не были уничтожены борьбой с формализмом и насильственным приведением театрального стандарта к ординару социалистического реализма, то в нашей культуре органично появилось бы то многообразие течений, которое свойственно европейской художественной культуре второй половины века.

От каждого варианта творческой техники, предлагавшейся Станиславским в разные годы, начинались отдельные педагогические направления, выдвигаемые его учениками. Особенно очевидно это в европейской и американской театральной педагогике 1930-х – 1960-х гг.,

свободной от советской реальности утверждения художественной методики политбюро ЦК и министерством культуры: Р. В. Болеславский, Н. О. Массалитинов, М. А. Успенская, М. Н. Германова, Ли Страсберг, Стелла Адлер, Сэнди Майснер, Хэрролд Клэрман развивали различные аспекты ранних этапов «системы» (method acting), и в мире утвердились очень разные, плодотворные ее воплощения. «Этюдный метод», практикуемый последователями Станиславского, органично вошел в театр конца XX в.: постдраматический театр, как и этот метод, абсолютизирует первичность спектакля как полностью реального события, собственное присутствие артиста в момент спектакля, перформативность как создание действительности, жизнетворчество, отрицание иллюзии «спектакля» как вымышленной реальности.

А. Я. Таиров впервые ввел в европейскую театральную культуру нового времени мифологический подход, не стилизованный, но исходящий из художественного мироощущения синкретического типа, обоснованного Ницше, Вагнером: не только классические герои (вакхический Фамира-кифаред из несохранившейся трагедии Софокла, Саломея, Федра) но и персонажи, как будто связанные с реальной действительностью (актриса Адриенна Лекуврер, жена американского фермера Эбби, большевистский Комиссар), мифологизируются. В этих персонажах отыскиваются равные самим себе в вечности страсти, юнговские архетипы, анима и анимус. Актерскими средствами этим образам находится сложное художественное выражение, противоположное имитации жизни, преодоленной в феномен синтеза. Свою версию использования языка обряда в гротескном режиссерском театре успешно предъявил Евгений Вахтангов (в «Гадибуке»), основывая актерское существование на фольклорной традиции. Дальнейшая перспектива этого театра – в идеях ритуальности Антонена Арто; мифологическая тенденция впоследствии будет развиваться в практике Питера Брука в области коренного интер-культурного синтеза, Эудженио Барбы – в области театральной антропологии.

Множество творческих идей Мейерхольда определило философию, эстетику, технологию театра будущего, например феномен открытой двойственности артиста и роли, прием переключения; внутренняя музыкальность творчества; гротескная эстетическая природа образов; использование корневого ампула в разработке роли; игровые приемы, восходящие к игровой традиции; биомеханическая техника.

При жизни Мастера биомеханика имела большие перспективы развития. Даже Станиславский в одном из проектов реорганизации МХАТ в 1936–1937 гг. планирует «передать филиал Мейерхольду, соединив нашу и его труппы. <...> При этом – я ему создаю труппу (переживания). Он – биомех[аника] и постановщик у меня»<sup>11</sup>. История биомеханики после объявления ее вредной формалистической теорией была прервана в СССР, но стала вызывать огромный интерес в мировом театре как путь к творчеству актера, альтернативный «психологическому» и реалистическому, наряду с теориями «сверхмарионетки» Крэга, «атлета сердца» Арто.

Существование артиста в ткани метафорического спектакля, разработанное и разнообразно воплощенное театром Мейерхольда, стало преобладающей тенденцией в театре второй половины XX в., нашедшей собственное многообразное выражение, например в сюрреализме, в театре Бертольта Брехта, Тадеуша Кантора, Юрия Любимова, Джорджо Стрелера, Анатолия Васильева, Эймунтаса Някрошюса, Роберта Стуруа, Валерия Фокина, Андрея Могучего а также в отдельных сценах спектаклей психологического театра (Г. А. Товстоногов, Л. А. Додин).

Воплощенная Вахтанговым открытая игровая трансформация реальности, с использованием традиции комедии масок, двойная метаморфоза в структуре актерского образа (актер Третьей Студии играет итальянского комедианта, который играет роль в представлении фьябы) впоследствии также вернулась в театр второй половины XX в. В России метод игровых структур разрабатывал Анатолий Васильев (об этом идет речь в статье об актерах театров-студий); для педагогов одним из самых важных теоретических обоснований этого языка стала книга Михаила Буткевича «К игровому театру».

Традиция театрального авангарда, а в ней прежде всего русского театрального футуризма, раннего абсурдизма, обэриутов, теория беспредметной содержательности Кандинского («О духовном в искусстве», «Желтый звук») была надолго жестко изъята из отечественного искусства, но осталась в подсознании европейской лабораторной практики. Многочисленные реконструкции «Победы над солнцем», осуществляемые в мире, свидетельствуют о непрекращающемся поиске беспредметности актерского образа, о попытке актера преобразиться, надев супрематические костюмы Малевича. Театр

Игоря Терентьева опередил более чем на полвека появление пост-модернистских перформативных проектов: сценическое действие строилось на основе визуализации звуковой ткани текста, образов частей и слогов слов. С жизненной точки зрения, беспредметное, оно получало новое опредмечивание, актер становился частью атомизированного видимого пространства драмы (созданного сценографами школы Филонова). Это предвосхитило феномен деперсонализации сценической реальности в театре рубежа XX и XXI столетий, например позиционирование драматического текста как персонажа спектакля и игру с ним актера-персонажа; из этого зерна развивалась и форма инсталляции...

На протяжении XX в. в разных школах актерское искусство проявляло свою специфическую театральную природу, отказываясь быть вторичным, в функции имитации жизни или иллюстрации литературы. Основные режиссерские системы – игровые, гротескные, мифологические, психоаналитические – укрепляли позицию актера как создателя специфического первичного театрального феномена роли.

Проблематика исследования соответствует проблематике театрального процесса, задачам, которые ставили перед собой создатели художественных систем. Методология актерского искусства является содержанием этого тома. Авторы сосредоточились на аспектах художественного языка, профессиональной технологии, образной специфики актерского творчества, философии искусства, на которой основывается каждое направление. Структура книги – по школам, направлениям, а например, не по хронологии – кажется авторам обоснованной. Русский театр, в отличие от европейского и тем более американского, развивался довольно определенно в эволюции цельных коллективов, с более или менее постоянным костяком каждой труппы, с мастером-режиссером-руководителем театра. Даже переходя в другой театр, артисты сохраняли свой метод. Не случайно утверждал, например, П. А. Марков: «Бабанова, покинувшая театр Мейерхольда, но всем существом обязанная Мейерхольду»<sup>12</sup>. Значение конкретной школы для актера в XX в. возросло.

История театра – это история взаимодействия школ, при котором осознание своей специфики, отторжение от других были продуктивны: обосновывались позиции, создавались теоретические обоснования метода. Для Таирова важно, что он противопоставляет свое искус-

ство натурализму и условному театру. Мейерхольд в своих теоретических работах много внимания уделяет полемике с МХТ, с А. Н. Бенуа, М. Рейнхардтом, А. Я. Таировым. Теория Станиславского рождается в 1920-е гг. тоже в контексте направлений метафорического театра, и, возможно, излишняя узкая идеологичность – дань этой полемике.

Исследуя разные направления театра, в том числе развивавшиеся параллельно, мы не можем не учитывать периодизации истории театра и условий художественной жизни, общих для всех. Период с середины 1900-х гг. до большевистской революции в плане жизни искусства был уникальным по богатству направлений самого разного толка. Режиссерский театр, появившийся за несколько лет до этого, испытывал свои возможности, сперва последовательно, позднее – параллельно, доходя во всех направлениях до экстремальных уровней: натурализм, реалистический психологизм, символизм, психоанализ, тотальная театральность, стилизация, традиционализм, футуризм. После революции, по инерции, это разнонаправленное движение сохранялось. На время (1917–1925) левые, явно условные, направления получали большее пространство для развития. Троцкий поддерживает авангардистов и Левый фронт (они вызывают перманентный революционный дух в обществе), Луначарский – умеренных, реалистов, академические театры.

С середины 1920-х гг. до года сталинского Великого перелома – 1929-го – все направления театра показали свои наиболее зрелые достижения. Это время можно считать пиком развития актерских школ: два поколения артистов труппы МХАТ; зрелость учеников Мейерхольда; определенность метода М. Чехова во МХАТе Втором; лучшие спектакли Московского Камерного театра. Никто пока не скован обязательным следованием социалистическим догмам. Затем ситуация резко меняется. Начинается борьба с формализмом. Наступает период, в который Российская ассоциация пролетарских писателей грубо утверждает свои крайне примитивные теории, разоблачая и МХАТ за мистицизм (МХАТ Второй к этому времени остался без М. А. Чехова), и все другие направления за недостаточно прямое обращение к тематике и формам, доступным «пролетариату». Большинство театров, включая МХАТ, театр имени Евг. Вахтангова, Московский Камерный театр ставят плоские, лживые, крикливые произведения, невозможные для полноценного актерского воплощения, и таких с каждым месяцем и

годом становится всё больше, в итоге – подавляющее большинство. Однако инерция высокого художественного уровня существует, и некоторые спектакли демонстрируют соответствие школы результату. В СССР возвращен А. М. Горький, который, по существу, формирует культурную политику.

В 1932 г. выходит постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», смысл которого в уничтожении всех групп, объединений и направлений, не подчиненных организационно, идейно и методологически партийным органам. Театру Мейерхольда и Московскому Камерному театру с этого времени до конца их истории приходится отбиваться от упреков в «пустом формотворчестве» и доказывать свою принадлежность реалистическому искусству. Характерно, что в «Книге о Камерном театре» К. Н. Державина, которую было позволено издать после постановки «Оптимистической трагедии», проводится главная мысль о преодолении имажинизма, условности и обращении артистов к конкретно-жизненному характеру. Это, конечно, спасительная ложь – театр сохранял обобщенный, ярко образный, мифологизированный подход к роли.

На I съезде советских писателей в 1934 г. провозглашается единый метод отечественного искусства – метод социалистического реализма. Здесь кончается возможность открытого развития театральных методов. Все поиски ведутся с оглядкой на нормативную эстетику, на самом деле представляющую собой мнимое жизнеподобие, типажную характерность в формах бытовой маски-шаблона, рассчитанную идеологичность, декларативность выражения и четкую схематичность действия. Провозглашенный триумфатором этого метода МХАТ, в сущности, лишь иногда проявляет образцы своего актерского метода. Станиславский отстранен от практической работы в театре. В домашних репетициях с артистами он редко доволен результатами. По воспоминаниям Б. В. Зона, Станиславский жалуется: «Прошу их, не играйте, не играйте, а они продолжают играть, не существуют подлинно». Это объясняется, в частности, и стилем спектаклей театра – как «не играть» в предельно социологизированной по классовому признаку постановке «Воскресения» Л. Н. Толстого (где дано воскресать не князю Нехлюдову, а женщине из народа Катюше, и все сцены – «Суд», «Деревня», «Тюрьма», «Каторга» – являются обобщением антина-

родного царского режима)? Не случайно А. К. Тарасова признавалась, что не может органично осуществить предлагаемый ей рисунок роли Анны Карениной в идейном плане связанный с аристократическим классом. Актерский метод МХАТ катастрофически разрушался в своей основе, замененной на схематизированное внешнее жизнеподобие, лишенное правдивой и сложной психологической сущности. Успешными оказывались некоторые периферийные роли спектаклей, не имеющие декларативной идеологической функции в конфликте, их можно было создавать хотя бы по законам бытового правдоподобия.

Выравнивание театров по нормативам социалистического реализма продолжалось вплоть до середины 1950-х гг., с резким ужесточением ситуации в конце 1940-х – начале 1950-х, отмеченной теорией бесконфликтности и борьбой с «космополитизмом». К этому времени уже не было ни театра Мейерхольда, ни Московского Камерного. Школа других театров была практически приведена к единой методике. Возрождение ожидало только реализм. Этот процесс подробно исследован в статьях «Актеры ефремовского “Современника”» Н. А. Таршис, «Актер театра Анатолия Эфроса» О. Е. Скорочкиной, «Актеры БДТ» А. П. Варламовой.

С середины 1960-х гг. началось новое время многообразия театральных исканий. Происходило возвращение насильственно прерванных традиций, но – в новом качестве, с принципиально новыми, свойственными времени позициями, определяемыми ритмом, пространством, менталитетом мира, узнавшего экзистенциализм, абсурдизм, технический прогресс, новый этап авангардизма, развитие и спад политической «оттепели», новую русскую литературу. Об этом статьи «Актер театра Юрия Любимова» О. Н. Мальцевой, «Актер театра-студии» Н. В. Песочинского, «Драматический актер в кино» И. В. Сэпман, «Актер и музыка на драматической сцене 1960 – 1980-х годов» Н. А. Таршис. Исследование доходит до 1980-х – 1990-х гг. Дальнейшие процессы еще не оформились, не получили исторической законченности, в них вошли принципиально новые тенденции – постнеклассической эпохи, ситуации постмодерна, и это тема другой книги.

Том носит название «Русское актерское искусство XX века». За таким названием могут следовать тексты разного типа. Конечно, в каждом значительном спектакле всегда были и есть замечательные

актерские работы. Несомненно, что театральная история может быть представлена портретами артистов. Для практиков театра важна педагогическая сторона: методики воспитания актеров и репетиционных процессов. Но авторы этой книги сосредоточены на более общих методологических вопросах, на эволюции художественной философии, поэтики, технологии актерского искусства. Такой исследовательский подход позволяет выявить реальность феномена «актерская школа» в истории течений русского театра. Научные основания исследованию художественных методов дала школа, к которой через поколения учителей принадлежат авторы – появившаяся в петроградском Институте истории искусств еще в начале 1920-х гг., возглавленная тогда А. А. Гвоздевым и развивавшаяся через весь XX в., параллельно с теми художественными школами, о которых идет речь в книге. Почти сто лет назад была осознана научная задача: понять природу и специфику языка театрального искусства, не аналогичную ни жизненным реалиям, ни литературным основам спектаклей, и самый сложный уровень этой специфики (которого нет ни в жизни, ни в литературе, ни в других искусствах) – сценическое искусство актера. Встречаясь с первым поколением русских театроведов в их институте в 1924 г., Мейерхольд, по выражению корреспондента, «требовал» от них провести «научное исследование традиций и форм мирового театра, научное обоснование актерской игры <...> Сделать всё это может, по его мнению, только новая школа театра, в частности, ученые театральные объединения, как Институт истории искусств»<sup>13</sup>. В новое время на материале, накопившемся за столетие, такую задачу по-своему решают авторы этой книги.

2017

### Примечания

- <sup>1</sup> Например, образ мира и отражение человека в символизме не могли воспользоваться реалистическими средствами, формами жизнеподобного действия, пропорциями поведения и психологии человека, соответствующими обыденной действительности, так не сыграешь Арлекина и Незнакомку. Имажинистская, порожденная свободным воображением мифологическая театральная реальность спектаклей Московского камерного театра также требовала своей оптики и техники, хотя бы двоимирия, в котором обычные швея и актер могут переселяться в зазеркалье гофмановского карнавала. Эвритмическая идея отражения божественного в реальном определяла сущность образов МХАТа Второго,

Муромский здесь не человек, а архетип старости. Так и экспрессионизм, и футуризм, и конструктивизм, и теория формообразующей театральности решительно отвергали понимание театра как воссоздания видимой реальности, категории времени, пространства, образа нарушали логику обыденного сознания.

- <sup>2</sup> Постнеклассика: философия, наука, культура. СПб., 2009.
- <sup>3</sup> Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 291.
- <sup>4</sup> Крэг Г. Искусство театра. СПб., 1912. С. 168–169.
- <sup>5</sup> См.: Черкасский С. Д. Станиславский и йога: Учебное пособие. СПб, 2013.
- <sup>6</sup> См.: Станиславский К. С. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания (1917–1938) // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 6. С. 394–396.
- <sup>7</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. С. 379.
- <sup>8</sup> Там же. С. 42.
- <sup>9</sup> См.: Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 2. Театральные портреты. С. 112–152.
- <sup>10</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. (1891–1917). С. 111.
- <sup>11</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. Ч. 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917–1938. Ч. 2. Интервью и беседы: 1896–1937. С. 396
- <sup>12</sup> Марков П. А. Театральные портреты. С. 134.
- <sup>13</sup> Мейерхольд в Институте истории искусств // Ленинградская правда. 1924. 28 июня. С. 8.

Р. П. Кречетова

**ВЕЛИКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ИЛЛЮЗИЯ:  
РАБОТА СТАНИСЛАВСКОГО НАД «СИСТЕМОЙ»  
КАК ПОВОД ДЛЯ НЕКОТОРЫХ РАЗМЫШЛЕНИЙ**

Нет ничего коварнее хрестоматий. Их тексты с первых ученических лет приживаются в нашем сознании, исподволь влияя на отношения с реальностью. История сцены, пожалуй, как никакая другая, богата тайными «чипами», лишь притворяющимися хрестоматийными истинами. Театральное прошлое становится легкой добычей домислов, легенд, фантазий. И не в последнюю очередь – ярче личность художника, тем плотнее разделяющая нас завеса как бы истинного, а на самом деле отраженного в кривом (неизбежно кривом) зеркале нового времени.

В истории российского театра не было (и пока вроде бы не предвидится) фигуры, равной Константину Сергеевичу Станиславскому по влиянию не только на нашу, но и на всю мировую сценическую практику. На него молились, его проклинали. Его «система» – неважно, принимаемая или отвергнутая – растеклась по планете всемирным потоком. На любом континенте можно встретить ее проповедников. Лишь немногие из них получили доступ «к истине», хоть уже не из первых, разумеется, рук, но все же от тех, кто имел возможность быть учениками тех, кто... и т. д. Зато – всё больше усердных «коробейников», торгующих непонятно где приобретенными (если приобретенными) знаниями. Все учат якобы «по системе». Странно, но результат не напрямую зависит от степени близости учителя к подлиннику. Педагогика – вещь не менее таинственная, чем медицина. Плацебо и тут может оказаться благотворнее настоящего лекарства.

«Система Станиславского» – сегодня это не просто выдающаяся сценическая доктрина, а еще и блестяще раскрученный бренд, не только творческий, но, безусловно, и откровенно коммерческий. К. С. вывел наш театр на вершину мирового художественного процесса,

оставив великое, к тому же, как выяснилось, чрезвычайно выгодное наследство. Мы все им владеем свободно, никому не отчисляя процентов. И (что часто бывает в таких ситуациях) практическое использование со временем всё решительней опережает исследование.

До сих пор не существует *академического* издания архива Станиславского. В том числе и той его части, что относится к работе над «системой». И вряд ли оно появится в ближайшем будущем.

Так исторически сложилось. На долю первых советских исследователей творчества К. С. выпала неблагодарная (и конечно же, мучительная) роль подневольных хранителей «тайных» (с точки зрения советских идеологов) сторон истории Художественного театра. Вл. Н. Прокофьев, И. Н. Виноградская, В. Я. Виленкин и другие проделали колоссальную работу по систематизации, расшифровке, интерпретации наследия Станиславского. Они многое осмыслили, многое сумели опубликовать. Четыре тома Летописи И. Н. Виноградской «Жизнь и творчество К. С. Станиславского» – сегодня один из самых востребованных источников знаний о К. С. и шире – о Художественном театре. Нельзя забывать и важнейшую роль, которую сыграли поколения научных работников музея Художественного театра, чей тихий упорный труд подготовил саму возможность современных исследований.

Однако попытки нарушить запреты, пусть самые невинные, пресекались немедленно. Даже в годы оттепели. В результате при всей гигантской и плодотворной работе десятков ученых время (более полувека), когда еще были живы коллеги, свидетели, последователи, оппоненты, трагически упущено. Часть документов оказалась за рубежом. Многие сгинули там без следа. А дома в годы сталинских репрессий началась повсеместная варварская чистка архивов. Невозможно представить, сколько бумаг, фотографий, ценнейших для историка, тогда погибло или было искажено, замазано, выстрижено. Следы этой чудовищной работы можно обнаружить в любом архиве. Архив музея МХАТ, разумеется, не исключение. А потом была Отечественная война. В ее пожарах (как и в пожарах войны Гражданской) тоже сгорело многое.

И все-таки «тайное знание» сегодня постепенно становится явным. Научно-исследовательский сектор Школы-студии (институт) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХТ им. А. П. Чехова публи-

кует всё новые и новые труды и документы, усложняющие, а порой кардинально меняющие картину прошлого. Вот издания последних лет: Вл. И. Немирович-Данченко «Творческое наследие», составитель, редактор, комментатор И. Н. Соловьева (четыре тома); «Письма О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко», составитель, редактор, комментатор И. Н. Соловьева (два тома); «Творческие понедельники и другие документы (1916–1919)», составление, комментарии З. П. Удальцовой; «МХАТ Второй (опыт восстановления биографии)» под редакцией И. Н. Соловьевой, А. М. Смелянского (главный редактор) и О. В. Егошиной; «МХАТ Второй (свидетельства и документы, 1928–1936)», составитель, редактор, комментатор З. П. Удальцова. Вышла книга О. А. Радищевой «Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений» (три тома), в которой не только был проделан смелый научный анализ этих прежде не подлежавших огласке отношений, но и впервые опубликовано множество документов. И еще. За протекшее время накопились километры (без преувеличения) вступительных статей, предисловий и послесловий наших ведущих исследователей и критиков. Что не менее важно, – комментарии к разным изданиям, связанным с Художественным театром и Станиславским. Они вобрала в себя кропотливый труд нескольких поколений ученых и уже сами по себе бесценны.

Однако то, что мы не задумываясь называем «системой Станиславского», полагая, что говорим о чем-то вполне осознанном, определенном, на самом деле и сегодня остается *terra incognita* и ждет своего Колумба. Система полна недомолвок, тайных противоречий, драматических подводных течений. Она – не окончательно застывшая данность, а живой процесс, продолжающий вступать во всё новые и новые отношения с сегодняшним днем. За пределами ее хрестоматийного текста несметное количество вариантов, заметок, набросков, до сих пор не увидевших свет. Мысли, с ней связанные, пронизывают всё рукописное наследие Станиславского. Они сохранились не только среди специально посвященных ей листов, но и на случайных клочках бумаги, на оборотах совсем иных документов. Внезапные, рожденные сиюминутной работой формулировки – в записях его учеников, в чьих-то еще не опубликованных воспоминаниях, в письмах «незначительных» лиц. Помимо вроде бы завершенной книги «Работа актера над собой» и заготовок двух следующих за нею книг существует великий

рукописный творческий хаос, из которого К. С. с превеликим трудом всю жизнь пытался выбраться сам, чтобы провести за собой актерское искусство будущего.

Он не сомневался в ценности результата, к которому так упорно стремился. Чемоданчиком с рукописью «системы», заметками, материалами к ней он дорожил больше, чем всем иным своим скарбом, когда-то, до революции, очень значительным. Чемоданчик плавал с ним на гастроли в Америку. Уже больной, не выходявший из дома, К. С. непременно брал его с собой на занятия с актерами или студийцами в Леонтьевском переулке, не рискуя даже на короткое время оставить пусть даже совсем рядом с Онегинским залом – в своем кабинете. Ему было спокойнее, когда рукопись покорно, верной собакой, находилась у его ног. И не только сама рукопись, а еще и варианты, заготовки, сегодня сказали бы «пазлы», которые упорно не хотели складываться в законченный рисунок. И не случайно, поскольку рисунок оставался подвижным, менялся в процессе наблюдений, писаний и думанья. На него влияло стремительно движущееся время.

С самого начала надо понять, что «систему» создавал честный перед собой и читателями человек. Фанатик, убежденный в реальности конечной цели, но под влиянием новых фактов готовый усомниться в правильности любого шага, сделанного только вчера. Станиславский непрерывно работал, встречался с актерами на репетициях (в последние годы болезни – лишь на домашних), неотступно наблюдал за собой как за безропотным лабораторным кроликом. Идея жила в нем и порой в неожиданный момент повседневного общения всплывала из подсознания. К. С. вдруг отключался от собеседника. Это казалось проявлением высокомерия. Лишь наиболее чуткие понимали, что тут не высокомерие вовсе, а непрерывность процесса обдумывания чего-то для Станиславского самого главного.

Постоянно держа «систему» в уме, он так же постоянно писал. Это писание, начавшись в годы артистической юности, продолжалось до самой кончины. Его можно было застичь за этим занятием где и когда угодно. Даже во время спектакля, между выходами на сцену. Литературное письмо давалось легко, тексты К. С. (и не только «Моя жизнь в искусстве») – образец ясного, свободного, артистичного стиля. Однако главный, как он считал, труд его жизни – книга о «системе» – требовал иного подхода: «Для того, чтоб говорить о фактах, о событи-

ях своей жизни, – наш язык и наши буквы, слова достаточны, но для искусства и психологии надо придумать еще много новых слов. Без них приходится изворачиваться и брать формой, настроением, сравнениями, сопоставлениями, целыми сценами, а это трудно и долго»<sup>1</sup>.

Избранная Станиславским разговорная форма уроков, которые ведет Аркадий Николаевич, вроде бы такая естественная, не позволила все же уйти от необходимости точного окончательного формулирования. А его ум гениального художника был совершенно лишен догматизма. Это был ум легкий, подвижный, всегда готовый ускользнуть в мир фантазии. В то же время ум глубокий, ответственный, не склонный пренебречь неожиданными подсказками реального мира. К. С. погружался в неведомое, прислушиваясь к сигналам, которые приходили оттуда, заставляя пересматривать отношение к уже казалось бы понятному, проверенному, выстроенному. Исследовательская честность, заставлявшая гнаться и гнаться за ускользающей, меняющей свои обличья истиной, мешала ему обратить «систему» в завершённое целое.

Он во всем стремился подойти к возможным границам совершенства. Во время работы над спектаклями, упрямо добиваясь художественной законченности, К. С. не умел останавливаться и легко отказывался от находок вчерашней репетиции ради блеснувшей вдруг новой идеи. Поглощенность репетиционным процессом постоянно вступала в противоречие с необходимостью поставить наконец последнюю точку. И он пытался отодвинуть запланированную дату премьеры. В первые, счастливые годы Художественного театра режиссерские «кульбиты» К. С. раздражали боровшегося за соблюдения сроков Немировича-Данченко (он называл это «станиславщиной»), но творчески возбуждали актеров.

Позже отношение труппы изменилось существенно. Прославленным мастерам было унижительно и неуютно репетировать в ситуации неопределенности. Они хотели идти к результату без неожиданных потрясений. Их обескураживало безжалостное отрицание сегодня сделанного вчера. Они давно не чувствовали себя учениками и в Станиславском больше не видели учителя. Подчинялись ему, как потом подчинялись и другим режиссерам, раз таковыми стали условия работы актера в сегодняшнем сценическом мире. Но за кулисами, в этом тайном актерском клубе, существующем в любом театре, всё

определенней звучало: петляет, капризничает, не знает сам, чего хочет. А главное: занявшись «системой», стал хуже играть. Последнее утверждение интересно бы было проверить: стал ли К. С. играть действительно хуже или же просто иначе. В искусстве, мы знаем, новый язык часто воспринимается как косноязычность языка старого, т. е. как профессиональное неумение. Вспомним хотя бы упреки в актерском дилетантизме едва появившемуся «Современнику». Критикам, даже самым дружественным, всё время казалось, что актеры чего-то еще не достигли, не вполне овладели законами профессии. А на самом деле в этом их «бормотальном реализме» вызревала иная природа игры, пересматривались отношения между актером и образом.

Но если еще живы свидетели сценических перемен рубежа 1950–1960 гг., то Станиславский-актер достался нам в чужом изложении. Мы не можем себе представить его живого, на сцене. Никакие фотографии и восторженные оценки критиков не восполняют отсутствия этой возможности. Не можем мы проверить и утверждение, что сам К. С. никогда не играл по «системе». Впрочем, и его учеников всех поколений трудно признать безоговорочно «актерами Станиславского». Идеал все время был где-то рядом, но в конкретного человека воплотиться не мог. Старики? Но они выросли и даже успели прославиться вне «системы» и теперь всячески сопротивлялись переучиванию. Михаил Чехов? Но он от природы был неповторимо талантлив, а таким, по мнению самого же К. С., «система» была не нужна. Вахтангов? Но и он выходил за границы «системы» в свои творческие пространства. Многочисленные выпускники многочисленных студий? Среди них тоже, пожалуй, не сыщешь актеров, о которых можно сказать с абсолютной уверенностью: они работают строго по «системе».

Зато безусловно другое. Изначальным образцом для К. С. были актеры действительно поразительные, обладавшие абсолютной, иррациональной властью над публикой. Но видел-то он их еще в дорежиссерском и, разумеется, досистемном театре. Это их искусство обольстило его, заставило задуматься о законах и природе игры, внушило надежду, что такие законы существуют в актерской профессии. Овладев ими, можно если и не сравняться с гениями, то хотя бы приблизиться к ним. Станиславский родился в тот год, когда умер М. С. Щепкин. Целая бездна театрального времени. Казалось бы, она должна их разделить. Но в размышлениях о «системе» ни с кем К. С. не был так

близок, как с Михаилом Семеновичем, ни на кого до самых последних дней не ссылался с таким уважением.

Вот и этот момент при изучении «системы» непременно надо иметь в виду. *Она создавалась не в процессе «сбрасывания с корабля современности» художественных завоеваний прошлого, а в стремлении сохранить, использовать и развить самое ценное, что в них заключалось.* Наблюдая игру великих актеров, Станиславский понял: для них общего свода профессиональных правил не требуется. Их дар от чего-то высшего. И в этот дар уже изначально встроена способность его максимального использования. Но видел он и разрыв между ними и тем актерским контекстом, который их окружал. Ликвидировать его, разумеется, невозможно. К. С. не претендовал на открытие рецепта гениальности для тех, кому природа в ней отказала. Но он поверил в возможность сократить этот разрыв, дав в помощь не гению знание общих законов актерской профессии.

История театра веками доверяла уникальности актерского дара. Тайну сценического преображения каждый артист раскрывал для себя сам, исходя из собственного опыта, таланта и личности. Общие рекомендации, разумеется, существовали и прежде. Но их скорее можно отнести к технике внешнего поведения, но никак не к достижению устойчивой власти над собой и образом в моменты игры. А для К. С. важна была именно устойчивая власть.

Понятно, регламентация пластики и ведения голоса в театре, допустим, времен классицизма была строжайшей. Но даже великий Гете в своих правилах для актера сосредотачивался на моментах, по сути дела, чисто практических, и потому правила эти были перегружены мелочами, кажущимися сегодня только забавными. Его немецкий всеобъемлющий ум не нашел возможности углубиться в проблему, чтобы поразить будущих исследователей прозрениями, что ему удавалось сделать в иных областях человеческой деятельности. Существовали, конечно, и размышления о том, как соединяется в роли образ, созданный автором, и реальная личность актера. Временами вокруг этой проблемы возникала оживленная полемика. Но, пожалуй, только Дидро в «Парадоксе об актере» (работе поистине замечательной, выходящей за пределы своего времени) заинтересовался внутренней тайной игры и рискнул приподнять завесу над ней. Выдающийся энциклопедист, всей своей сутью человек эпохи Просвещения, он не боялся «алге-

бры» и подошел к актерскому искусству с позиций убежденного рационалиста и остроумного наблюдателя – так он привык подходить к любому явлению. Однако он был еще и талантливым писателем, т. е. художником, которого волновали не только идеи, но и особенные психологические события, внутренние отражения внешнего мира. Искусство актера привлекло просвещенное внимание Дидро не только потому что он сам писал пьесы, был связан с театром, знаком с выдающимися актерами, но, наверное, еще и замысловатостью творческой природы, в которой живая плоть и незримый дух переплавляются в художественное единство. Тут было с чем сразиться его рациональному методу. Блестящее, лукавое эссе Дидро, система парадоксов, заключенных в гибкую форму диалога, позволяют ему подняться над индивидуальными особенностями отдельных исполнителей к теоретическим обобщениям, чтобы осознать всю сложность психологических состояний играющего актера. То есть человека реального, который, выходя на сцену, становится кем-то иным. И уже от лица этого «инога», каким-то образом существуя в нем, думает, чувствует, действует, говорит. Однако точно поставленная проблема не могла найти решения вне научных исследований физической и духовной природы человека. А времена триумфа психологии еще не пришли. Голос Дидро прозвучал преждевременно и одиноко.

Приближающийся XX в. обещал стать не только веком торжества точных наук (как очень скоро выяснилось, и благим, и пугающим), но и веком энергичного вторжения в те аспекты человеческой природы, которые прежде воспринимались как таинство, доступное лишь религиозным практикам и не подлежащее естественнонаучному изучению. Человек долгое время оставался (впрочем, остался и до сих пор) загадкой для человечества. Проникая в пугающие ум тайны Вселенной, ставя дерзкие опыты над природой, оно будто не хотело (или – не смело?) узнать правду о самом себе. Даже для того чтобы заглянуть внутрь брэнного тела, понадобилось преодолевать жесткие религиозные табу. Что уж тут говорить о душе? И вот, в который раз за человеческую историю, картина мира начинала меняться решительно. Не только благодаря техническому прогрессу, наукам, с ним связанным. Менялось понимание места человека в общей системе мироздания. Приоткрывалось его внутреннее пространство. С непривычной стремительностью менялось и искусство.

Театр неотвратно продвигался к границе своего Нового времени. Совсем *Нового*, решительно *Нового*. Скоро станет другим не только его художественный язык, будет пересмотрена вся сценическая «табель о рангах». Быть может, впервые после того, как тысячелетия назад в античных спектаклях появился третий актер, в европейском театре возникла новая (точнее принципиально обновившаяся) фигура, которая определит характер будущего сценического искусства. С приходом режиссера современного типа все станет иным. Драма. Актер. Природа спектакля. Характер технических средств. Отношения в процессе работы. Естественно, должна была измениться и литература о театре. Уже не только обсуждение результатов и установление правил их достижения, но внутреннее самонаблюдение художника, психология творчества, природа творческого процесса всё решительнее начнут привлекать внимание, пойдут вслед за зарождением научного и обывательского интереса к психологии личности, коллектива, социума. Это будет одним из определяющих векторов в науке XX в. Энергичное проникновение в строение материи отзовется не менее энергичной потребностью познания природы человеческой духовной субстанции.

И важно понять, что идея «системы» Станиславского возникла на самой границе этого Нового (как потом выяснится – Великого) театрального времени. *Прошлое еще не скрылось из глаз, и его можно сопоставлять с наступающим будущим. А настоящее – это линия фронта, пространство ожесточенной, хотя часто неявной борьбы.* В тот странный и судьбоносный момент, когда Константин Алексеев, молодой обыкновенный купеческий сын («нечем похвастаться им»<sup>2</sup> – говорила его няня), взял в руки перо, чтобы записать впечатления от только что сыгранного им любительского спектакля, он, не подозревая об этом, вошел в резонанс с тайными энергиями всеобъемлющего театрального процесса. Они еще не обнаружили себя на поверхности, но их присутствие уже ощущалось.

Не столько задумываясь о высших судьбах сценического искусства, сколько вглядываясь в себя, он заносил в записную книжку вполне зрелые и практически полезные мысли. Появление записных книжек свидетельствовало, что в молодом сибарите, любителе интрижек с соседскими барышнями и юными ученицами балетного училища, взрослеет какой-то другой человек. Он еще Алексеев, но Станиславский уже постепенно отстаивается в нем, поднимаясь на поверхность из буд-

ничных дел, бездумных забав, мимолетных влюбленностей. Он видит то же, что видят все, но видит иначе. И в запутанном клубке видимостей и проблем пытается обнаружить спасительную нить, потянув за которую, можно добиться перемен благих и решительных. Из подобных самонаблюдений в будущем веке начнут вырастать сценические теории, методы, порой излишне рациональные, порой граничащие с шаманством. Из них же постепенно станет для К. С. зарождаться его «система», которая преобразующей силой войдет в мировое исполнительское искусство.

С того момента, когда К. С. отдался своему театральному гению, его личность и его биография слились с историей современного театра, с биографией режиссерской профессии в ее новейшем обличье. Его подхватила гигантская волна перемен, в которые он вступал одним из первых. В России – безусловно, первым. И потому одним из первых он наткнулся на опасные рифы, зато и одним из первых обнаруживал скрытые клады. Всё, что станет происходить с ним, будет происходить и с самой режиссерской профессией, окажется сущностным как в ее творческой эволюции, так и в повседневной практике.

Придя в театр на исходе XIX в., режиссер (в современном значении этого термина) постепенно, но жестко стал захватывать власть над спектаклем. Не только как над законченным произведением искусства, автором которого он себя объявил, но *и в каждый момент работы над ним*. И это изменение отношений *в процессе работы* сразу же обнаружило проблему взаимоотношений с актерами. Конечно, на первых порах режиссер мог приглушить ее с помощью «немца с фонарем» (формулировка Островского, раздраженного спектаклями гастролировавших в России мейнингенцев) добиваясь видимой целостности и необычных художественных эффектов. Но развитие профессии всё равно заставляло искать не внешнего, а сущностного решения проблемы. Любой режиссерский эксперимент упирался в нее, требовал соотнесения исполнительского искусства с новыми способами достижения художественного единства. Всё тут было связано со всем. Несоответствие между режиссерским замыслом и характером актерской игры губило (и губит) не один вроде бы великолепно задуманный спектакль. Когда Станиславский создавал вокруг актера среду до возможных пределов правдивую, пронизывал ее красками и звуками подлинной жизни, когда всё было так похоже на жизнь и порой

действительно взято из жизни, актер уже не мог «реветь», как старый провинциальный трагик. Не мог прибегать он и к тем по-своему высоким и изощренным средствам выразительности, которые были нормой в Александринском или Малом театре. Одна правда требовала правды следующей. С другой стороны, в условном спектакле приходилось преодолевать неистребимо живую человеческую природу актера, каким-то образом приглушать его «натуральность», чтобы вписать в деформированную по отношению к реальности сценическую среду.

Станиславский, будто чуткий театральный барометр, отозвался на перемену давления. Он рано увидел подводные камни достигнутой постановщиком власти над целым. И понял, что в будущем не борьба за власть будет проблемой проблем режиссуры (эта борьба преходящая), а совсем иная, противоположная ей потребность – движение к художественному единству спектакля через добровольное объединение свободных творческих усилий всех, кто участвует в нем. Именно *свободных и творческих*. Он обнаружил главную трудность нового театрального времени. Разглядел дракона, притаившегося невдалеке от парадного входа режиссерской профессии. И осознал, что если для полководца мерой его искусства является способность сочетать свой стратегический план с тактической гибкостью в реальном ходе реального боя, то для режиссера она – в умении установить равновесие между жесткостью замысла и свободой его воплощения. Найти соразмерность режиссерской и актерской инициативы в процессе творчества, чтобы сохранить самое важное, хрупкое, уникальное в театральном искусстве – жизнь человеческого духа. *Не только как художественную реальность, но и как состояние актера в процессе игры.*

При всех изменениях, которые претерпевала репетиционная практика Станиславского, при всех новых идеях, которые посещали его при обдумывании системы, главный постулат оставался незыблемым. Театр существует для актера, без него он лишается смысла. Но чтобы жизнь человеческого духа могла возникнуть на сцене, необходимо понимание законов, которым подчиняется наша психика. Надо уметь опознать сценическую ложь, имитацию жизни и справиться с ней. Станиславский упрямо сражался с проявлениями этой лжи. Он находил ее под любыми личинами и хотел защитить от нее актеров. Стремился научить их не отказываться от правды собственных ощущений, от природных естественных чувств ради ощущений и чувств сценическо-

го образа. Это разделение – от лукавого. Для искусства театра, считал он, необходимо их одновременное, единосекундное существование. Он смело связывал природу сценической правды с естественными, данными актеру от рождения свойствами. Не просто правда поведения в предложенных драматургом и режиссером обстоятельствах, не просто правдивое выстраивание отношений между персонажами пьесы, а именно правда психофизического состояния актера, его внутренняя и внешняя свобода в каждый момент игры – вот чего он хотел добиться в конечном итоге. *Войти в образ, но оставаться самим собой.* Так ставя вопрос, К. С. обнажал истинные размеры, природу и трудность проблемы. Его пронизательность можно оценить только теперь, опираясь как на новые знания о человеке, так и на открывшиеся зоны незнания о нем.

Разумеется, актерское искусство, если рассматривать его в историческом аспекте, не было чем-то застывшим. Оно преображалось, иногда очень решительно. Но прежде перемены диктовались не столько внутренними потребностями самой сцены, сколько новой драматургией, с ее новыми требованиями. Это был сложный, мучительный, медленный процесс. Так, в России Пушкин, Гоголь, Островский, Чехов приводили драматургию в соответствие с уровнем современной литературы и ставили тем самым театр перед необходимостью пересматривать систему его выразительных средств. Порой перемены совершались с трудом, сопровождалась обоюдным скрежетом зубовным (Островский и Малый театр, например).

Давление новой драматургии на искусство актера остро ощущалось и на подходе к XX в. Причем это было разнонаправленное давление, требовавшее от исполнителя разных способов существования в спектакле. Вот как об этом не без иронии писал Станиславский:

Мережковский заставляет говорить философски-лекционно. Это трудно пережить, пока не сделаешься учеником философии. Но... можно. Гамсун в «Драме жизни» заставляет олицетворять страсти – жадность, страсть, разврат. Играть одни прямолинейные тона (мажор) без логических переходов и полутонов также трудно, но возможно. Ибсен заставляет лазить на колокольню, видеть белых коней, по идее с радостью топиться («Росмерсхольм») – почти невозможно поверить этому чувством. В «Непобедимом корабле» заставляют капитана бредить во сне логическо-политическо-философско-экономической статьей – как пережить это?<sup>3</sup>

Режиссер обострил ситуацию. Он не мог ждать, пока сами собой сдвинутся неспешные механизмы сценической рутины и новая драма вдохнет в искусство актера иную художественную энергию. Уже и сам драматург скоро покажется ему не слишком поворотливым партнером. Движение режиссерских идей со временем начнет опережать движение драмы.

Дело в том, что вместе с убыстрением исторического процесса изменилось и информационное мировое пространство. В поле зрения попали самые разные театральные системы, возникавшие в разные периоды и в разных культурах. Надо было сделать лишь один, но, конечно же, гениальный шаг, догадаться, осмелиться применить эти знания в современном театре. И будто открылся тысячелетиями сберегаемый клад. Вдумайтесь, все сценические находки человечества вдруг оказались собственностью первых режиссерских поколений. Их творческая фантазия подключилась к мощной объединенной фантазии предков. Античный театр, средневековые миракли и мистерии, комедия дель арте, организация театрального пространства и строение спектакля в шекспировском «Глобусе». Древнейшие сценические традиции Японии и Китая. Шаманизм. Духовные практики Индии. Вот лишь часть (но какая!) того культурного наследия, которое вдруг (по историческим меркам – в одночасье) пробудилось от сна на библиотечных полках и оказалось в зоне внимания и действия живого театра. Стоит ли удивляться, что сценическая революция, связанная с приходом режиссуры нового типа, совершилась так быстро и оказалась такой всеобъемлющей.

Но была ли для актера она безболезненной?

Ведь это на него обрушился поток новейших режиссерских решений. «Внутреннее пространство» актера (и его тело не в последнюю очередь) должно было творчески «переварить» нахлынувшую информацию, претворить режиссерские требования в реальное сценическое существование. Момент, истинный драматизм которого нам, давно уже вжившимся в ситуацию режиссерского театра, трудно себе представить.

Актер, и тоже в одночасье, оказался в положении художника, которого на каждом шагу поджидали неожиданности. Накопленное с годами ремесло уже не спасало. Напротив, на первый план выходила способность меняться. Не от роли к роли, что естественно, а от одного

способа игры к другому, что абсолютно ново. Ведь смена стиля игры прежде шла постепенно, часто совпадала со сменой актерских поколений, определялась этапами литературной и общественной жизни, но теперь она была внезапной и разнонаправленной. Появилось множество сосуществующих способов игры. И уже не общий процесс, а конкретный режиссер требовал, чтобы в его спектаклях играли иначе, чем еще недавно играли повсюду.

Резко изменился и характер драматургического материала. Не только новый тип личности, новый поворот человеческих отношений и социальных конфликтов, иную атмосферу, бытовую среду, проблематику, общий художественный тон приносили в театр пьесы нового типа. С ними приходили и совершенно иные условия досценического и сценического существования, иные соотношения элементов спектакля, иная мера свободы и связанности, какие-то небывалые прежде требования к самой актерской профессии.

Режиссер сразу же поставил актера в ситуацию сравнительно ровного по художественному уровню репертуара. Это не могло не повлиять на нравственные основы профессии, открыло перед актером возможность самоуважения, ощущения причастности не к суете сует театрального мира, но к самым серьезным общественным проблемам, самым острым эстетическим поискам. Теперь почти не приходилось облагораживать «откровения» литературной посредственностью, расточать себя в ничтожных пьесках театральных поденщиков. Наоборот, требовалось тянуться к высокому, неизведанному, трудному. Казалось, уж эти-то перемены, безусловно, в интересах актерской профессии.

Но был тут один важный «нюанс».

На протяжении долгой истории своего ремесла актер привыкал вбивать межевые столбы: «Это – моя территория». Он совершенно законно претендовал на самостоятельность: ведь он художник, а значит, его усилиями должно создаваться то, что и будет независимым произведением искусства. Наряду с драматургом (а для зрителя – в гораздо большей мере) он является изначальным символом театра, его главной, несущей опорой. В то время как драматург метался в ожидании провала или успеха где-то там, за кулисами, актер вел борьбу за этот успех на глазах почтеннейшей публики. В миг спектакля он был властелином всего.

Теперь режиссерский замысел – словно внезапно явленный генеральный план мироздания. Всё, что пытался придумать актер, должно в него уложиться, ему соответствовать, иначе безжалостно подавлялось, деформировалось, выбрасывалось за пределы спектакля. Самостоятельные художнические порывы актера стремительно обесценивались. Не случайно момент встречи режиссера и актера в театре на рубеже веков отмечен вспышками подлинного драматизма. Многие критики восприняли обновление и расширение прав режиссера как посягательство на свободу актера. В театральных журналах возник и начал варьироваться, принимая разные обличья, образ безжалостного диктатора. «Надеть панаму и стегать актеров-негров» – тут ассоциация колониально-плантаторская, так сказать, экзотическая. (Эту цитату из чьей-то статьи Н. Н. Евреинов использовал как эпиграф к одной из своих работ.) А вот другое сопоставление, навеянное уже действительностью отечества. Остро мыслящий и не менее остро пишущий А. Р. Кугель утверждал, что современная режиссура – это идеал полицейского государства, обожествление городского. Словом, о чем бы ни размышляли критики, они то и дело наталкивались теперь на новую и раздражающую фигуру. Интонация отторжения была далеко не случайна: одним из распространенных типов режиссера тех лет и в самом деле стал тип «диктатора», от которого и поныне тянется традиция демонстративного волевого давления. Но надо помнить, что она возникла в момент первоначальной сшибки двух творческих начал. Тогда режиссер подавлял чрезвычайно сильное сопротивление. Он ломал исторически сложившиеся отношения в процессе создания спектакля. И ломал, опираясь на все доступные средства: от терпеливого убеждения до сознательного выстраивания почти инфернального образа сверх творца, подчиняющего чужую волю уже одним фактом своего появления. Он вынужден был осуществлять «прессинг по всему полю». (Станиславский, с присущей ему открытостью, обнажил истоки собственного режиссерского деспотизма в «Моей жизни в искусстве».)

Этот согласный взрыв критического возмущения, ревностная защита актерских прав из нашего привычного режиссерского далека могут показаться несколько преувеличенными. Ведь и прежде не было тайной, что актер – профессия зависимая в иерархии театральных профессий. Вот как эту зависимость сформулировал в «Парадоксе об

актере» всё тот же прозорливый Дидро. Картонный паяц «принимает всякого рода позы, послушный той веревочке, что находится в руках его господина». А великий актер – «такой же удивительный паяц, веревочку которого держит поэт и которому он каждой своей строкой указывает ту настоящую форму, какую он должен принять»<sup>4</sup>.

Казалось бы, куда жестче? Почему же так драматично был воспринят «всего-навсего» акт передачи веревочки из одних рук в другие? Не слишком ли тут много эмоций и мало действительного понимания хода вещей? Будущее, к несчастью, показало, что волнения за судьбы актерского искусства возникли вполне обоснованно. И «веревочка» повела себя иначе в режиссерских руках...

Итак, на склоне XIX века и заре века XX в театральной истории столкнулись два атмосферных фронта. На существовавший многие века театр актерский, измеряемый масштабами дарования и личности исполнителя, надвигался из неведомого будущего непонятный стремительный фронт режиссуры. И в самый момент столкновения, словно для того, чтобы ярче помнилось уходящее, чтобы и через десятилетия захотелось мыслью к нему увернуться, возшло созвездие великих актеров. Случай щедро раскидал их по разным странам Европы. И что удивительно: то были актеры уже как бы нового качества, иной творческой природы, устремленной в будущее, способные справиться с возникающей сложностью драматургии и жизни, которую предложил им наступающий век. Личность в них не подавлялась профессией, а профессионализм их был удивительно изощренным. Люди тонкие, мыслящие, открытые художественным и социальным веяниям времени, они были той совестью века, о которой говорил Гамлет, и слава их оказывалась не только славой художника, но и человеческой славой тоже. К ней примешивалось что-то выходявшее за пределы искусства. Их воздействие было и глубже и шире, чем бывает воздействие интерпретатора, они словно вставали рядом с автором пьесы. Казалось, их появление обещает театру выход из тупика, в котором он себя обнаружил в середине XIX в. Дузе, Росси, Сальвини, Моисси, Поссарт, Барнай, Комиссаржевская, Ермолова, Ленский, Орленев – это их судьбы совпали с началом режиссерского периода театральной истории. Это они испытали на себе его воздействие, иногда чрезвычайно болезненное. Некоторые потянулись к режиссуре, угадывая в ней новую художественную силу. Чем тоньше, чувствительнее был творческий аппа-

рат актера, тем сильнее этот актер реагировал на новые сценические веяния, стремился к ним, как бабочка к костру, и, как бабочка в огне, обжигал себе крылья. И в то же время чем ярче, одареннее, харизматичнее был актер, тем трудней он соглашался безропотно вписываться в режиссерское художественное целое. Главное затруднение связано было не с характерами и амбициями, а с самой природой высокой творческой одаренности. Большой талант, тем более гений, всегда стремится выйти из-под власти обязательных для других правил и принципов. Уже изначально коллективность искусства театра, необходимость считаться с партнерами, с их творческими возможностями ставят выдающегося актера в положение сложное. Это заметил еще Дидро: «Сильный редко поднимет слабого до своей высоты, а чаще сознательно опускается до его уровня. Знаете ли вы, в чем состоит цель столь многих репетиций? Установить равновесие между различными талантами актеров, чтобы в результате получилось единое и целое действие»<sup>5</sup>. Существовать внутри одного спектакля с актерами милостью Божьей режиссерам тех первых «перестроечных» лет было совсем не просто. Проще оказалось работать с теми, кто не поднимался выше среднего уровня, составляя профессиональное большинство труппы.

Не случайно, наверное, режиссура в самом первом обновленном своем проявлении явила себя Европе, в театре герцога Мейнингенского, отличавшегося, что подчеркивали потом все, равной, без особых всплесков актерских талантов труппой. Скромные дарования выигрывали, подчиняясь дисциплине спектакля. И не сопротивлялись ей. Не случайно из любителей сформировал свой Свободный театр Антуан. С любителями же и со своими учениками начинали театральное дело Станиславский и Немирович-Данченко...

Причина тут не только в совместных поисках новой исполнительской техники, но и в возможности сразу ввести новую систему отношений в процессе творчества, избежать столкновения со сложившимся представлением актеров о своем «первородстве». Выступить не под личиной узурпатора, а в благородной роли вождя, открывающего тайную дорогу в новое искусство.

На первых порах предвосхищение общей работы замыслом одного было максимальным и даже словно специально для будущих историков по-своему «документированным». Режиссерские партитуры Станиславского похожи на план предстоящей битвы, созданный уве-

ренным полководцем, заранее рассчитавшим, даже расчертившим движение каждого из солдат. С захватывающей тщательностью всем было предугадано всё. Без участия исполнителей найден каждый шаг, каждый оттенок реакции их персонажей. Режиссер увлеченно рисовал словами и стрелками картину, рождающуюся из недр его гениальной фантазии, не предполагая живого сопротивления живых.

Партитуры эти поражают воображение. Они дают ярчайшее представление о том особенном творческо-психологическом состоянии, которое сопутствовало режиссеру в его первых попытках использовать право на абсолютную художническую власть. Власти при этом захватывалось больше, чем действительно требовалось. Есть какая-то неловкость, странность ситуации, когда Москвин или Книппер живут отпускной летней жизнью, обедают, ездят на дачу, обсуждают бытовые проблемы и театральные новости, а где-то вдали от них уединившийся Станиславский сидит над пьесой и мысленно проигрывает их будущие роли, намечает оттенки оттенков, прописывает любое движение, продумывает каждый жест. В результате, когда актеры пришли на первую репетицию, «Аннушка уже пролила подсолнечное масло»...

Именно актер, основа основ сценического искусства, театральное «всё», оказался в момент «перестройки» в своих правах наименее защищенным. Ведь каждый участвовавший в создании спектакля был кем-то еще: драматург – писателем, сценограф – художником и т. д. Они приходили из широкой области творчества в театр как область более узкую, приспособляли свое умение к потребностям сцены. И только актер принадлежал одному лишь театру. Для него не существовало другой реальности и другой истории, другого профессионализма, других законов и целей творчества. Значит, не существовало и связи с художественной эволюцией, протекающей где-то за стенами театра и от него не зависимой. Он всецело был человеком театра. Вне его ни на что опереться не мог.

Таким абсолютным заложником сцены (еще не существовало сегодняшнего кино, а потом и телевизионной альтернативы) его и застиг режиссер. Это во многом определило характер их отношений. Ведь есть какая-то граница вмешательства режиссера в работу художника, архитектора, композитора – их защищает безусловный профессиональный престиж творческой сферы, из которой они явились. За ними тысячелетия независимой от театра истории. Актер же воспри-

нимался режиссером как неоспоримая собственность, унаследованная вместе с прочим театральным «имуществом». Кроме того, вторжение режиссера в творческий процесс актера обычно постепенное, длящееся. А для стороннего глаза оно и неуловимо. Даже опытный критик не всегда сумеет по-настоящему отделить актерское понимание роли от ее режиссерского замысла.

Ринувшаяся было отстаивать права актеров критика по прошествии не столь уж долгого времени успокоилась. Изменившаяся сценическая реальность оказалась для нее серьезным аргументом. Единный режиссерский замысел позволял приводить спектакль к общему эстетическому знаменателю и явно поднимал интеллектуальный уровень сценического искусства. Позволял театру войти в круг проблем и идей (художественных, философских, социальных) нового времени. Это было так ясно, что даже Кугель, один из самых предубежденных (и как теперь выясняется, самых дальновидных) критиков, в конце концов сдался.

А между тем мы и сегодня еще не поняли, какую серьезную цену театру пришлось заплатить за свое великое преобразование. Актер талантливый, прекрасно выученный, умеющий безупречно, с чувством собственного достоинства вписаться в режиссерский замысел, многое приобрел. Это у всех на виду и повторяется большинством исследователей как исчерпывающая ситуация истина. К сожалению, другая сторона процесса остается в научной тени. Психология коллективного творчества, увы, не та дисциплина, которая входит в круг обязательных интересов театральных историков. Возможно, тут одна из причин, что эволюция театра XX в. рассматривается ими в основном через эволюцию режиссерских поисков, через смену (и накопление) различных режиссерских систем работы с актером. Да, важно знать, чего требовал от актера тот или иной великий (и даже не очень великий) режиссер минувшего века. В общих чертах, в теории, мы это знаем. Но есть же и другая сторона творческого процесса: выходящие за пределы режиссерских методик и тоже постепенно накапливающиеся перемены в искусстве актера как результат новых отношений в ходе совместной репетиционной работы. Одна из таких перемен касается, на мой взгляд, самых основ сценического искусства. Дело в том, что актер, подчиняясь постановочному решению, художественной дисциплине режиссерского замысла, невольно стал терять унаследованную

еще от предков-жрецов связь с энергиями высшими, тайными, «уму непонятными». Над ним уже почти не властвуют силы, которые ни ему, ни его режиссеру неподвластны. Такой рациональный сдвиг в актерской профессии со временем изменил взаимоотношения зрительного зала и сцены, они приобрели иной, более «официальный», тоже в большей степени рациональный характер.

Станиславский посмотрел на совершающиеся и совершившиеся уже перемены со стороны актера. Для него это было естественно, коли он сам – выдающийся актер. В долгие часы, проводимые за созданием партитур, не раз, очевидно, в нем боролись две стороны его «я»: режиссер, который хотел заранее всё расчертить, и исполнитель, нуждающийся в свободе от начертаний. Не случайно ту роль, которую актер сам собирался играть, он порой оставлял почти не расписанной.

Работая над «системой», К. С. пытался решить для актера проблему «свобода – необходимость», возникшую в режиссерском театре. Он хотел заложить реальные основы для творческого сотрудничества, привить их актеру со школьной скамьи. Знаменитые «я в предлагаемых обстоятельствах», «зерно роли», «сверхзадача», «сквозное действие», «кусочек» – всё это элементы режиссуры, вживляемые в актерское искусство, естественно врастающие в актерскую технику. Это надежные каналы, по которым, не подавляя в актере чувство творческого достоинства, можно «ласково» вводить работу исполнителя над ролью в русло режиссерского замысла. Такой вот «троянский конь», с ученических лет вносимый как дар на актерскую территорию. Однако дар этот был даром истинным. Он оснащал актера творческой техникой, соответствующей требованиям нового (режиссерского) времени. Устанавливал и тренировал живые, естественные связи, которые должны возникнуть в момент спектакля между целостным замыслом, реальной сценической средой и сиюминутным состоянием исполнителя, существующего во всей полноте человеческих ощущений и чувств, а значит, все-таки способного расслышать внезапную подсказку неведомого.

Станиславский попытался впрячь в одну телегу «коня и трепетную лань». Баснописец утверждает – сделать это «не можно». А он упрямо шел к такому единству всю жизнь, наблюдая, как разворачивалась на его глазах блистательная история режиссерского театра первого тридцатилетия XX в. Но как бы сам он ни увлекался постановочной сторо-

ной спектакля, какие бы невероятные решения ни подсказывала его поразительная режиссерская фантазия, он прекрасно помнил моменты высокого счастья, которые пережил на спектаклях Ермоловой и Сальвини. Помнил призрачно тонкую игру Комиссаржевской и Дузе. Помнил высочайшее искусство итальянских певцов, Шаляпина, с его свободой и силой. Всегда знал, что театр, в котором играет великий актер, властвующий над зрительным залом, способен дать зрителю нечто большее, чем великолепно задуманный режиссером спектакль без такого актера. И потому в своей «системе» упрямо искал методологию творческого единства, которая сблизила бы усилия режиссерские и актерские, позволив и тому и другому раскрыться как можно полнее. Он хотел воспитать актера, способного на *каждом* спектакле существовать по законам творчества, а не ремесла. Постоянно подлинностью своих состояний оживлять жесткую схему режиссерского замысла, противостоять постепенно накапливающейся механистичности его воплощения. Он понимал, что кроме проблемы «свобода – необходимость» режиссерский театр обостряет еще и проблему «живое – мертвое».

Гениальный исполнитель на сцене – это возможность для зрителя прямого общения с его высоким непостижимым даром. С самой реально существующей личностью, выходящей за пределы обыденного большинства. Магия исполнительского таланта существует и сама по себе, передаваясь вне текста, действия, структуры спектакля. К. С. знал и по личному исполнительскому опыту эти невероятные состояния единения энергий актера и зала. Понимал, что в конце концов не стрекот сверчка или кваканье лягушки, не подлинные вещи на сцене превращают зрителей, этих разных, социально разрозненных, непохоже живущих и думающих людей, в живое единство, над которым актер имеет особенную, нигде больше невозможную власть. Фундаментальное противоречие времени «актер – режиссер» было вживлено в саму его личность, а потому неотступно и невытравимо. Все эти проблемы вставали перед Станиславским не постепенно, одна за другой, а одновременно. К тому же, на его глазах они проходили сквозь череду поражающих перемен. Неудивительно, что опыт его (актерский и режиссерский) неравномерно, но постоянно обновлялся и пересматривался. А вместе с ним неизбежно пересматривалась, обновлялась и «система».

Существует изначальное, «генетическое» противоречие в системе «актер – режиссер», которое оказывает серьезнейшее влияние на художественный процесс в театре нового времени. Оно в принципиальном отличии актерского и режиссерского творческого арсенала, в разной степени их материальности, а значит, внутренней подвижности. Мейерхольд говорил, что прежде надо воспитать нового актера, а уж потом ставить перед ним новые задачи. Истина будто бы чрезвычайно простая, но стоит вдуматься, и откроется бесконечный ее драматизм.

Режиссеру в его фантазии может пригрезиться всё, что угодно. Фантазия вольна не считаться с материальной субстанцией. Актер же должен уметь это «всё, что угодно» представить на сцене, превратить режиссерскую идею в художественную плоть спектакля. Получается заколдованный круг: творческая идея, едва пробрезжившая, никогда не бывшая, требует уже сформировавшейся актерской техники для своего воплощения. Но откуда техника эта могла появиться, если вчера такой идеи еще не существовало?

Противоречие между искомым творческим результатом и имеющейся в данный момент возможностью его достижения, разумеется, возникает в любом виде искусства и преодолевается (или не преодолевается) художником в процессе работы. Преследуя новую цель, он в конце концов вырабатывает необходимую новую технику. А в театре?

Приводить актерскую технику в соответствие с требованием театрального дня – занятие не только трудоемкое, но и неблагодарное. Оказавшись автором и защитником спектакля как художественного и концептуального целого, режиссер вынужден был взять на себя и роль педагога, которому выпала обязанность не только учить, но переучивать. То есть преодолевать беспощадное сопротивление исполнительской рутины. Первое поколение режиссеров нового театрального времени должно было осознать (самые талантливые и чуткие осознали) необходимость не просто творчески властвовать, но и вбирать в свои режиссерские поиски работу с актерами не только над ролью. Но – выходящую за пределы конкретного спектакля. Отсюда интерес к теории и практике актерского искусства, поиск современных методик воспитания актеров, способных сотрудничать с режиссером в открытии новых театральных земель. Чтобы плыть к неизведанному, надо было проложить предполагаемый путь на приблизительной карте, но иметь технически подготовленную команду, способную

преодолевать как стандартные, так и впервые возникшие трудности. Однако параллельно этим плодотворным для театрального искусства усилиям возникала и крепла иная тенденция. А что если инертность актерской техники вовсе необязательно преодолевать в обоюдных мучениях, теряя драгоценное время? Ее можно просто проигнорировать, что значительно быстрее и на первый взгляд безболезненнее. Возникла иллюзия, что если «перескочить» через актера, сосредоточившись на экспериментах с другими компонентами спектакля, то и без глубокого преобразования способа актерской игры вполне реально достичь нового эстетического качества. Ведь в создании задуманного режиссером целого кроме актеров участвует еще и художник, с его ощущением пространства, структур, пластических форм, объемов, с его цветовой палитрой, игрой света и тьмы; композитор, создающий звуковую палитру; балетмейстер, предлагающий пластическое решение. Все вместе они обладают достаточной выразительной силой, чтобы с их помощью добиться новых смыслов, не бывших эстетических впечатлений. И режиссер всё охотнее и всё глубже «топил» актера внутри добытого *внешними усилиями* единства спектакля, прикрывал метафорой, усиливал концептуальным мизансценированием. Актер незаметно для себя вытеснялся со своих, лидирующих когда-то, театральных позиций.

Впрочем, процесс этот был теснейшим образом связан еще и с вторжением на территорию сцены технического прогресса. Вездесущего, быстро меняющего любую действительность. Во всех видах искусства всё больше прислушивались к голосам ученых. Новые технические возможности влияли на теорию и художественную практику. Театр, никогда не упускавший возможности обновить сценический язык за счет новых и чужих изобретений, энергично пересматривал технические средства выразительности.

Коллеблющийся, живой огонь свечей был решительно заменен электричеством, управляемый свет которого создавал среду совершенно нового типа. Старые театральные чудеса, вещественно подлинные (нередко весьма изощренные), уступали место иным, где впечатление достигалось через деталь, дающую лишь иллюзию подлинности. Как у чеховского Тригорина: «Чернеет тень от мельничного колеса и блещит на плотине осколок бутылки. Вот и лунная ночь готова». Тень, бликующий свет, и не нужен рисованный задник с лунным пейзажем. Казалось бы, хорошо. Но литературный образ – не сцена, он не обла-

дает живой материальностью. Он лишь пробуждает индивидуальную фантазию и опыт каждого читателя, в результате чего «лунная ночь» Тригорина превращается в сотни, тысячи, миллионы (тиражи книг с годами накапливаются) индивидуально материализованных «лунных ночей». На сцене же пространственно нелепые, художественно безвкусные, с нашей сегодняшней точки зрения, рисованные задники рукотворны в отличие от тех «оцифрованных» иллюзий, которые достигаются нынче с помощью сложнейшей сценической техники. Их наивная условность в природе театра, она для актера «своя», ее энергии ему близки, «соматериальны», как повседневные энергии окружающей жизни.

Сегодня вряд ли возможно измерить те усилия, которые актер вынужден тратить, чтобы преодолеть воздействие технологизированной сценической среды, заблокировать в своих живых ощущениях несоответствие между тем, что видит зритель из зала, и тем, что на самом деле его, актера, окружает на сцене. Конечно, испокон веку он должен был постоянно наталкиваться на фальшь. Ему приходилось принимать за Гамлета или Чацкого осточертевшего всей группе интригана и дурака; пить подкрашенную нечистую воду будто вкуснейший напиток; грубую дерюгу, небрежно сшитую, пропахшую потом и гримом, носить как царское платье; преодолевая отвращение, влезать в костюм, заношенный другим исполнителем. Да, то, что из зала выглядело как удивительная иллюзия (обычно зритель ей аплодирует), для актера – грубо раскрашенная фанера и искусственные листья на искусственных ветках. Но все эти наивные обманы старого театра несравнимы с теми, которые предлагает театр новейший. Теперь они виртуальны, бесплотны. Их порождают не руки бутафора, портного и декоратора, а обезличенные устройства, повинующиеся не реальным усилиям рабочих сцены, а пальцам, где-то скользящим по клавиатуре компьютера.

Конечно, во времена Станиславского до тотального электронного вторжения в сценическое искусство было еще далеко. Но иноприродное наступление на мир духовных иллюзий уже началось. К. С. застал театр на самом пороге грядущих колоссальных технических перемен. И сам увлекся поиском новых эффектов, которые делали работу режиссера сразу заметной, а слабо играющих актеров как бы прикрытыми от внимания зрителей, в нужный момент отвлеченных сцени-

ческими средствами. Но это увлечение не заслонило в нем столь же органичной потребности взглянуть на спектакль не из зрительного зала (а ведь по существу именно так его видит режиссер), но изнутри, с точки зрения актера.

Примерно в те годы, когда маленький Костя делал первые шаги сначала в доме на Большой Алексеевской улице, чуть позже – в доме у Красных Ворот, ход исторического процесса внезапно и необратимо убыстрился. Мир, а вместе с ним и Россия вступил в период очередной, на этот раз небывало затяжной (она продолжается до сих пор) интенсивной компрессии. В считанные десятилетия, а то и годы поменялось всё. На короткую жизнь человека приходилось теперь такое количество важнейших, «судьбоносных» превращений, которых прежде человечеству хватило бы на века, пожалуй, даже и на тысячелетия.

В книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. написал о переменах, свидетелем которых стало его поколение.

Я родился в Москве в 1863 году – на рубеже двух эпох. Я еще помню остатки крепостного права, сальные свечи, карселевые лампы, тарантасы, дормезы, эстафеты, кремневые ружья, маленькие пушки наподобие игрушечных. На моих глазах возникли в России железные дороги с курьерскими поездами, пароходы, создавались электрические прожекторы, автомобили, аэропланы, дредноуты, подводные лодки, телефоны – проводочные, беспроводные, радиотелеграфы, двенадцатидюймовые орудия. Таким образом, от сальной свечи – к электрическому прожектору, от тарантаса – к аэроплану, от парусной – к подводной лодке, от эстафеты – к радиотелеграфу, от кремневого ружья – к пушке Берте и от крепостного права – к большевизму и коммунизму. Поистине – разнообразная жизнь, не раз изменявшаяся в своих устоях<sup>6</sup>.

Неудивительно, что так трудно давалась Станиславскому его пророческая «система». Жизнь вокруг потеряла устойчивость, стоило на что-то опереться, как опора уходила из-под ног. К сложности исследуемого предмета, неуловимости, неизученности внутреннего пространства личности, к внутреннему переустройству всего сценического искусства как целого и каждой его отдельной части прибавилось переустройство во всех областях человеческой жизни и деятельности, предлагая исследователю всё новые и новые уровни и ракурсы одной и той же проблемы. *Это был период, неблагоприятный для создания законченных систем.* Их создателям поневоле приходилось сохранять

мобильность и гибкость, чтобы не отстать от всеобщего движения в будущее. «Система» К. С. все десятилетия работы над ней вбирала в себя перемены, происходившие в социальном и творческом мире. Она сопротивлялась превращению в законченную доктрину, оставаясь процессом, «далью свободного романа».

Так ли окончателен для самого Станиславского был опубликованный в «Работе актера над собой» (хотя, казалось бы, появление книг свидетельствует о каком-то итоге) вариант «системы»? Или она приобрела видимость завершенности лишь потому, что время жизни, отведенное ее автору, подходило к концу? Предчувствие близко уже подступившей смерти заставило его, пусть местами формально, справиться с хаосом. Неуправляемым, потому что живым. Впрочем, вопрос риторический. Ответ очевиден. Как очевидно и то, что в процесс работы К. С., осложняя ее, вторгались привходящие обстоятельства, часто вовсе не творческие.

С конца 1917 г. и до самой смерти, т. е. в разгар обдумывания «системы», когда устанавливались наиболее принципиальные ее положения, Станиславский не создал ни одной новой роли. Это место в его биографии опасно обходилось историками в периоды культа и застоя, когда пытались путем умолчаний и подчисток нарисовать (и нарисовали, надо отдать должное) идиллическую картину отношений между двумя основателями МХТ. Лучший театр страны во всем должен был быть безупречным. Но замалчивание случившегося в марте 1917 г., на злополучной генеральной репетиции, скрыло не только важный момент в истории Художественного театра, но и одно из наиболее трагических событий в творческой судьбе Станиславского. И в судьбе его «системы», разумеется, тоже.

Теперь уже не просто восстановить истинную подоплеку этого конфликта. Существует множество разночтений. Они приведены в фундаментальном и новаторском труде О. Радищевой «Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений». Однако и парад разночтений далеко не всё разъясняет. Ясно одно: на самых последних этапах Немирович вмешался в работу Станиславского над «Селом Степанчиковым». Не только в режиссерском аспекте (это в их отношениях с первых же лет было в порядке вещей), но потребовал изменения рисунка и смысла роли полковника Ростанева. К. С. сыграл эту роль еще в Обществе искусства и литературы и особо выде-

лял из всего своего репертуара. Он любил Ростанева, ощущал свою с ним близость и давно мечтал вернуться к «Селу Степанчикову» уже на сцене Художественного театра. «Господи, в добрый час» – написано на первом листе дневника репетиций. Но час оказался недобрым. Незадолго до премьеры Вл. Ив. отдал роль Н. О. Массалитинову. Он был непреклонен в своей трактовке. Для него Ростанев, как пишет Любовь Гуревич, прежде всего отставной военный, бурбон. Для Станиславского же – средоточие мирового добра, вочеловеченная совесть, своего рода луч света в темном царстве, которое строил Фома. Трактовки несовместимые. И стоит ли удивляться, что К. С. не в силах был переменить одну на другую.

Реакция Станиславского, при всей его растерянности и подавленности, была не лишена эпической силы. Не сыграв Ростанева (по его выражению, «не разродившись ролью»), К. С. отказался от *всех* будущих новых ролей в Художественном театре. «Othello – free»<sup>7</sup>, – написал он в записке, посланной Немировичу-Данченко в ответ на его письмо с попытками объяснить (к сожалению, оно не сохранилось). А ведь ему исполнилось всего лишь 53 года – возраст актерской зрелости. И находился он в прекрасной творческой и физической форме. Его обаяние, как в годы артистической молодости, оставалось неотразимым. Прожить с той злосчастной генеральной репетиции суждено ему было еще 21 год и несколько месяцев. Из них почти 15 лет – вполне активных, пока болезнь сердца не превратила К. С. в пленника врачей и сиделок, и он легко выдерживал серьезную занятость в репертуаре. Мог играть больше десяти спектаклей в месяц. При этом постоянно репетировал, много занимался со студийцами, работал над книгой.

В ноябре 1896 г., после провала «Чайки» в Александринском театре, Чехов написал Суворину: «Да, проживу 700 лет и не напишу ни одной пьесы. Держу пари на что угодно»<sup>8</sup>. Антон Павлович прожил с ноября 1896-го еще около восьми лет. И написал две свои самые главные пьесы. Порыв прошел, творческий импульс превратил «держу пари на что угодно» в риторический оборот. Миновало немногим более года с момента провала, как он сдался на уговоры Немировича-Данченко и разрешил Художественному театру ставить опальную «Чайку». А уже в следующем сезоне за право постановки «Дяди Вани» МХТ боролся с Малым театром...

Но Станиславский, написав свое «free», будто отрезал. Ни одной новой роли. Лишь на гастролях в Америке, когда надо было выручать спектакль, он безотказно и блестяще сыграл в «Царе Федоре» Шуйского, роль, которую прежде никогда не играл. Но – тут особые обстоятельства, спешный ввод в старый спектакль, необходимость показывать пример остальным, чтобы поддержать в труппе расшатавшуюся за океаном дисциплину. И самое категоричное «free» приходилось отбросить.

Чего было больше в этой твердости – уязвленного самолюбия, природного упрямства, потери уверенности в себе, привычки держать данное слово? Или повлияла реакция коллег, Немировича-Данченко прежде всего, со странным равнодушием принявших это трагическое решение? Будто от присутствия Станиславского в новом репертуаре ничего уже и не ждали. Как пробный шар сразу после конфликта, летом 1917 г., поставили его в список исполнителей в новой пьесе Горького. Пройдет, мол, или не пройдет? Не прошло. Примечательно, что в 1919 г. Москвин как бы между прочим спросил Немировича-Данченко: «А может быть, Константин Сергеевич все-таки сыграет Ростанева?» Вл. Ив. ответил: «Он не согласится. Я его просить не буду».

Конечно, К. С. был человеком упрямым, но ведь не до потери же чувства реальности. Он не только умел справляться с неудачами, но легко признавал свои ошибки. Порой был к себе чрезмерно жесток, чтобы убедиться в этом, достаточно перечесать «Мою жизнь в искусстве», не говоря уже о «Записных книжках». В трудных для театра обстоятельствах он неизменно ставил на первый план не собственную гордыню, тем более не каприз, а интересы общего дела. Но в случае с «Селом Степанчиковым» окончательность решения и его размах (*ни одной* новой роли) не соответствуют, если вдуматься, масштабу видимой ситуации. К. С. преодолевал и более значительные творческие неудачи, стоически переносил жизненные и творческие катастрофы. Привык к жесточайшей критике, к постоянным издевательствам над своим «купечеством». Но главное – Станиславский был, по свидетельству современников, гениальным актером. И трудно даже себе представить, как без новых ролей ему неуютно стало жить на этом свете. «Мне очень тяжело и нестерпимо скучно»<sup>9</sup>, – написал он. В этом признании, пожалуй, «скучно» – самое страшное для К. С. слово.

После процитированной Станиславским реплики «Отелло свободен» шекспировский мавр убивает себя. Его свобода – это смерть. Для

К. С. «free» тоже означало смерть. Не только Станиславского-актера: в этом конфликте погиб подопытный кролик, не заменимый в пространстве «системы». Отказ от новых ролей стал одной из самых неисправимых помех в его работе над ней. На это обстоятельство никто почему-то не обращает внимания. А между тем, начиная с ранних записных книжек, первым (и какое-то время единственным) объектом наблюдения за актерской природой для Станиславского был он сам. Собственный актерский опыт лежал в глубине его открытий. Теперь же, отказавшись от работы над новыми ролями, он по сути дела лишился главной своей творческой лаборатории. Будто уволил себя из надежно обжитого исследовательского центра. В вечной внутренней борьбе режиссера с актером, которая была для К. С. способом существования в театре, у Станиславского-актера оставалось всё меньше сиюминутных творческих впечатлений. Живой повседневный опыт неумолимо сдвигался в сторону решений «в уме». Если прежде он лишь «поверял алгеброй гармонию», то теперь роль алгебры становилась значительнее, ее давление возрастало.

Тут во всём своем трагизме и с неопровержимой наглядностью обнаруживает себя фундаментальное противоречие, на которое натолкнулся режиссерский театр, внешне победительный и успешный. Да, в основе спектакля лежит режиссерский замысел, которому остальные должны подчиниться. Но как все-таки быть с суверенностью художника в актере? С его человеческими пристрастиями, взглядами, с его позицией в жизни и искусстве. До какой степени возможно требовать подчинения, не рискуя сломать?..

Станиславский в период работы над «Селом Степанчиковым» много думает об изменившейся иерархии внутри сценического искусства. Вот фрагмент из его Записной книжки.

Мода заставляет актера сегодня искать гротеск, а завтра тому же актеру играть Софокла, потому что приехал Рейнгардт с «Эдипом». Или Варламов имел успех в какой-нибудь роли, а Сологуб прочел лекцию, – и на все эти, собранные со всех сторон идейки, капризы, шалости художника, бессмыслицы, самые разнообразные бросания из стороны в сторону – актер должен ответить во всех самых разнообразных направлениях. Мало того, он должен быть настолько гибок, чтоб в стилизациях и импрессионизме заменять собой краски художника, оживлять и делать интересными философские и публицистические статьи. Оживлять и объяснять собой сухие

теории режиссера. Одного только он делать не может – передавать то, что он хочет и чувствует и думает. И все эти отвлеченные, красочные, идейные, философские и другие требования глупцов актер должен передавать своей материей, своей душой. Каждый год изгибать свой талант в самые противоположные стороны сообразно с модой. Это пытка. Актер – материя, а не звук. Когда его заставляют делать то, что противоестественно, ничего кроме ремесла не может получиться<sup>10</sup>.

Для Станиславского очевидно право актера на собственное отношение к роли. Но очевидна и необходимость единой трактовки спектакля. И он пытается *бесконфликтно* соединить интересы постановщика и исполнителей. В режиссерской работе над «Селом Степанчиковым» К. С. («да не посетуют на меня модные режиссеры, которые претендуют на первую роль в театре, вершителей его судеб, мудрее и утонченнее самой природы»<sup>11</sup>) собирается ограничиться «скромной ролью помощника артистов». И дальше: «Подобно доктору, присутствующему при рождении человека, буду помогать природе в ее творческом акте. <...> Лишь в крайнем случае доктор решается на операцию... Так и я...»<sup>12</sup> Именно в этот период Станиславский жестко спорит с Добужинским, художником спектакля, настаивая на первичности актерского видения внешнего облика его персонажа. Он требует от актеров соединения в образе двух личностей: играемой роли и своей собственной. Утверждает, что не может быть просто Ростаневым, а может быть только Станиславским-Ростаневым. Это очень важный момент в его экспериментах, определенный этап обдумывания принципиальнейших положений «системы».

Однако и сам К. С. до конца своих дней вопреки собственным теоретическим рассуждениям репетировал парадоксально, часто жестко, порой просто жестоко. В его сознании еще со времен Общества искусства и литературы, больше того, с тех детских театральных открытий, когда он, отказавшись от плохо играющих актеров-любителей, предпочел им послушных кукол, прижилась уверенность в естественности актерского подчинения режиссеру спектакля.

Возможно, еще и поэтому, столкнувшись с чуждым ему режиссерским замыслом Немировича, он не настаивал жестко на собственном понимании образа. Наоборот, преодолевая внутреннее сопротивление, он, актер, все же попытался сыграть такого Ростанева, какого от него ждал режиссер, неколебимый Владимир Иванович. Но ни опыт,

ни актерская техника не помогли ему подавить в себе отвращение к навязываемой ему трактовке. Не смогла помочь и «система». Не актер, но прежде всего Станиславский-человек играть Ростанева таким, каким его хотел видеть Немирович, не мог. Ведь это значило бы оклеветать благородного старого друга... Станиславский–Ростанев в такой ситуации был немыслим.

На злосчастной генеральной репетиции внутренний конфликт проявился с неожиданной силой. К. С. растерялся. Он был беспомощен, даже жалок. И как никогда одинок. Он плакал. Его растерянность, слезы были восприняты некоторыми как творческая слабость, неспособность справиться с ролью. А между тем те, кто видел Станиславского–Ростанева до вмешательства Немировича, вспоминают его игру как изумительную и трогательную... Конечно же, это был совсем не тот «крайний случай», когда «доктору» следовало решиться на операцию. Вл. Ив. поступил иначе.

Трагический, но уже пережитый театральным сознанием эпохи момент. Первый такого рода конфликт с участием VIP персон случился в нашем театре гораздо раньше. И прошел через него, разумеется, Вс. Э. Мейерхольд, которому (подобно Станиславскому) пришлось вместить в свою личную биографию все главные перипетии новейшей истории режиссерской профессии. Уволенный Верой Федоровной Комиссаржевской из ее театра ввиду непреодолимых творческих расхождений, он опротестовал свое увольнение, обратившись в Третейский суд. Это была тяжба о приоритетах. Мейерхольд отстаивал правовые стороны обновляющейся режиссерской профессии. Его апелляция к независимым инстанциям стала первым публичным обозначением изменившихся отношений в театре нового века. Режиссер больше не обслуживает чужие дарования, во главу угла он ставит дарование свое.

Суд опирался на мнение видных театральных деятелей, к которым обратился с просьбой высказать свое отношение к конфликту. Среди них был и Станиславский. В официальном ответе он проявил осторожность. Как никак, речь шла о судьбе Мейерхольда. Отношения с ним у Художественного театра, откуда Вс. Эм. совсем недавно и так резко ушел, были сложными. К. С. изложил свою точку зрения по возможности деликатно, однако признал право Комиссаржевской отказаться от сотрудничества с режиссером. «Если артисты не находят в своей душе уступок, – это препятствие становится невозможным для

общей работы. Нельзя творить против воли. При всяком творчестве можно убеждать, но нельзя насилловать»<sup>13</sup>. В черновых же набросках ответа К. С. формулирует свою позицию откровеннее и жестче: «Кто насилует творчество артиста, тот посягает на свободу нашего искусства. Этот акт бесцелен, неделикатен и несправедлив. В вопросах творчества можно действовать только убеждением, но не насилуем. Кто не сумел убедить, тот должен признать себя побежденным. Поэтому раз что не может быть взаимных уступок ради общего дела, приходится разойтись». И вывод: «Деликатность требует от г-на Мейерхольда устраниваться»<sup>14</sup>. Мог ли Станиславский предположить, что подобное противостояние перейдет из области теоретических рассуждений непосредственно в его собственную жизнь...

Тогда, в 1907 г., *режиссер* проиграл тяжбу *актрисе*. Общественное мнение тоже было на ее стороне. И вот по прошествии лишь одного десятилетия театральное сознание решительно перестроилось. Даже у преисполненного любви и сострадания к Станиславскому В. В. Шверубовича не возникло сомнения в праве Немировича-Данченко добиваться от гениального актера подчинения режиссерскому видению роли.

В Художественном театре ждали, что теперь будет. Но – не было ничего. Ни войны, ни мира. Через несколько лет, набрасывая заметки для задачника по тренингу и муштре, К. С. занесет в записную книжку: «Привычка и приспособляемость природы. Зуб заболел и качается. Как удивительно скоро и ловко я привык жевать так, чтобы не задеть больной зуб»<sup>15</sup>. В своем ответе Третейскому суду по делу Мейерхольда он счел самым приемлемым выходом в случае невозможности договориться расставание. Но с Немировичем-Данченко он расстаться не мог, особенно в такое политически сложное и опасное время. Они были словно каторжники скованы одной цепью – Художественным театром.

На работу К. С. влияла, разумеется, и общая атмосфера в советской стране, сама неожиданная и страшная жизнь.

Сегодня невозможно себе представить, как могли люди, воспитанные и выученные в царской России, пройти через ее революционный перевал, не потеряв человеческого облика. Пожалуй, со времен Петра Россия не ввергалась в такое жестокое переустройство. «Бесы», о которых предупреждал Достоевский, оказались еще страшнее, примитивнее, безжалостнее. И не только рациональный цинизм идеологов,

но и веками копившаяся темная ненависть выплеснулась на улицы городов, вспорола обманчивую тишину деревень. Началась неуправляемая ядерная реакция социального свойства. Однако человек – существо на редкость неистребимое, устойчивое. На протяжении одного поколения он приучился жевать, «не задевая больного зуба», существовать в новых, иногда почти несовместимых с жизнью условиях.

Станиславскому вроде бы повезло с профессией. Театр в трудные времена был хорошей защитой от жизненных бурь. Он не позволял уходить в бездеятельную депрессию. Требовал ежедневных забот, постоянной работы, ответственности не только за себя. После октября 1917 г. в строгий шехтелевский зал пришли совершенно новые, незнакомые зрители. Они принесли с собой демократичный дух улиц и площадей, простонародные бытовые привычки. Многие впервые в жизни попали в театр. Но при всей своей внешней грубости, они оказались людьми наивно отзывчивыми. И как-то трудно было ассоциировать их с теми, кто «грабил этажи», бесчинствовал на улицах, жег усадьбы, убивал без суда и следствия. Зрительный зал невольно примирял с уличной толпой.

В то же самое время (в «окаянные дни») потрясенный, выбитый из колеи Бунин, рискуя рассудком и жизнью, бродит по революционной Москве. Однажды со злым недоумением он натывается на афишу Художественного театра. Но как это может быть, какое отношение к чудовищным реальным событиям может иметь горьковское «На дне»? А между тем Станиславский играл в значившемся на афише спектакле. И произносил знаменитый монолог Сатина о Человеке. Играл в «окаянные дни» он и Гаева, и Вершинина, и Крутицкого, и Фамусова. Да разве это не был тот зал, к которому, по первоначальному замыслу основателей, должен стремиться *Общедоступный* театр? В августе 1917 г. Станиславский написал В. В. Котляревской:

Все это ужасно и неизбежно. Революция есть революция. Опасная болезнь. Она не может протекать, как дивный сон. Ужасы и гадости неизбежны. Наступает наша пора. Надо скорее и как можно энергичнее воспитывать *эстетическое* чувство. Только в него я верю. Только в нем хранится частичка Бога. Надо, чтобы и война и революция были *эстетичны*. Тогда можно будет жить. Надо играть – сыпать направо и налево красоту и поэзию и верить в их силу. Даже спор можно усмирить хорошей музыкой<sup>16</sup>.

А между тем реальные события, «ужасы и гадости» которых не могли привидеться и в самом страшном сне, были уже на пороге. Но даже они не лишили К. С. разумного спокойного восприятия реальности. Работая во время гастролей Художественного театра в Америке (1923–1924) над «Моей жизнью в искусстве», он пишет:

Чтобы говорить о революции, необходимо предварительно встать на соответствующую позицию, с которой можно смотреть и понимать происходящее. Ни взгляды, ни взаимоотношения, ни этика, ни культура, ни логика обычного мирного времени не годятся для революционной эпохи<sup>17</sup>.

И свое резко изменившееся социальное и материальное положение он принял без видимого отчаяния. Просто констатировал: «Я стал пролетарием». Надо заметить, что его поколение рожденных в 60-е гг. XIX в. отличалось запасом исторической и жизненной стойкости.

И все-таки. Не слишком ли много Станиславский перенес молча, без жалоб, без видимого отчаяния, не опуская рук, не прекращая даже на миг созидательной творческой деятельности? Приходится только догадываться, какого внутреннего напряжения ему это стоило. Понятно, условия в советской стране были жесткими, не позволяли откровенно изливать свои горести. Можно решить, что от отчаяния спасала «система», которая продолжала заполнять его мысли. Он уходил в нее от реальности, как монах в свою келью. Казалось, в отличие от большинства других гуманитарных теорий, «система» мало интересовала цензуру. В самом деле, ну какая крамола может скрываться в методах работы актера над ролью, над своим профессиональным мастерством?

Однако дело обстояло иначе. По сути, Станиславский вторгался в самую суть диалектического материализма, в отношения между материей и сознанием. И отчетливо сознавал это. Так же, как писатель, прекрасно усвоивший, что есть области советской действительности, на которые нельзя бросить даже искоса осуждающий взгляд, он понимал: что-то очень важное, может быть, главное в актерском творчестве, ему приходится оставлять за скобками. И не только сложность исследуемого материала, но и суровые обстоятельства жизни при большевиках (а на них выпало *двадцать последних, завершающих лет* работы над «системой») заставляли Станиславского мучительно подбирать формулировки, дорожить одобрением известного физиолога И. П. Павлова и других признанных властью ученых. Ему ведь надо

было пройти по узкому, шаткому материалистическому мостику над бездной идеализма. Очевидно, свою лепту в эти его опасения вносила и Л. Я. Гуревич, редактировавшая книгу К. С., но впоследствии отказавшаяся продолжить работу. Во всяком случае, письмо Станиславского от 9 апреля 1931 г., где он отвечает ей по поводу предлагаемых поправок, позволяет почувствовать охранительную направленность редактирования, борьбу с возможными обвинениями на уровне не только идей, но и слов. Так, «жизнь человеческого духа» Гуревич предлагает заменить на «внутреннюю человеческую жизнь». Он соглашается: «Пусть будет так»<sup>18</sup>. Но разница очевидна. И дальше в том же письме: «*Магическое если б* заменить *творческим если б*. Если нужно, придется заменить. Надо будет сделать сноску или ставить в скобки (магическое), так как оно среди актеров здесь и за границей получило огромную популярность»<sup>19</sup>. Тут он отступает с большой неохотой, пытается сохранить хоть в каком-то виде то, что ему важно и дорого. Но все-таки – отступает...

В письме Горькому в марте 1933 г. (самый разгар работы над книгой) К. С. откровенно рассказывает о своих затруднениях: «Помогите мне в этой работе (которая трижды сделана) – Вашим мудрым советом и опытом. В связи с требованиями “диамата” окончание начатого мной становится мне не по силам. <...> Разрешите мне после Вашего приезда в Москву побеседовать с Вами на эту тему»<sup>20</sup>. А годом раньше он писал своей американской переводчице Элизабет Хэпгуд, объясняя причину, по которой задержалась отправка рукописи: «Вам она непонятна, но если Вы подумаете о том, что вся наша работа по законам страны должна быть проверена диалектическим материализмом, обязательным для всех, то тогда Вы поймете <...>»<sup>21</sup>.

Согласимся, невеселая правда: за работой К. С. над «системой» в последние завершающие годы пристально следил внутренний цензор. Сегодня не так-то просто обнаружить в тексте конкретные знаки его присутствия, но нет сомнений, что они там есть.

А вот еще один важный документ. Он в очередной раз приоткрывает мир опасений Станиславского, обнаруживает его несвободу. Письмо от 11 февраля 1937 г. к А. И. Ангарову, зав. отделом агитпропа ЦК ВКП(б), с которым К. С. одновременно отдыхал в Барвихе.

В ожидании, что при свидании Вы мне подробно объясните об интуиции, я выкинул это слово из книг первого издания. Если суждено появиться-

ся второму, то там я пополнил пробел, если Вы мне в этом поможете < ...> Согласен, что в творческом процессе нет ничего таинственного и мистического и что об этом надо говорить. Пусть об этом знает и пусть это понимает каждый артист. Но... пусть в самый момент творчества, стоя перед освещенной рампой и тысячной толпой, – пусть он секундами, минутами об этом забывает.

Есть творческие ощущения, которые нельзя отнимать от нас без большого ущерба для дела.

Когда что-то внутри (подсознание) владеет нами, мы не отдаем себе отчета в том, что с нами происходит. Об том, что мы делаем на сцене в эти минуты, артист с удивлением узнает от других. Это лучшие минуты нашей работы. Если бы мы сознавали свои действия в эти минуты, мы не решились бы их воспроизводить так, как мы их проявляем.

Я обязан говорить об этом с артистами и учениками, но как сделать, чтобы меня не заподозрили в мистицизме?!

Научите!<sup>22</sup>

И Ангаров «научил», посоветовал вместо слова «интуиция» употреблять «художественное чутье».

Стоит только вспомнить мысли К. С. об актере-пророке, духовном властителе, о театре-храме, о «частичке Бога», стоит перечесть многочисленные страницы, посвященные бессознательному в творчестве, внезапному откровению, корректирующему поведение актера в самый момент игры, чтобы понять, как жестко ограничивал Станиславский свою свободу. А ведь он-то всегда полагал, что «артистическая природа создана так, что творческий процесс совершается ею, в большей своей части, бессознательно. Сознание может только помогать работе артистической природы»<sup>23</sup>. Но тогда как важны отвергнутые листочки, вычеркнутые места в рукописях «системы». К ним надо было бы подойти с тем же вниманием, с каким просматриваются литературные рукописи тех искажающих (и человека и его дело) времен. Труд непомерный даже для целого коллектива исследователей, тем более, что столько времени уже упущено. Но когда-то на него все-таки необходимо отважиться?

Последний год жизни Станиславского был годом трагическим, но эту тяжесть он перенес скрытно, не позволив окружающим проникнуть в глубины своих разочарований. И повседневно мужественно. «<...> В наш век каждый, желающий жить, должен быть до некоторой степени героем»<sup>24</sup> – фраза из продиктованного К. С. в 1930 г. обращения к Оперному театру. Он понял это на собственном опыте.

Станиславский всегда был одинок. Посмертно приблизиться к нему никто не посмел. Слишком явным, очевидным для всех было его все жизненное одиночество, странное для человека театрального, постоянно находящегося в окружении людей, совместно с ним делающих общее дело. Это было особое одиночество гения, погруженного в свои неотступные мысли.

К. С. вполне серьезно говорил, что умрет в 1938 г. Что ему померещилось? Во всяком случае, уже с середины 1937 г. в поведении К. С. явным сделалось стремление подвести окончательные итоги. Увы, они оказывались безрадостными.

Что он оставлял за пределами своей полной труда и внутреннего смирения жизни? ...Разрушенную большевиками культуру прежней России. А на ее строительство он отдал все отведенное ему время существования... Разрозненное и запуганное общество, растоптанную религию, церкви со снятыми крестами, превращенные в руины или в помещения самого разного назначения, чаще всего унижительного для Божьего храма. Во время редких поездок по городу, просто так, для прогулки, без заезда в театр, его взгляд в веру воспитанного человека то и дело должен был наткаться на обескращенные купола московских церквей.

В Художественной галерее Ханты-Мансийска я натолкнулась на небольшое полотно Бориса Кустодиева «Ловля бездомных собак». Унылый городской пейзаж. Площадь. Повозка с деревянной клетью, за прутья которой пытается заглянуть светлоголовый мальчишка. Два уверенных крепких парня с петлями-удавками. Светло-рыжая дворняга, попавшаяся в петлю и тщетно пытающаяся вырваться. Босоногая женщина с младенцем на руках, равнодушно наблюдающая за происходящим. Что заинтересовало в этом сюжете художника? Что он разглядел в этой невеселой жанровой сценке? Была в картине какая-то ускользающая деталь, она подсознательно беспокоила, не сразу бросаясь в глаза. И вдруг – вот оно. В верхнем углу, над крышами торговых рядов, будто специально спрятанный на окраине полотна силуэт церкви с колокольней. На куполах нет крестов. Всё запечатленное на картине внезапно зарифмовалось. И клетка, и крепкие парни, и собаки-узники, и изувеченный, будто приплюснутый к земле храм. Реалии нового времени. Картина-документ. Картина-недоумение... Нет сомнения, что и К. С. болезненно воспринимал эти «внешние» травмы, говорившие о гораздо более страшных травмах духовных.

Станиславский понимал, что оставляет страну, вплотную приближившуюся к культурной катастрофе. Дух унижен, искусство укрошено. Веками выстраданные, оберегаемые традиции высмеяны и растоптаны. «Неужели они не понимают, что это не восстанавливается?» – недоумевал он. Не понимала большевистская власть, выдвигающая на первые позиции ординарных своих прикормышей. Не понимали стремящиеся овладеть ситуацией и захватить как можно больше жизненного пространства разнообразные, но одинаково агрессивные левые. Но не поняли же и просвещенные люди за границей России. Так ничего и не вышло из его стараний создать мировую Театральную академию, объединяющую лучшие творческие силы, чтобы вместе противостоять наступающему новому варварству. Станиславского поддержали на словах, но он предлагал незамедлительно действовать. А ведь понимание разницы между словом и делом прошло через всю его жизнь.

Он предпочитал реальное действие. Алексеевский кружок. Директорство в Московском отделении русского музыкального общества. Общество искусства и литературы. И наконец, Художественный театр с многочисленными студиями – вот его «способ служения России», ответ на вопросы, которые ставила перед ним, обществом и страной жизнь....

Он оставляет театр, один из самых лучших когда-либо существовавших в России. Но он знает, того театра давно уже нет. Его обращения к труппе МХАТ становятся все жестче и вместе с тем безнадежней. Он и прежде не умел закрывать глаза на реальное положение вещей. Тем более не делал этого теперь. Что станет после его смерти с этим неизлечимо (в чем он уже не сомневается) больным коллективом? Кто будет его направлять? Без обиняков говорит он теперь о разнице своей линии и линии Немировича-Данченко внутри театра, о своем несогласии с методами работы Вл. Ив. И делает это не сглазу на глаз, не в бесконечных выясняющих отношениях письмах, как повелось между ними прежде, но при посторонних, специально придавая своим размышлениям характер публичного высказывания. Как всегда с эпической добросовестностью О. С. Бокшанская сообщает Немировичу-Данченко содержание беседы в Леонтьевском, переданное ей Сахновским:

Он сказал, что считает губительным Ваш метод – метод показа, что он сам долгое время как актер был под Вашим сильным влиянием, что сам он поддавался Вашему обаянию режиссера, при этом еще об-

ладающего качествами единственными, неповторимыми режиссера-психолога, социолога. Но что в 1905 году он с Вами разошелся, а потом и окончательно утвердился в мысли, что главное в театре – это дать инициативу личности актера, а потому такое подавление инициативы, как режиссерский показ, – это вред, это ломка. В свое время, когда у него были силы, он шел по своей линии в нашем же театре. Вы – по своей. Но теперь, когда у него нет сил, он считает, что все-таки вернее, несмотря на его несогласие с Вашим методом, все в театре отдать в ваши руки, а он будет, как он сказал, отравлять своим ядом небольшую группу людей, как он это сейчас делает в «Тартюфе» <...> А так как ему приходится уступить Вашей линии, то вероятно отсюда и идет, что искусство гибнет<sup>25</sup>.

За покорной отстраненностью – трагическая серьезность сделанного К. С. заявления.

...Семья. И это тоже безнадежная тема его последних раздумий. Он оставляет жену, детей и многочисленных, живущих благодаря его поддержке, родственников в стране, где каждый новый день может стать последним.

В неведомых лагерях он оставляет так и не вызволенных им близких. Последнюю просьбу о пересмотре дел он отправил недавно. Но результата как не было прежде, так, скорее всего, и не будет теперь. А вот обращения Немировича-Данченко в самые высокие, самые страшные инстанции обычно дают желаемый результат. Вл. Ив. ближе новой власти, потому что понятней властителям – разумно себя поставившее лицо, управляющее одним из самых приближенных к верхам театров страны. Никакой угрозы чего-нибудь неожиданного. Но этот обособившийся старик, будто выпавший из времени, – дело другое. По природе своей он непонятен новой власти. Чужой.

...Но ведь будущему останется главное – его «система». Вот-вот выйдет из печати «Работа актера над собой». Но и это так долго готовившееся событие на самом деле не приносит Станиславскому настоящей радости. Он знает, что книга – только начало, а две другие он закончить уже не успеет, они останутся в черновых вариантах. В какие руки они попадут? Можно было бы надеяться на учеников, которые и без него смогут стать проводниками, хранителями «системы»... Но разве у него есть верные ученики? Возмужав в рамках «системы», они пошли своими путями. МХАТ Второй – вот недавний болезненный тому при-

мер. Нет и учеников, пусть не таких уж ортодоксально верных, зато бесконечно талантливых, какими были Михаил Чехов и Евгений Вахтангов. Но Вахтангов уже покинул этот мир, а Чехов, не вернувшийся в большевистскую страну, для нее отчужденней, чем мертвый. А между тем вокруг «системы» вьется рой энергичных самоуверенных (и не в последнюю очередь корыстных) толкователей, лжепоследователей. К. С. то и дело вступает с ними в спор, защищая свое создание от поверхностных и вольных трактовок. Это возможно, пока он жив, а что будет потом?

Но рядом со Станиславским уже больше двадцати пяти лет существует, то приближаясь, то отдаляясь, единомышленник и одновременно упрямый оппонент, который ближе всех остальных подошел к главному делу жизни К. С., – Николай Васильевич Демидов.

В «Летописи жизни и творчества Станиславского» он впервые мельком появляется летом 1911 г. В это лето, вспоминает Н. А. Смирнова, жена Н. Е. Эфроса, К. С. «подводил итоги всему продуманному»<sup>26</sup>. На отдыхе в Карлсбаде, а потом на французском курорте в Сен-Люнере он был поглощен работой над «системой». «Ищет одиноких занятий (всё пишет, пишет...)»<sup>27</sup> – сообщает Немирович жене из Карлсбада.

Настроение у К. С. прекрасное, легкое. Он еще не понял, к чему прикоснулся. Безоговорочно верит в обнаруженные им законы актерского творчества, с удовольствием говорит о «системе» со всеми, кто готов его слушать. Такие беседы на берегу Атлантического океана становятся почти ежедневными. На них постоянно присутствует и Демидов, в то время – гувернер Игоря, отвечающий за его физическое воспитание. Смирнова вспоминает:

Слушая Константина Сергеевича, он однажды сказал ему: «Зачем придумывать вам самому упражнения и искать названия тому, что уже давным-давно названо. Я вам дам книги. Почитайте «Хатха-Йогу» и «Раджа-Йогу». Это вас заинтересует, потому что множество ваших мыслей совпадает с тем, что там написано». К. С. заинтересовался, и, кажется, ему эти книги многое из его собственных открытий в области психологии сценического творчества разъяснили и подтвердили»<sup>28</sup>.

Кстати, «Хатха-Йога» сохранилась в так называемой режиссерской библиотеке Станиславского. Что же касается других «индийских» книг, то главные знания в этой области, возможно, он получал, как того и требует восточная традиция, через общение с «учителем». Эта

роль досталась Демидову. Мимолетный разговор на океанском берегу не прошел бесследно. Он многое изменил в будущем собеседников.

К. С. по-новому взглянул на молодого гувернера. Культурист, медик, Демидов успел поработать со знаменитым тогда в России врачом-буддистом П. А. Бадмаевым и потому в окружении Станиславского был единственным человеком, обладавшим познаниями в той самой области, которая бесконечно интересовала его. Для наслаждающейся отдыхом компании Демидов оставался чужим. Педантичен, медлителен, серьезен – он не вписывался в атмосферу свободного общения давно знакомых людей. Вадим Шверубович, вспоминая это лето в Сен-Люнере, с юмором описывает поведение гувернера за общим обеденным столом:

Со скоростью двенадцати слов в минуту он сообщал о том, что каждый кусок, попавший в рот, должен быть перетерт зубами в мелкую кашу, смочен слюной и не должен быть проглочен, пока эта процедура не будет повторена тридцать два раза. Все попытки прервать себя он пресекал, форсируя не темп, конечно, а силу звука своей речи. Бедный Игорь покорно жевал, отсчитывая количество «жевательных процедур» на пальцах. Закончив сообщение, Демидов замолкал и молча ел, смотря перед собой и не принимая участия в разговоре и, кажется, не слыша его<sup>29</sup>.

Однако Станиславский, жадно искавший понимающих слушателей, в суховатом, до занудства методичном Демидове угадал родственную душу. За внешней сдержанностью гувернера скрывалось фанатическое упрямство в поиске истины и страстность натуры, безусловно, талантливой и глубокой. С этого лета Демидов незримо для будущих историков словно тень следует за К. С. через всю его жизнь.

Для самого Демидова случайный разговор оказался переломным моментом в судьбе. Человек замкнутый, неконтактный, он, очевидно, был рад выйти за пределы привычного, но не слишком комфортного одиночества и очень скоро по-настоящему увлекся «системой». Поиски К. С. вернули его к юношеским театральным опытам, когда вместе с братом они применяли оккультные практики в работе актера. Сохранилось сделанное Демидовым (еще до встречи с К. С.) описание одного из таких экспериментов в процессе постановки пьесы Островского «Бедность не порок». Сохранились в архиве Музея МХАТ и выписки Демидова из разных текстов как православных ав-

торов, так и религиозных мыслителей иных конфессий (очевидно, он знакомил с ними Станиславского). Его интересовали состояния молитвенного погружения, он видел в них нечто важное для понимания актерского самочувствия в процессе игры. Прежде всего помощь в достижении актером творческого одиночества на глазах множества зрителей. Стоит ли удивляться, что в конце концов Демидов оставил медицину ради театра.

В 1922 г., готовясь к долгим заграничным гастролям по Европе и Америке, Станиславский ищет, кому поручить руководство Четвертой студией. Его выбор падает на Демидова. Но за прошедшее десятилетие тот из никому не известного губернатора превратился в авторитетного преподавателя «системы». Перегруженный работой, он от предложения отказывается. Станиславский пишет Демидову жесткое обиженное письмо.

<...> Когда я впервые обращаюсь к Вам, – оказывается, что Вы заняты повсюду, но только не у меня.

Это какой-то рок!

Работал, мучился с Вахтанговым. Его не признавали, выгоняли из театра, а под конец поманили, и там он давал уроки, обещал режиссировать; в «Габиме» работал по ночам, а для меня во всю свою жизнь нашел только 2 вечера, чтобы вместе поработать над Сальери.

Все, что ни сделаю, ни заготовлю, – у меня вырывают из-под рук, а я – на бобах. Простите, что пишу так резко, но я искренно огорчен<sup>30</sup>.

Письмо возымело действие – Демидов согласился. Всякий раз даже обиженный, отдаленный Станиславским, он откликнулся на его призыв, возвращался, чтобы после короткой радости сближения вновь испытать горькую неустойчивость их союза. А потом имя его затерялось среди более громких имен. И в выпущенном в 1998 г. юбилейном справочнике «Московский Художественный театр. 100 лет» (в двух томах) ему посвящена лишь сухая короткая запись:

Николай Васильевич Демидов (1884–1953), театральный педагог, режиссер, молодой врач-спортсмен, он с 1911 г. был приглашен гувернером к И. К. Алексееву, сыну К. С. Станиславского. Увлечся «системой» и в дальнейшем преподавал ее в студии МХАТ, существовавшей в сезоне 1924–1925 г., и Оперной студии Станиславского.

В Четвертой студии, открывшейся в 1924 г., работал как режиссер над китайской сказкой «Чу-Юн-Вай»; «Своей семьей, или Замужней

невестой» А. Шаховского, А. Грибоедова, Н. Хмельницкого; «Обетованной землей» С. Моэма. В 1926 г. Станиславский характеризует своего последователя: «Это человек, полный подлинной любви к искусству и самоотверженного энтузиазма».

Это всё. Сколько времени Демидов работал в Оперной студии, насколько близок был к Станиславскому, куда делся после кончины К. С.? И ни слова о том, что Демидов являлся одним из ближайших помощников, своего рода спарринг-партнером Станиславского в годы создания «Работы актера над собой». Был он и редактором этой книги. Правда, это не зафиксировано в ее выходных данных, но в Предисловии Станиславский пишет:

Большую помощь оказал мне при проведении в жизнь «системы» и при создании этой книги режиссер и преподаватель Оперной студии моего имени Н. В. Демидов. Он давал мне ценные указания, материалы, примеры; он высказывал мне свои суждения о книге и вскрывал допущенные мною ошибки. За эту помощь мне приятно теперь высказать ему свою искреннюю благодарность<sup>31</sup>.

Такое признание, к тому же в момент разрыва (по словам Станиславского, в 1937 г. «их пути разошлись»), дорогого стоит. А у цитаты из отзыва К. С., приведенной в вышеназванном юбилейном справочнике, есть существенное продолжение:

Всё время он помогал мне в разработке этого богатого и сложного вопроса об актерском творчестве. В настоящее время, я думаю, это один из немногих, который знает «систему» теоретически и практически.

Прошел мимо внимания составителей и тот факт, что в 1965 г., уже после смерти Демидова, в издательстве «Искусство» вышла его книга «Искусство жить на сцене», самым тесным образом связанная с проблемами, занимавшими К. С. при работе над «системой».

Казалось, время поглотило Демидова навсегда, как оно поглощает многих, оттесняя в небытие не только статистов, но порой и фигуры значительные, игравшие в реальной истории первостепенные роли. Однако на этот раз случилось иначе: справедливость внезапно восторжествовала. След Демидова (и какой!) обнаружился в Петербурге.

Между Москвой и Питером всего ночь пути в поезде (а на скоростном современном экспрессе и того меньше). Но обитающие в этих поразному столичных городах театроведческие державы работают буд-

то в разделенных друг от друга миллионами световых лет галактиках. Это сказывается не только на традиционно разнящейся методологии (что для любой науки естественно и благотворно), но и на простом обмене информацией (что губительно и нелепо). Если московские книги все-таки проникают во вторую нашу столицу и там, судя по всему, прочитываются, то петербургские издания – редкие гости в Москве. Их трудно обнаружить в книжных магазинах, даже в специальных библиотеках они есть не всегда.

Небольшая книжка «Как рождаются актеры» (СПб., 2001) оказалась у меня случайно. Чего *не* ищешь, то непременно найдешь. В самом конце, в Приложении 2, под рубрикой «Педагогическое наследие» была напечатана работа М. Н. Ласкиной «Забывтое имя», посвященная Николаю Васильевичу Демидову. А еще – его статья «“Система” Станиславского и работа актера». Так я (как представитель театроведческой Москвы – с опозданием) впервые узнала давно известные театральному Петербургу факты.

Оказывается, сохранился обширный архив Демидова, поступивший в фонды Петербургской театральной библиотеки. Среди материалов архива книги по театральной педагогике. Они не просто развивают положения «системы», но представляют собой работы блестящие, вполне самостоятельные, в целом ряде моментов не совпадающие с идеями Станиславского.

Оказывается, студенты ЛГИТМиК (теперь СПГАТИ) еще в 1970-е читали машинописные копии демидовских текстов (своего рода театроведческий самиздат). А у педагогов, естественно, тоже знакомых с идеями Демидова, исподволь возникало стремление использовать его методологические разработки, чтобы разомкнуть границы канонизированной учебной программы. «Демидовские этюды», «демидовские упражнения» стали педагогическими терминами.

Растущий интерес к наследию Демидова, к счастью, сегодня воплотился в делах. В Петербурге (под грифом Санкт-Петербургской театральной библиотеки) уже вышли четыре тома его работ (редактор-составитель М. Н. Ласкина). Таким образом, «забытое имя» вернулось в живой театральный процесс. И вернулось, можно сказать, триумфально.

Молитва отчаяния, которую Демидов доверил бумаге в критический момент своей жизни, была услышана. Пролежавший долгие годы

в архиве текст и сегодня сохраняет горькую актуальность. Это страницы, вырванные из дневника, к которым приложена записка от 22 мая 1937 г.: «Вероятно, я сегодня же буду раскаиваться – всегда потом стыдно, когда обнажаешься – но такая минута – подкатило»<sup>32</sup>. Вот что пишет в дневнике Демидов:

Боже, Боже мой! Как странно складывается жизнь! <...> Вся голова, все сердце целиком и без остатка отданы на то, чтобы проникнуть в самые недра творчества <...> Вся жизнь ушла на изучение и пропаганду того, что называется «его системой» – и, в сущности <...> нет человека, находящегося в большем пренебрежении. Зачем он так делает? Зачем не плюнет в морду всем этим наушникам, которые только и держатся тем, что затапывают других! Будто не знает он, там, в глубине души своей всю ценность, всю силу и всю неподкупность мою? Зачем же хвататься за малейшую клевету, за все действительные и воображаемые мои недостатки, чтобы сейчас же отстранять от того, что я могу, что я должен, что я обязан и что я призван делать?

Это – рок. Чудак беспощадно и убежденно рубит топором свои собственные пальцы. А им, присосавшимся моллюскам, только того и надо.

Боже, Боже мой... спаси... сохрани! Дай силы остаться чистым и твердым. Дай силы с честью пройти путь! И, если не надо, чтобы я сделал всё, что в силах сделать, не дай погибнуть, не дай пролиться на землю бесцельно и тоскливо осенним дождем... неприветным дождем... Пусть ночной, пусть невидимый никем, но пусть – весенний – на утро, после – пусть зашевелится трава, пусть лопаются почки и начинается жизнь... Господи!..<sup>33</sup>

Сегодня труды Демидова стали достоянием театральной общности. Его творческий вклад в наше сценическое искусство только-только начал себя обнаруживать, но уже ясно, что значение его огромно. Его работы имеют право встать рядом и с книгой Михаила Чехова «О технике актера», и с тем, что Демидов называет «его система». По существу, он пытается договаривать то, чего не позволил себе, а потом не успел договорить Станиславский. И в то же время он вполне самостоятелен. Его книги – настоящая литература о театре, они свободны, легки, полны творческой энергии и обаяния. И как-то странно думать, что писал их тот самый «зануда», педант из воспоминаний Шверубовича. Трудно поверить, что их автор и в самом деле человек, чьи суждения отличались прямолинейностью, чей характер представлялся Станиславскому настолько непереноси-

мым, что он не рискнул ввести его в Художественный театр в качестве штатного сотрудника.

Они оба были людьми, не допускающими посторонних в свое внутреннее пространство. Наверное, мало кто (а скорее всего – никто, ведь в многочисленных воспоминаниях и письмах 1930-х гг. Демидов как бы не существует) предполагал ту степень рабочей близости, которая их связывала долгие годы.

Но положение их в мире театра не было равным. Демидов забывал об этом неравенстве не только потому, что искренне привязался к К. С. и его работе, но и по внутреннему (как теперь можно понять – справедливому) ощущению собственной творческой значимости. Однако для Станиславского, продолжавшего видеть в Демидове ученика, приобщенного к делу, человека, не определившегося в профессии и бытовой жизни, такого равенства не существовало. Демидов, превратившийся из молодого гувернера в независимого, талантливого коллегу, как и прежде, оставался для него «заготовкой», которую можно использовать, если она понадобится, а потом отложить про запас. Демидов этого не понимал. Конечно же, «наушники» тоже были. Независимый, неудобный и лучше других знающий «систему», Демидов оказывался явно лишним в пронизанной интригами ситуации стареющего Художественного театра. Молодая режиссура, едва объявившись и быстро затеяв борьбу за территорию, не собиралась пускать претендента, сильного, близкого, как никто из них, к Станиславскому.

К. С., живой, но ослабевший лев, чувствовал, что за его спиной уже идет настоящая драка. Для одних – за немедленное получение максимального влияния и власти в театре. Для других – за титул первого ученика, которому достанется главное творческое наследство – «система». С каждым годом возня становилась всё откровеннее. Внешние атаки на устаревшее буржуазное искусство Художественного театра, захлебнувшиеся не без поддержки Ленина, переместились внутрь. Не сумев опрокинуть существующую систему в прямом с ней столкновении, новое поколение входит в нее. И уже находясь внутри, продолжает свои либо разрушительные, либо более спокойные реформаторские усилия. Актер Художественного И. М. Кудрявцев, ярый сторонник Станиславского, записал 7 мая 1934 г. в своем дневнике: «В режиссерской группе МХАТ у нас *огень нехорошо*. Мало того, что не могут, не

смелы, но и боятся друг друга – и мешают друг другу, *топят*. От этого Театр топчется на месте»<sup>34</sup>.

Считая отношения с К. С. доверительными и равными, Демидов высказывал горчайшие мысли о состоянии Художественного театра, требовал от Станиславского (именно требовал, жестко и не щадя его самолюбия) решительных действий. Станиславский и сам давно уже кричал «Караул!» Кричал, но терпел. Вынужден был терпеть. И всё больше удивлялся в Леонтьевском переулке. Всё реже переступал порог Художественного театра. Разочарования К. С. не скрывал. Оно звучит в письмах, в беседах с посещающими его «лазутчиками» из Камергерского переулка.

Время от времени Станиславский предпринимал решительные шаги. 7 сентября 1934 г. О. С. Бокшанская пишет Немировичу о встрече К. С. с группой, о «тронной» речи, которую он произнес:

Как всегда водится, у нас в театре выудили из этой речи всё, что можно переделать в анекдот, но, насколько я разобралась в рассказах, К. С. говорил о том, что каждый в театре во всех своих действиях должен прежде всего задать себе вопрос, хорошо ли это действие для пользы театра и тогда уже поступать – всегда именно в интересах дела. В области же актерской работы он говорил о необходимости контроля исполнения спектаклей, и тут действительно придумал какой-то анекдотический прием: что он будет давать свои места своим знакомым, которые будут на следующее утро сообщать ему свои впечатления. После этого он будет звонить актеру и спрашивать, как он играл. Актер будет отвечать, что хорошо. А К. С. в этом случае будет звать его к себе вечером на чашку чая и смотревшего знакомого тоже, и вот тут, за чашкой чая, выяснять погрешности исполнения в спектакле накануне. Можете себе представить, сколько анекдотов пошло по поводу этой чашки чаю и этих знакомых<sup>35</sup>.

В театре изощрались в остроумии, говорили, что «знакомым» окажется все тот же Н. В. Егоров, занимавший во МХАТе в разные годы высокие административные должности и неизменно пользовавшийся доверием Станиславского. Он будет при каждом инспекторском посещении заказывать себе разные парики. Вряд ли кому-нибудь в голову приходило, что обещание свое К. С. выполнит. И потому этот забавный эпизод быстро прошел стадию анекдота и не имел продолжения в истории Художественного театра. Смотрел ли кто-то спектакли, разговаривал ли К. С. с актерами после донесения лазутчиков, сведений, казалось, не сохранилось.

Однако шутники ошибались. К. С. не блефовал в надежде поднять творческую дисциплину. Архивы поведали, что он все-таки засылал на спектакли своего эмиссара. Им оказался никем не предполагаемый Демидов. Отчеты, таящиеся в его бумагах (в Музее МХАТ в Москве, в Театральной библиотеке в Петербурге), позволяют приоткрыть эту «анекдотическую» страницу из жизни К. С., а заодно оценить степень его доверия Демидову.

«Эмиссар» взялся за дело с обычной своей методичностью. Увлечение индийской философией, йогой, самыми разными религиозными практиками сочеталось в нем с прямолинейностью подходов к ситуациям сложным. Он считал своим долгом направлять окружающих на пути истинные. Касалось ли это пережевывания пищи или творчества. Стоит в очередной раз удивиться наивности К. С., который такую деликатную рискованную миссию поручил человеку, не умеющему и не хотящему огибать острые углы. Или в своем одиночестве Станиславскому просто больше не на кого было положиться?..

Демидов стал смотреть спектакли и писать отчеты, которые, как обещал ему Станиславский, будут сообщены актерам. Однако никаких упоминаний о дальнейшей судьбе этих отчетов, тем более о разговорах «за чашкой чая», не существует. Станиславский вряд ли предвидел, какими жесткими окажутся полученные им от Демидова донесения.

В архиве Музея МХАТ сохранились отзывы на три спектакля: «Вишневый сад», «Таланты и поклонники», «Свадьба Фигаро». В Театральной библиотеке Санкт-Петербурга, возможно, есть еще и отзыв на спектакль «На дне» (след обнаружен, но текст пока найти не удалось). Это пространные (множество страниц) работы, автор которых не только (иногда не столько) упрекает актеров, но критикует сам режиссерский замысел, предлагает собственный взгляд на пьесу, затрагивает кардинальные проблемы исполнительского мастерства. Он то вдается в теорию, то предлагает очень конкретные и дельные советы. Отчеты бесконечно интересны как зеркало, отразившее состояние Художественного театра середины 1930-х гг. Интересны они и как теоретические работы.

Демидов не соблюдает никаких табу о рангах, для него неприкасаемых нет. Наверное, никто в театре не посмел бы сказать вслух то, что он позволяет себе написать об О. Л. Книппер – Раневской, хотя проблема и была очевидна. Но хотя Чехова уже давно не было с ней

рядом, его имя все равно очерчивало вокруг нее невидимый защищающий круг. Демидов же несентиментален и буквально относится к поручению Станиславского. А потому Ольге Леонардовне достается больше других.

Потеря симпатий к действующему лицу – какая она ломака, притворщица, придумщица и ни одного слова Правды! А ведь Книппер не такая актриса, которая не может быть правдивой. А тут – НЕ МОЖЕТ. Это – факт.

И дальше:

Если оставлять в этой роли Книппер, то необходима переработка роли. Она играет роль так, как играла, когда ей самой было около сорока лет. Так играть она НЕ МОЖЕТ – для этого нужна невероятная огромная техника. Сейчас получается фальшь, наигрыш, нажим и сотня всяких плюси-ков... Если не отказываться от роли, надо переработать. Да, около 60 лет (Книппер производит впечатление 55–57 лет). Ну и пусть! Да, не могу бегать, прыгать, хлопать по-детски в ладоши... ну и пусть – возьмем всю прелесть, всю трогательность, серьезность, человечность, поэтичность ее возраста <...> и право будет хоть и несколько старый, может быть даже слегка дряхлый, но ей Богу все-таки вишневый сад!<sup>36</sup>

Неужели Демидов мог думать, что они встретятся с Книппер в Леонтьевском переулке за чашкой чая и обсудят вместе с К. С. его отчет? А в результате она либо откажется от роли Раневской, уступая ее более молодой актрисе, либо согласится совершенно изменить рисунок? Какова была реакция Станиславского, что он сказал автору отчета, неизвестно. Но участникам 700-го спектакля «Вишневый сад» примерно в этот же отрезок времени отправил (там стоит и подпись Лилиной) из Стрешнева теплое поздравление, особо отметив новых исполнительниц «во главе с бессменной, талантливой, обаятельной <...> милой Раневской – Книпперушей»<sup>37</sup>.

План К. С. явно претерпел принципиальное изменение. Если первоначально о появлении наблюдателей он объявил открыто, то теперь дело превратилось в тайну двоих. Однако, как свидетельствует приложенная к большому отчету маленькая записка, Демидов все-таки полагал, что отчеты могут быть, пусть не от его имени, сообщены актерам. «Я нарочно не подписался под записями о “Вишневом саде” – чтобы кому-нибудь не попало на глаза. Я сознательно избегал выражения «сквозное действие», чтобы Вам во время замечаний удобнее

было импровизировать, пользуясь записями как фактическим независимым материалом». Похоже, он давно уже привык отступать в тень, и кто может теперь сказать, сколько «независимого материала» осело в «системе» К. С.

А вот отчет о просмотре «Женитьбы Фигаро». На заключительном этапе в работе над спектаклем принимал серьезное участие сам Станиславский. Казалось бы, чувство самосохранения должно было призвать Демидова к максимальной деликатности. Во всяком случае, подсказать: судить нужно лишь о недостатках актерского исполнения, не вторгаясь в трактовку пьесы. Однако спектакль вызывает в нем теоретическую активность. Он анализирует пьесу, обнаруживая поверхностность существующих в спектакле трактовок. Его предложения основательны с точки зрения психологии и бытовой правды, но они иногда оказываются и более сценически яркими. Начинает Демидов дипломатично, но дипломатии ему хватает на две фразы.

Комедийность и легкость – это то, что хочется отметить в этом спектакле не в пример прочим. Достижения, прямо сказать, – огромные. Но будем говорить об идеале, о совершенстве. С точки зрения совершенства еще не то, еще далеко не то <...> Актеры гоняются за комедийностью, за легкостью, боятся усложнить, усерьезнить, углубить и теряют основное: содержание, смысл, существо<sup>38</sup>.

Массовые сцены – «все они мертвы». Оркестр, появляющийся на сцене, выпадает из действия, как вставной номер. И Демидов советует «загримировать инструменты». Общий вывод беспощадный. Водевиль опускает пьесу. «Откупори шампанского бутылку...» Так вот, погоня за легкостью это погоня за газом. Если же нет в этом напитке алкоголя, да еще не простого, а высшего рафинированного сорта, это не шампанское, а баварский квас.

А Станиславский-то на репетициях добивался именно легкости, старался преодолеть рутинную малоподвижность уже успевших отяжелеть актеров. Он-то, пытаясь оживить вялый спектакль, намеренно не перегружал их сложными разработками, требовал энергии, ритма, стремительного раскручивания интриги. Да, очевидно, он все-таки отчасти «гонялся за газом». Это подтверждают и рецензии критиков. Но чтобы «баварский квас»... Правда, прошло уже почти десять лет с момента его репетиций. А без постоянного режиссерского надзора былое шампанское могло переродиться и в квас.

В эти же самые годы сотрудничество с Демидовым приобретает особенно продуктивный характер. Идет подготовка к печати рукописи «Работа актера над собой». Демидов – один из редакторов. Станиславский понимает, что именно он – редактор настоящий, ведь никто кроме него, даже знающая и верная Гуревич, не может до конца вникнуть в практическую и теоретическую суть этой работы. Однако, как выясняется, Демидов не только проникал в суть книги, но и подвергал ее ревизии. Его смущали результаты применения «системы», уже начинавшие сказываться в современных спектаклях, в работах актеров, воспитанных вроде бы по ее законам. Беспокоил вопрос, почему, набрав в студию молодых талантливых людей, они в результате получают на выходе довольно средних, неярких актеров?

В мае 1937 г. Демидов запишет в дневник:

Только что слушал по радио «Каренину...» <...>

На весь мир трезвонят об этом сверхгениальном достижении, – надо же иметь хоть приблизительное представление о том, что такое верх совершенства...

Неужели так-таки никто и не понимает, что за исключением десятка кратковременных просветлений, всё это самое беспросветное «ремесло правдоподобия»?

А какая самоуверенность, какой самовосторг!

<...> Что же? Значит, прав дед? Значит, так и не останется ничего – всё выветрится?

А может быть и того хуже: новая школа, не до конца понятая, превратилась в школу «правдоподобия» игры и «правдоподобия» постановки? и служит такая школа недобрую службу. Раньше в Малом театре за правдоподобием никто не гонялся, им не прикрывались – бездарность проваливалась, а талант давал ПРАВДУ. А теперь, вооруженная новой и как оказывается, весьма доступной «техникой» и «культурой», воцаряется понемногу посредственность («род же ее неистребим, как земная блоха»), вытесняет она собою сознательно и бессознательно тех, которые несут в себе неуютный для нее огонь таланта.

А может быть, такова судьба всех школ? ВСЕХ – великих и малых, и в искусстве, и в науке, и в философии, и в жизни?

Конечно, теперь, после деда, уже невозможно возвратиться ко многим прежним ошибкам и примитивам. Это – огромно. Но разве в этом только смысл всех страданий и чаяний?<sup>39</sup>.

Резко. Однако будущее покажет, что в рассуждениях Демидова заключалась доля справедливых опасений. Ведь действительно, «система» помогает не только талантливым. Но (и это ее «побочный продукт») она дрессирует еще и посредственностей, позволяя проникнуть туда, куда без такой дрессировки путь им был бы заказан. К. С. постоянно подчеркивал, что гениальному актеру «система» его не нужна, что она для тех, кому не отпущено высшего дара. Однако возникает невольный вопрос: до какой степени «не отпущено»?

Не мог, очевидно, Демидов без возражений принять и вынужденную боязнь К. С. рассматривать подсознательные процессы в актерском творчестве. Ведь именно на них, как мы знаем, он сосредоточил внимание с первых же своих шагов на театральном, еще наивном любительском поприще. Впрочем, расхождений было много. Вот что писал в 1938 г. Демидов Немировичу-Данченко, правда, уже после разговора со Станиславским:

Я был знатоком и поборником «системы», но за последние 15 лет жизнь и практика незаметно, шаг за шагом, отвела меня от нее, во всяком случае, от основных ее положений.

И чуть дальше:

К. С. предложил мне редактировать его книгу. Я взялся. В продолжение 2-х лишним лет занимался я этим, часто с ним споря и склоняя на многие уступки, но все-таки в конце концов в результате этих принципиальных споров, как выразился К. С., «творческие пути наши разошлись»<sup>40</sup>.

Письмо очень непростое (к тому же, опубликован сохранившийся его черновик). В нем явно проглядывает попытка Демидова наладить отношения с Немировичем-Данченко. На деле вряд ли он так давно и так окончательно отошел от основных положений «системы». Но нельзя не обратить внимания на утверждение, что он, занимаясь редактурой, склонял К. С. «на многие уступки». Это серьезно и вряд ли может быть плодом фантазии Демидова. Будущим исследователям еще предстоит разобраться в характере и динамике этого непростого, конфликтного, но важного для обоих сотрудничества. Понять настоящую роль Демидова в работе К. С. над «системой».

В деревнях старухи, чувствуя приближение смерти, приводят в порядок простые, но для них важные дела. Перебирают нехитрый скарб, выбрасывают хлам, накопившийся за целую жизнь. Откладывают «наслед-

ство», которое останется после них родственникам. А то, не дай Бог, оговорят: «Жила, жила и ничего не нажила». Посмертного оговора боятся больше, чем пересуда при жизни. А еще загодя шьют платье «на смерть».

О «платье на смерть», не в буквальном, разумеется, смысле, не думать не мог и Станиславский. Конечно, он боялся властей. Кто их тогда не боялся, кто мог чувствовать себя в безопасности? Однако предпринял два (одно за другим), демонстративно супротивных действия. Прежде всего это хрестоматийно известная поддержка опального, лишённого театра Мейерхольда. К. С. предложил ему работу в своем Оперном театре (т. е. там, где мог распорядиться единолично). Жест, который может показаться случайным, на самом деле таким не был. Следом К. С. совершил еще один подобный поступок, о котором редко вспоминают в театральной литературе. А между тем в самой этой повторяемости проглядывает решимость, своего рода «способ служения России» в жестоко изменившихся условиях.

Как известно, постановка в Большом театре оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» после высочайшего неодобрения вызвала грандиозный скандал. В «Правде» появилась знаменитая статья «Сумбур вместо музыки». Станиславский был ежедневным читателем этой газеты, значит, статья мимо него не прошла. И тем не менее он пригласил в Леонтьевский переулок обруганного Шостаковича, чтобы договориться и с ним об опере для своего театра, в котором и без того уже служил Мейерхольд (готовился к постановке «Дон Жуана» Моцарта, премьеры должна была состояться в следующем сезоне). Естественно, отношения между ними складывались не только служебные. Мейерхольд нередко приезжал к Станиславскому в Леонтьевский переулок. И они говорили подолгу. Такая устойчивая и публичная близость к К. С. целительно сказывалась на социальной репутации Мейерхольда. Это Станиславский помимо личного интереса к самим беседам, безусловно, учитывал. Теперь гостем Леонтьевского переулка сделался и Шостакович.

Станиславский не только приблизил к себе идеологически осужденных, он вместе с ними еще и сыграл своего рода домашний, но адресованный общественному мнению спектакль. Вот как описывает А. В. Февральский, оказавшийся свидетелем режиссерской и нравственной акции К. С., просмотр 25 мая 1938 г. в Леонтьевском переулке «Виндзорских проказниц», учебной работы Оперной студии. Собравшимся «пришлось необычно долго дожидаться Константина Сергеевича, и вдруг он вышел

не из передней, а из двери, соединявшей зал непосредственно с его комнатами. Он появился не один: с ним были Мейерхольд и Шостакович. Станиславский обратился к присутствующим со словами: «Прошу приветствовать наших гостей» – и, повернувшись к Мейерхольду и Шостаковичу, стал им аплодировать и жестом предложил всем последовать его примеру. Потом он прежде чем сесть в приготовленное для него кресло, усадил с одной стороны Мейерхольда, с другой – Шостаковича и во время показа <...> не раз вполголоса обращал их внимание на те или иные моменты действия, а в перерывах беседовал только с ними»<sup>41</sup>. Не правда ли, впечатляющая картина. Два изгоя: ошуюю и одесную. И не где-нибудь, а на публичном показе. И выходят-то они не из коридора, как прочие, а вместе с хозяином прямо из внутренних комнат. Да еще с большим, явно специальным, опозданием: мол, заговорились. А потом – откровенная демонстрация предпочтений. Подчеркнутое внимание к дорогим опальным гостям. Неожиданное предложение их поприветствовать заставляет вспомнить просьбу К. С. на юбилее театра (1928) почтить память Саввы Морозова вставанием, обращенную к залу, в котором члены правительства во главе со Сталиным. Будто К. С. запомнил свой унижительный страх, охвативший его (не без разъяснений окружающих) в те дни, и теперь публично изживал свое унижение, доказывая превосходство истонных норм человеческого общежития над сиюминутной смертельно опасной политической конъюнктурой. Всё равно, сколько дней ему еще оставалось, но они были последними, когда можно что-то объяснить и исправить. И он спешил дошить свое «платье на смерть».

Конечно, небольшой Онегинский зал, с наивным ритмом его белых колонн, с покоем тихого переуллка за окнами, – не трибуна, не площадь. Но в соединении с его именем он становился и трибуной, и площадью. Входя в этот зал вместе с Мейерхольдом и Шостаковичем, заставив присутствующих встретить их приветствием, демонстративно проигнорировав всех остальных, Станиславский, наверное, испытал огромное нравственное облегчение. Его он, вероятно, испытал и закончив «Работу актера над собой» неожиданной последней главой, которую, преодолев страх обвинения в идеализме, назвал «Подсознание в сценическом самочувствии артиста». Стоит напомнить, что еще в 1914 г. Демидов писал сыну Станиславского Игорю: «Передайте К.С., что скоро я ему пришлю целый доклад „О значении подсознания в творчестве актера и о способах им пользоваться” – может быть пригодится»<sup>42</sup>.

Все эти поступки нельзя объяснять непоследовательностью старого человека. Ни в чем ум К. С. не обнаружил старения. До самого конца он мыслит ясно, поступает логично. Всё так же точно, образно пишет. Старость явилась к Станиславскому иначе – настойчивым, постоянно осознаваемым сокращением остающегося пространства жизни. Оказавшись между жестким социальным давлением и близким концом, К. С. поступил неожиданно, но честно, как умел это делать всегда.словно на занятии в Габиме, про которое вспоминает в своих, уже цитированных, Дневниках Кудрявцев. Однажды К. С. показывал студийцам, как надо правильно ходить. Но – споткнулся и упал. Все ахнули. А он, поднявшись, спокойно сказал: «Нет, так не надо». Вот и теперь, закончив «Работу актера над собой» неожиданной последней главой, он поправил себя. Ведь сам он, как никто, знал о вынужденной недоговоренности труда всей своей жизни. Но умолчать о самом существенном он позволить себе не смог. Последняя глава – как призыв к размышлениям, выходящим за рамки уроков, которые в основном тексте книги ведет Аркадий Николаевич.

Сшить реальное платье на смерть, то, в котором тебя похоронят, – требующая мужества, но технически довольно простая задача. Иное дело платье незримое, итог целой жизни. Трудная нравственная обязанность завершающего свой путь человека. Станиславский от нее не уклонился. И спешил исправить то, что еще можно исправить, высказать невысказанное, объясниться, быть может, – покаяться. В отличие от Немировича он всегда умел видеть себя со стороны. При всем колоссальном упрямстве, умел признавать свои ошибки, свою неправоту. Несправедливости, которые он допустил по отношению к разным людям, прежде поглощаемые стремительным движением творчества, теперь, очевидно, всё больше беспокоили его. Он без иллюзий просматривал ленту прожитой жизни. В декабре 1936 г. Качалов записывает свой долгий разговор с К. С.

Вчера до 1 часу ночи заговорился с Константином. Он говорил – уже не в первый раз – о своем одиночестве. В личной жизни, не в искусстве. К. С. объясняет свое одиночество тем, главным образом, что он с недостаточным вниманием и интересом относился к людям в окружающей его жизни.<...> Я часто упрекаю себя за то, что, наверное, я на многих не обратил должного внимания, многих недооценил, многим не помог как следует вскрыться и проявиться вовсю<sup>43</sup>.

PS. И последнее. Каким бы странным ни показалось это утверждение, но, возможно, именно в незавершенности «системы», в противоречивости, в огромном количестве текстов, заметок, фрагментов, не вошедших в основной текст, – гарантия ее жизни в сознании всё новых и новых театральных поколений. К. С. хотел создать абсолютное руководство, учебник на все времена, словно это был учебник по арифметике, где дважды два всегда, на всех языках, в любом уголке земли будет четыре. Но при этом он больше всего боялся ограничениями и правилами помешать великому творчеству самой природы.

Приверженцы школ и правил в искусстве имеют только одну свою красоту и не признают других. <...> Каждый убежден, что его красота правильная и единственная. Да посмотрите вы, законники в искусстве, вокруг, на мир Божий. Посмотрите на небо и облака, каких только линий и красок в них нет – правильных и вычурных, до которых еще не додумывались, и все они естественны и просты, как всё в природе. Красота разбросана везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава Богу, не уложится ни в какие рамки и условности. Вместо того чтобы сочинять новые правила, станьте ближе к природе, к естественному<sup>44</sup>.

Сегодня, в мире, как никогда прежде подавленном техническим прогрессом, отъединенном от живой материи бытия, именно стремление Станиславского к природному, естественно возникающему, на верное, и есть самое ценное.

В новой художественной ситуации актуальность труда Станиславского, его значение для будущего усиливается. Ситуация компрессии, возникшая где-то в середине XIX в., о чем шла речь в начале статьи, не исчерпана. Напротив, она, похоже, лишь набирает силу. Мир меняется всё с большей стремительностью. В тот, прежний, период выхода из тупика театр смог опереться на художественные ресурсы всего человечества. Нашел обновляющие эстетические идеи, так сказать, в «бабушкином сундуке». А еще – в новой драматургии, сумевшей войти в резонанс с переменами жизни общественной и жизни частной. А также в неудержимом техническом обновлении мира, которое подстегивало, делая осуществимыми, самые дерзкие режиссерские поиски.

Но сегодня ситуация совершенно иная.

Общечеловеческий художественный ресурс превращается в склад вещей второй свежести. Постмодернизм, заложивший его по второму разу в свою «мясорубку», лишь на время создал иллюзию оживления.

На втором витке запас оказался значительно скромнее и истощился неожиданно быстро.

Современная альтернативная драматургия уже не обладает необходимым влиянием, чтобы действительно стать источником новых идей для театральной культуры. И дело вовсе не в том, что нет смелых и талантливых авторов. Они есть. Но само отношение к литературному тексту как к изначальной основе спектакля в современном театре стало иным. Театр уже не ждет с прежним доверием появления «своего драматурга». Он научился находить повод для спектакля в самых неожиданных местах, порой вообще не связанных с какой бы то ни было литературой. И соответственно, разучился уважать авторский текст.

Технические возможности? Они сегодня колоссальны, конечно. Но усиливающееся вторжение непрерывно обновляющихся технологий не только благо, но и беда. Оно постепенно сглаживает принципиальное отличие театра, искусства сиюминутно живого, от других видов искусств, не работающих по принципу «он лайн». Мертвое в нем всё активнее стремится подменить живое.

Но всё еще остается единственный реальный «ресурс» выживания – человеческий. Искусство актера. Как личность и как «материал» актер не требует специального осовременивания, он сам пришел с сегодняшних улиц, из гуши сегодняшней жизни. Надо только освободить его «я», этого всемогущего джина, которого (почему мы так боимся это признать?) последние десятилетия загоняли в бутылку. Вспомним, как почти мгновенно преобразился театр, когда в середине XX в. режиссура выпустила на волю человеческую сущность актера, увидела в нем не материал для спектакля, не «карандаш», послушный чьим-то рукам, а соавтора-единомышленника. Без опоры на актерскую личность, актера-художника не было бы поразительного обновления театрального языка, того влияния на общественное сознание и нравственность. Так называемый исповедальный способ игры изменил отношения между залом и сценой. В театр пришли иные энергии, критики заговорили об актерской теме, о личной жизненной позиции участников спектакля. И у ранней Таганки, при всей великолепной условности ее спектаклей, уникальный способ актерской игры, агрессивная, направленная в зал живая энергия были одним из существеннейших элементов эстетики Юрия Любимова.

Олег Ефремов, начиная «Современник», утверждал, что они – новая студия Художественного театра, что в основе их реформы идеи «системы» Станиславского, воспринятые сквозь призму новых общественных и эстетических обстоятельств. Тогда многие восприняли его заявления как способ обмануть «око недреманное», чтобы выжить под официально одобряемым знаменем. Однако на самом-то деле Олег Николаевич, если и лукавил, то самую малость. Способы игры в «Современнике», на Таганке (да-да, и на Таганке, не случайно Любимов, причем один из многих своих коллег, прилежно ходил в ВТО на занятия М. Н. Кедрова по «системе»), в какой-то мере – у Эфроса и Товстоногова были близки мечте Станиславского о сценической правде существования актера, за образом не теряющего самого себя. Конечно, все это разные театральные миры, но в их основе – единство фундамента, на котором они были построены. Ведь не случайно же утверждал Ежи Гротовский, что самым лучшим учеником Станиславского был Мейерхольд.

Наблюдая за процессами начала XX века, нельзя не замечать попыток в нынешней «зациклившейся» театральной ситуации по-своему, по-новому опереться на этот великий актерский «ресурс». Многие известные спектакли сегодняшних впередсмотрящих постановщиков (к сожалению, не столько у нас, на родине «системы», сколько за ее пределами) были бы простыми упражнениями на фантазию и искусство композиции, если бы в них не играли прекрасные, способные отдать спектаклю свою не только художественную, но и реально человеческую энергию актеры. Стоит вспомнить хотя бы свои гастрольные (Германия, Финляндия, Польша, Япония) театральные впечатления.

«Система» К. С., пройдя сквозь столетие, пережив ортодоксальных своих толкователей, из недр процесса учебного, где «перезимовывала» какое-то время, пожалуй, уже готова во всей своей обольстительной незаконченности, войти определяющей силой в театральный завтрашний день. Как бы ей ни мешал жирный знак равенства (поставленный в былые и не лучшие времена) между ее творческими идеями и дряхлеющим искусством советского МХАТа, до сих пор пугающий массовое театроведческое сознание. У театра, этого странного вида искусства, которое делается людьми из людей же, не существует, очевидно, иного сценария выживания, как еще раз понять, что он (в чем всегда был уверен К. С.) все-таки «для актера».

2013

### Примечания

- 1 *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1998–1999. Т. 9. С. 671. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию.
- 2 *Соколова З. С.* // О Станиславском: Сборник. М., 1948. С. 3.
- 3 *Станиславский К. С.* Из записных книжек: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 161.
- 4 *Дидро Д.* Парадокс об актере. Л.; М., 1938. С. 87.
- 5 Там же. С. 59.
- 6 *Станиславский К. С.* Т. 1. С. 53.
- 7 *Станиславский К. С.* Т. 8. С. 471.
- 8 *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. М., 1978. Т. 6. С. 213.
- 9 *Станиславский К. С.* Т. 8. С. 471.
- 10 *Станиславский К. С.* Из записных книжек: В 2 т. Т. 2. С. 161–162.
- 11 Там же. С. 157–158.
- 12 Там же. С. 158.
- 13 *Станиславский К. С.* Т. 5. С. 358.
- 14 Там же. С. 607.
- 15 *Станиславский К. С.* Из записных книжек. Т. 2. С. 295.
- 16 *Станиславский К. С.* Т. 8. С. 470.
- 17 *Станиславский К. С.* Т. 1. С. 600.
- 18 *Станиславский К. С.* Т. 9. С. 450.
- 19 Там же. С. 452.
- 20 Там же. С. 522.
- 21 Там же. С. 475.
- 22 Там же. С. 674.
- 23 *Станиславский К. С.* Из записных книжек. Т. 2. С. 157.
- 24 *Станиславский К. С.* Т. 9. С. 383.
- 25 Письма О. С. Бокшанской Вл. Ив. Немировичу-Данченко: В 2 т. М., 2005. Т. 2 С. 374–375
- 26 *Смирнова Н. А.* Воспоминания. М., 1947. С. 326.
- 27 *Немирович-Данченко Вл. И.* Творческое наследие: В 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 231.
- 28 *Смирнова Н. А.* Воспоминания. Цит по: *И. Виноградова.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. М., 1971. Т. 2. С. 157. [Далее – Летопись К. С.]. Т. 2. С. 290–291.
- 29 *Шверубовиг В.* О людях, о театре и о себе. М., 1976. С. 97–98.
- 30 *Станиславский К. С.* Т. 9. С. 54.
- 31 *Станиславский К. С.* Т. 2. С. 44.
- 32 *Демидов Н. В.* Творческое наследие: В 4 т. СПб., 2004–2009. Т. 4. С. 479.
- 33 Там же. С. 470–471.
- 34 *Кудрявцев И. М.* Дневник 1932 года. С. 93. Музей МХАТ. Архив И. М. Кудрявцева, 151/1-3.
- 35 Письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко. Т. 2. С. 143–144.
- 36 *Демидов Н. В.* Музей МХАТ. Ф. 33. Ед. хр. 68.
- 37 *Станиславский К. С.* Т. 9. С. 626.
- 38 *Демидов Н. В.* Творческое наследие. Т. 4. С. 471–472.
- 39 *Демидов Н. В.* Творческое наследие. Т. 4. С. 471–472.
- 40 Там же. С. 485.
- 41 Встречи с Мейерхольдом: Сборник. М., 1967. С. 200.
- 42 Музей МХАТ. К. С. № 19654.43 Летопись. Т. 4. С. 459.
- 43 Летопись К. С. М., 1976. Т. 4. С. 459.
- 44 *Станиславский К. С.* Т. 5. С. 263.

Н. В. Песочинский

## АКТЕР В ТЕАТРЕ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

Мейерхольд не оставил цельного законченного труда, в котором излагалась бы актерская система его театра.

Теперь, когда творческая биография режиссера подробно изучена, проанализированы многие его спектакли, отсутствие обобщающих актерскую систему рукописей может показаться парадоксальным. Ведь в течение всей режиссерской жизни Мейерхольд постоянно занимался театральной педагогикой, воспитанием своего актера, теоретическим осмыслением природы актерского творчества и его традициями из «подлинно театральных» эпох. Первый в России Театр-студия на Поварской (1905), Студия на Бородинской (1913–1917), в эти же годы – постановка спектаклей с участием выдающихся актеров разных школ: К. А. Варламова, М. Г. Савиной, В. Н. Давыдова, В. Ф. Комиссаржевской, Е. Н. Рожиной-Инсаровой, Ю. М. Юрьева... Затем Курсы по обучению мастерству сценических постановок (1918–1919) и – после переезда в Москву – Вольная мастерская Вс. Мейерхольда, преобразованная в Театр Гитис – Театр Актера – Государственные высшие режиссерские мастерские, еще несколько раз менявшие свои названия, но непрерывно существовавшие при театре имени Мейерхольда с его открытия в 1923 г. до закрытия в 1938-м. Заметно, что работа в студиях в каждый из периодов творчества опережала постановку спектаклей, обращенных к зрителям. Например, вначале были эксперименты на Поварской и, в частности, попытка создания актерского языка для драмы Метерлинка, позже – символистские спектакли, «неподвижный» театр на сцене В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской (включая постановку пьес Метерлинка). Овладение приемами игры «подлинно театральных» эпох в Студии на Бородинской предшествовало «Маскараду», а обращение к законам народного зрелища в Курмасцепе – «Театральному Октябрю» и Театру РСФСР Первому. Наконец, создание Вольной мастерской, занятия биомеханикой, ставшие

основой «Великодушного рогоносца», подготовили основание Театра имени Вс. Мейерхольда.

Труппа театра имени Вс. Мейерхольда состояла почти исключительно из учеников его Мастерских: в 1921–1922 гг. там занимались Э. П. Гарин, З. Н. Райх, М. И. Бабанова, М. И. Жаров, В. Ф. Зайчиков, И. В. Ильинский, Д. Н. Орлов, М. Ф. Суханова, Н. И. Боголюбов, Н. И. Серебрянникова, Л. Н. Свердлин (названы лишь исполнители важнейших ролей в мейерхольдовских постановках) и другие в будущем известные актеры, режиссеры, художники театра.

В архиве Театра Мейерхольда и Мастерских сохранились многочисленные стенограммы лекций, уроков и учебных репетиций, проведенных Мастером (характерно, кстати, что этот титул, которым Мейерхольда именовали в театре, вбирал в себя смысл слова Учитель).

Исходная позиция его актерского метода – новая эстетическая система театра, создаваемая режиссурой XX в., и прежде всего самим Мейерхольдом. Режиссер шел к конструктивистскому пониманию сущности спектакля. Условными средствами, возможностями художественной формы на сцене в театральном действии создается своя реальность. Что же представляет собой искусство актера в этой реальности? Исследователь эстетики театрального конструктивизма Г. В. Титова считает: «Жить на сцене в строго эстетическом смысле означает не изображать жизнь, не добиваться с помощью подчас изощренного мастерства ее подобия, а истинно *жить*, но по законам сценического времени в сценическом пространстве»<sup>1</sup>. Можно подчеркнуть: в сугубо условном времени и пространстве, абстрактном, остранинном, ассоциативном, относящемся к реальности как иносказание, метафора, символ. «Жизнеподобное существование на сцене может быть стократ более условным, чем принципиально условная игра», – продолжает свою мысль Титова<sup>2</sup>.

Актерское искусство подвергалось переосмыслению на всех уровнях – образности, действия, места и связей в спектакле как художественном целом.

О масштабе эксперимента, характерного для русского театра в сезон 1921/1922 г., когда были открыты мейерхольдовские Мастерские, П. А. Марков писал: «Театрально-сценически следовало разложить современный театр, понять его по-новому и снова восстановить в заново рожденный и утвержденный организм»<sup>3</sup>.

Таковы и задачи мейерхольдовской актерской школы, решенные ею по-своему.

Актерское искусство в театре Мейерхольда можно, естественно, изучать, основываясь на самых значительных ролях или по спектаклям, по годам, периодам. Чуткий к времени художник, каким был Мейерхольд, развивает свой метод. Нам, однако, пока неизвестны главные закономерности, которые определяли творчество мейерхольдовских актеров. В данной работе предпринята попытка выявить особенности актерской системы театра Мейерхольда, основываясь на сформулированных самим режиссером принципах, как бы сводя их, высказанные в разное время и в разной форме, в ту последовательность, которую они внутренне предполагают.

### Актер и эстетика театра Мейерхольда

Режиссура Мейерхольда предполагала соответствие актерского искусства сложному синтезу образных средств искусства XX в., его полноравие в полифонической театральной структуре.

Конструктивистское мышление подразумевало создание собственно театрального действия.

В то же время основывающаяся на многовековых традициях мирового театра, прежде всего скоморохов, комедии дель арте, шекспировского, средневекового дальневосточного, актерская система театра Мейерхольда имеет общее значение, открывает многие закономерности, присущие актерскому творчеству в разных эстетических системах. Полемически направленная против подчинения актера второстепенной роли иллюстратора реалистической литературы, актерская система театра Мейерхольда должна была сделать его продолжателем многих утерянных на русской сцене школ и традиций.

«Что же может служить *моделью* театру? Типы, нравы, человеческие повадки, настроенье? Нет, всего этого мало, живые эти частности просятся в натурщики и, конечно, без пользы не пропадают, – писал в 1928 г. Мейерхольду Б. Л. Пастернак после того, как посмотрел спектакли режиссера. – <...> Мне кажется, натурою, которой должен следовать в своем построении театр, может быть только *воображение*, воображение в целом, его неповторимая, вся напролет, сплошной особенностью бегущая мускулатура».

Пастернак признался, что не встречал этого в других театрах и нашел соответствие такому искусству в поэтическом богатстве Шекспира, где «все живое связано волной кругового, вихревого сходства. За его образностью и вечными уподобленьями, – писал Пастернак, – я открыл то чутье сродства всего на свете, которое охватывает большого поэта в минуты наиболее порывисто из всех видов движения движущегося творчества. “Загреб золы из печки, дунул и создал ад”, – сказал Георге о Данте, и эти слова говорят как раз о том, что у меня сейчас в виду. <...> Я это встречал у Эсхила, у Данте, у Шекспира – впрочем, глупо перечислять, – ни один большой поэт без этого немислим – но я не представлял себе, что метафора воплотима в театре»<sup>4</sup>.

Поэт Пастернак понял природу театра режиссера-поэта. Он угадал, что метафора есть генеральный принцип этого искусства, пронизывающий все его уровни включая сценическое бытие человека-актера, пожалуй, труднее всего поддающееся метафоризации.

В истории актерского искусства первые эксперименты Мейерхольда занимают определенное место: после утверждения психологического метода МХТ как еще одного этапа реализма – негативная реакция на него. С начала студийной работы (1905, Студия на Поварской) до создания своей труппы (1921, Театр Актера) Мейерхольд глубоко обобщи в теории и подтвердил студийными экспериментами методы актерского творчества в полярно противоположных сферах условного театра: в символистском неподвижном театре (студия на Поварской; статья «К истории и технике Театра»; Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской) и в площадном зрелище, театре маски (статья «Балаган»; студия на Бородинской). Между этими полюсами – опыт сочетания мейерхольдовской режиссуры с дорежиссерским актерским искусством, следующим традиции конца XIX в. (Александринский театр); в попытке архаизировать ее, преодолеть – обращением к ее истокам.

Все эти разветвления эстетики условного театра имели для Мейерхольда, по существу, одну основу. Идеи гротеска, музыкальной природы театральной образности, маски, использования элементов языка средневекового азиатского театра, относительной независимости действия от литературного текста, эстетики площадного зрелища были одинаково актуальны и в 1906, и в 1917, и в 1922, и в 1934 гг., и в «Балаганчике», и в «Маскараде», и в «Великодушном роконосце», и в «Даме с камелиями»...

Метафорическое актерское искусство основано на совсем иной технике игры, чем реалистическое, традиционное для русской сцены в конце XIX – начале XX в., на других принципах композиции образа и существования его в спектакле. Мейерхольду предстоял путь постепенного создания условий для развития своего метода. До того, как появилась возможность воспитать труппу на основах техники условного театра, воплощение эстетики гротеска на уровне актерского искусства сталкивалось с серьезными препятствиями и не могло быть последовательным. В теории же все главное было определено.

Проблема философской основы мейерхольдовского искусства не исследована. Несмотря на исторически объяснимые вульгарно-материалистические лозунги, провозглашавшиеся режиссером в советское время, суть образности его спектаклей (не говоря о дореволюционных, – и «Великодушного рогоносца», и «Ревизора», и «Вступления», и «Свадьбы Кречинского»...) связана с романтической концепцией. Лирический герой Мейерхольда всегда так или иначе был причастен к нематериальному миру (Пьеро, Катерина, Арбенин, Чацкий, Елена Гончарова, Гуго Нунбах, Маргерит, Герман...). Двойники, марионетки, мертвые души, фантомы населяли мир спектаклей Мейерхольда. Крайности смыкаются, и любовь Мастера к механическому, к пластическому движению всего на игровой площадке, не объясняемому никакой бытовой необходимостью или реальной силой, а иногда и к полной статуарности, не вызывала ли она ощущения силы нематериальной, этим движением управляющей?.. Так ли материальны и конструктивизм, и биомеханика?

Во всяком случае, в первые полтора десятилетия режиссуры Мейерхольд пытается порвать с материалистическим пониманием образа, прежде всего – актерского создания. «Пути преодоления материальности актерского тела были не самоцелью, а логическим продолжением поисков сценической правды в условиях изживающего себя натурализма» – считает исследователь педагогики Мейерхольда Ю. М. Красовский<sup>5</sup>.

По мнению К. С. Станиславского, передача на сцене «сверхсознательного, возвышенного, благородного из жизни человеческого духа»<sup>6</sup> являлась первоочередной в студийных экспериментах 1905 г.

Два Мастера ненадолго совпали в философском ощущении природы театрального образа.

Тезис Шопенгауэра «Произведение искусства может влиять только посредством фантазии. Поэтому оно должно постоянно будить ее»<sup>7</sup> – спроецирован Мейерхольдом на конкретные вопросы актерского творчества. Статья «К истории и технике Театра», начатая Мейерхольдом летом 1906 г., суммирующая опыт Театра-студии на Поварской и вышедшая из печати после ухода режиссера из Театра В. Ф. Комиссаржевской, отражает не только один момент его студийных экспериментов. Здесь представлена цельная и конкретная программа преодоления реализма раннего МХТ в актерском искусстве.

В эстетической системе Театра Мейерхольда не было отдельных действующих лиц, персонажей, характеров. По сравнению с реалистическим театром актер ставился в принципиально иные условия: он создавал образ (именно этот термин, однокоренной «воображению», точен), входивший в пространственно-временную художественную среду.

Для актерского воплощения драмы Метерлинка Мейерхольд провозгласил основные принципы:

«Игра намеками, сознательное недоигрывание».

«**Простота**, уносящая от земли в мир грез. Гармония, возвещающая покой. Или же экстатическая радость».

«Мистический трепет сильнее темперамента старого театра».

«Переживание формы».

«Эпическое спокойствие».

«Трагизм с улыбкой на лице». «Внешне спокойно, почти **холодно**, без крика и плача, без тремолирующих нот, но зато глубоко».

Пластически «выразить недосказанное, выявить скрытое».

«Построение, строго подчиненное ритмическому движению линий и музыкальному созвучию колоритных пятен».

«Пластическая статуарность»<sup>8</sup>.

Прежде чем научить актера **создавать образ**, имеющий символическое значение, образ-иносказание, нужно было научить его сводить к минимуму проявления житейского обыденного поведения, сдерживать бытовое движение, бытовую речь, бытовую мимику... Остановиться, замолчать и затем выполнять лишь те элементы действия, которые имеют образный смысл, которые продиктованы духом спектакля, входят составной частью в художественное пространство. Неподвижный театр в искусстве актера был не осуществлением метафорического образа, а освобождением от жизненного персонажа-

характера, нейтральным сценическим существованием актера, детали игры которого были (почти буквально) первыми шагами, первыми звуками, вызывавшими чисто художественные ассоциации.

По сравнению с более поздними этапами метода Мейерхольда на Поварской в первую очередь режиссер добивался очищения актерского действия от случайных и нехудожественных элементов. Он утверждал, что в студии на Поварской уже были найдены «способ выявлять внутренний диалог с помощью музыки пластического движения», «возможность на опыте проверить силу художественных ударений взамен прежних “логических”», «метод расположения на сцене фигур по барельефам и фрескам» и многое другое, подчиненное задаче «выводить на сцену лишь главное», «квинтэссенцию жизни»<sup>9</sup>. Актер ставился в «строго заданный рисунок мизансцен и пластики, когда каждый жест, каждое движение несло образную символику, было исполнено значения»<sup>10</sup>.

Кроме того в Театре В. Ф. Комиссаржевской Мейерхольд задумал и начал воплощать свои концепции образа, ставшие, как показало дальнейшее творчество, для него постоянными. Театр маски, марионетки, балаган, стилизация использовались в собственном (авторском) современном видении. Синтез был свойствен этой эстетической системе изначально.

Спектакль «Сестра Беатриса» в центре теоретической книги М. Волошина «Театр и сновидение».

Я действительно в первый раз за много лет видел в театре настоящий сон, – писал Волошин. – И мне все понравилось в этом сне <...> И эти сестры <...> Мне при виде их все время снились фрески Джотто во Флорентийском соборе <...> Я был влюблен во сне в эту католическую богиню, так напомнившую мне ту, которую я видел в Севилье <...><sup>11</sup>

Поэт намекал на недостатки спектакля – то, что было слишком реально и могло «разбудить» зрителя, лишив его потока собственных ассоциаций; доказывал, что созданный Мейерхольдом театр не ограничивается теми образами, которые показаны на сцене: они лишь дают тему для импровизаций воображения смотрящего. Волошин угадывал важнейший принцип условного театра, в котором молчание – не только молчание, неподвижность – не только неподвижность, а марионетка – суть множества конкретных лиц. И в таком театре можно, конечно, увидеть лишь «бред», в котором, как

сказано в рецензии на «Сестру Беатрису» (газета «Новое время»), «Комиссаржевская дала несколько красивых нот, и только. Игры не было, как не было на сцене и прежней Комиссаржевской»<sup>12</sup>. М. Волошин, однако, приходил к простым выводам, имеющим общее значение при анализе театральной эстетики Мейерхольда:

Нашими любимыми игрушками в детстве бывают самые простые: куклы, имеющие слабое подобие человека, так сказать, выражающие только его принцип, а не качества <...> Ребенок носит в своей душе прообразы всего мира, принципы всего существующего. <...>

Наше отношение к театру совершенно тождественно с отношением детей к игрушкам. <...>

Творить театр можно только в той сокровенной части души зрителей, где в детстве рождались игры и где теперь рождаются сны<sup>13</sup>.

Мейерхольд искал такие художественные модели, которые могли вызвать у зрителя множество ассоциаций. Смысл сценического образа в действии не ограничивался прямым реальным значением.

В принципе, совершенно точен был критик Ю. Беляев, описавший внешнюю сторону того, что он увидел в «Балаганчике»: режиссеру удалось «обратить актеров в настоящих марионеток», среди которых он «сам исполнил роль Пьеро в картинно-игрушечных формах своей школы. Вокруг него двигались куклы и говорящие манекены»<sup>14</sup>. Рисунок этот отражался в эстетическом сознании зрителей в ином масштабе, колорите, звучании, настроении. А. И. Дейч вспоминал Пьеро – Мейерхольда лирически наивным и в то же время неожиданно родственным своему сопернику Арлекину – насмешливым, дерзким, саркастичным. Пьеро много раз преображался в спектакле, и это заставляло следить за ним от первого появления до последнего слова и жеста – писал А. Дейч.

Слова, ничем не «окрашенные», сдавленные, отрывисто звучали, словно падали на дно глубокого колодца, а оттуда доносились еле слышным эхом, вызывая чувство неосознанной и затаенной печали. С сожалением вижу, что трудно, почти невозможно **описать** впечатление, рожденное этой необыкновенной читкой тревожных, простых и насквозь лирических стихов. Самое удивительное, что при кажущемся однообразии исполнения Мейерхольда была в его Пьеро бесконечная смена настроений, калейдоскоп движений и жестов. <...> Мастерство Мейерхольда, обаяние созданного им образа буквально заколдовывали, словно гипнотизировали нас<sup>15</sup>.

Это сказано об образе-марионетке, образе-маске, об истекающем «клюквенным соком» условном персонаже. Это воплощение идеи «сверхмарионетки», о чем через полгода после выпуска «Балаганчика» заявит по-своему Э.-Г. Крэг – марионетки как «символа человека», за «важностью лица» и «спокойствием тела» которой «угадывается что-то от гения»<sup>16</sup>... (Вообще, программа реформирования актерского искусства, выраженная в статьях Крэга, написанных в 1907–1909 гг. во Флоренции, «Артисты театра будущего», «Актер и сверхмарионетка» и «Заметка о масках», имеет глубокое соответствие экспериментам Мейерхольда, осуществленным в студиях и на сценах Москвы и Петербурга начиная с 1905 г.)

Связав свой театр с образностью комедии дель арте, Мейерхольд начал поиски синтеза современного театра с искусством «подлинно театральных эпох». К тому времени, когда он возрождал образы мольеровского театра, мир Островского и Лермонтова, ему уже вполне ясен стал принцип игры эпохами, в которой была, думается, своя романтическая ирония. Стилизованные эпохи не были подлинными, режиссеру нужны были как бы условные маски ушедших времен, чтобы отстранить вечные образы. Еще в 1907 г. он утверждал:

С понятием «стилизация», по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. «Стилизовать» эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения<sup>17</sup>.

Стилизация изначально не представляла для Мейерхольда ценности сама по себе. Являясь художественным языком, средством обобщения, она давала возможность создавать образы, волнующие вечно, лишь внешне (стилистически) изменчивые. Так, вечная маска духовного одиночества в творчестве Мейерхольда, родившись Треплевым, передалась Пьеро, Арбенину, Чацкому, Несчастливцеву, Елене Гончаровой, Герману... А варламовский простак Сганарель – не обернулся разве Брюно, Счастливцевым, Фамусовым, Присыпкиным, Расплюевым, Ломовым?.. Так или иначе, марионетка, маска, стилизованный образ в театре Мейерхольда были обобщением глубоко волновавших его тем человеческой жизни, жизни человечества. «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму»<sup>18</sup>.

Статья 1912 г. «Балаган» – глубокий, цельный, страстный и убедительный манифест условного площадного и трагического театра. (Склонный, в принципе, к теоретизированию, Мейерхольд впоследствии никогда не создал другого обоснования концепции своего театра, видимо, чувствуя, что уже решил эту задачу в «Балагане».) Главный герой и адресат статьи – **актер**, так как свободное импровизационное актерское искусство утверждается Мейерхольдом как суть театра.

В дальнейшем актеры Мейерхольда воплощали эстетические тенденции, заявленные в этой статье; здесь все главное уже написано о том, как будут играть и в «Маскараде», и в «Мистерии-буфф», в «Великодушном рогоносце», в «Лесе», «Мандате», «Бане», «33 обмороках»...

Публика ждет вымысла, игры, мастерства <...> Не в том ли искусство человека на сцене, чтобы, сбросив с себя покровы окружающей среды, умело выбрать маску, декоративный выбрать наряд и щеголять перед публикой блеском техники – то танцора, то интригана, как на маскарадном балу, то простака староитальянской комедии, то жонглера<sup>19</sup>.

Мейерхольд раскрыл свое (вполне в духе XX в., постсимволистское) понимание культа каботинажа, открытости игры, импровизации как вечной сути актерского искусства. Его идеалы актера – гистрионы, мимы, ателланы, шуты, жонглеры, менестрели. Его идеалы драматургов, создающих основу для искусства таких актеров, – Сервантес, Тирсо де Молина, Гоцци. Идеальный тип образа – вечно играющая новыми ракурсами маска.

Парадокс культа Старого театра, однако, в том, что осмысляются **эстетические системы театра** с позиции **режиссуры** как единые целостные модели вкусов зрителя, творческого метода театра, техники актерского искусства, литературы для театра. Режиссер Мейерхольд в XX в. видит суть, метод, структуру, технику осуществления и теорию (скажем, ренессансного испанского театра) так, как до режиссерской эпохи осмыслить этот тип театра было невозможно. Кроме того, он демонстрирует сравнительно-исторический искусствоведческий анализ, предвосхищает идеи театроведческой мысли, которые через два года после написания «Балагана» будут сформулированы Максом Германом, а еще через несколько лет – развиты в Петрограде в Институте истории искусств группой А. А. Гвоздева. Таким образом, концепция Мейерхольда современна и подтверждена будущим театром (причем

и в советскую эпоху, которая в 1912 г. не приснилась бы теоретику и в страшном сне). Потом, в «Рогоносце», «Лесе», «Бубусе», «Ревизоре», «Бане», «Свадьбе Кречинского» – наиболее очевидно, но и в других мейерхольдовских спектаклях заиграла родившаяся в мечтах Мейерхольда, вечно призрачная, не пожелавшая поступиться «свободой личного творчества» и отказаться от своей фантастической природы Кукла, которая «не хотела быть полным подобием человека потому, что ею изображаемый мир – чудесный мир вымысла, ею представляемый человек – выдуманный человек, подмости, по которым движется кукла, – дека, на которой лежат струны ее мастерства»<sup>20</sup>. А пока надо было искать конкретные методы воплощения в современном театре этой эстетики.

В студии на Бородинской в 1914–1917 гг. шли эксперименты наиболее прямого воплощения идей, высказанных в «Балагане».

В классе М. Ф. Гнесина «Музыкальное чтение в драме» закладывались основы внебытового, музыкального понимания студийцами эмоциональной природы и структуры театрального действия.

В. Н. Соловьев учил приемам комедии дель арте. Интересно, что этим творческим методом воплощались не только традиционные сценарии, но и пьесы Мариво и Сервантеса, и современные арлекинады. Студийцы знакомились с принципами игры ателланов, средневековых предшественников комедии дель арте, гофманианой как пониманием романтиками судеб комедии дель арте.

В своем классе Мейерхольд шел дальше простой реконструкции актерских методов подлинно театральных эпох. На современный взгляд, его понимание содержательности движения, ритма, музыкальности в актерском действии, «возникновение игры не из основного сюжета, а из чередования четного-нечетного числа лиц на площадке и из различных *jeux de théâtre* противопоставление радости лицедея эмоциям персонажа – своеобразный контрапункт в актерском действии, эксперименты бессюжетной игры («сюжет не подсказан текстом, а в импровизации жестов и мимики, комбинациях мизансцен»<sup>21</sup>) – все это целиком принадлежало эстетике XX в. В этом же 1914 г. Дж. Джойс начал писать «Улисса» (через несколько лет К. И. Чуковский сравнит представление Мейерхольда о человеческой психофизике с джойсовским<sup>22</sup>), а П. Пикассо уже написал, например, «Авиньонских девушек», «Девочку на шаре», скоро создаст вполне «мейерхольдовских»

«Арлекина и Пьеро» (еще позже, в 1930 г., художник увидит «Ревизора», «Лес», «Рогоносца» на гастролях ГосТИМа в Париже).

В студии на Бородинской Мейерхольд разрабатывал новое понимание актерского искусства, включенного в эстетическую систему режиссерского спектакля (пространственное, музыкальное, ритмическое решение). «Актер, вступающий на площадку, преобразует себя, становясь произведением искусства. Новый хозяин сцены – актер заявляет о своей радостной душе, о своей музыкальной речи и о гибком своем, как весы, теле»<sup>23</sup>.

Идея божественности творчества, по сути романтическая, впервые отнесена к актерской игре, наверное, именно Мейерхольдом. И возникает она у него неоднократно. Например, в «Глоссах доктора Дапертутто к “Отрицанию театра”» Ю. Айхенвальда» читаем:

Театр станет чем-то большим, как только актер начнет придавать божественному материалу в себе ту новую форму, какой человеку от природы не дано, какую только актеру дано создать в себе, отшлифовать и показать<sup>24</sup>.

В студии на Бородинской Мастер рассматривал подлинно театральные эпохи как фундамент современного театра, не ограничиваясь задачей реконструкции утраченного. В эстетике театра он утверждал продолжение (не повторение) искусства итальянских масок, актеров традиционного японского или китайского площадного театра. Идея **полифонии** в театре, которую он формулирует в 1914 г.<sup>25</sup>, – пример того, что мейерхольдовская концепция знаменовала новый этап условного театра.

В статье «Балаган» эстетической сутью своего театра Мейерхольд провозгласил гротеск<sup>26</sup>. Ссылаясь на энциклопедическое определение, режиссер расширил его, уточнил. Главным в гротеске Мейерхольд определил своеобразие отношения творца к миру, правду собственного «художественного каприза». Гротеск – «метод строго синтетический», «создает в “условном неправдоподобии” (по выражению Пушкина) всю полноту жизни». Мейерхольд утверждал гротеск не как прием, а как мировоззрение, поэтому все уровни его театра, и прежде всего актерского искусства, основаны на дисгармоничном ощущении реальности, интуитивном предсказании катастрофической судьбы XX в.

Любой принципиальный образ мейерхольдовского актера, как и спектакль в целом, «не знает *только* низкого или *только* высокого. Гро-

теск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и играя лишь своею своеобразностью». В соответствии с осознанными Мейерхольдом законами гротеска его актеры должны были углублять быт «до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное», заставляли зрителя «двойственно относиться к происходящему на сцене», старались вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, контрастный, неожиданный. Раскрывая эту эстетику, Мейерхольд находит ей массу соответствий в мировом искусстве – у Пушкина, Гофмана, Тирсо де Молина, Блока, Ф. Сологуба, Э. По, в готической архитектуре, живописи Возрождения, Жака Калло... Все эти связи существенны, в частности, и для актерского искусства, призванного, поднявшись над реальностью, дать зрителю тот полный глубинных ассоциаций «сон», о котором писал М. Волошин.

Идея гротеска оставалась в центре мейерхольдовского метода. Она осуществлялась новыми и новыми путями. Когда в начале 1920-х гг. он набрал Мастерскую, которой было суждено стать наконец постоянной труппой Мастера, в первом же обращенном к молодым актерам документе было собственное, современное определение гротеска (научнообразное – в духе эпохи):

Гротеск – умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов, не соединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта, при настойчивом подчеркивании материально обывденной чувственности формы, создаваемой этим путем. – Отсутствие такой настойчивости, переводя прием перестройки и комбинации в область нематериальной игры фантазии, обращает гротеск в химеру. – В области гротеска замена разрешения готовой композиции разрешением прямо противоположным или приложением известных и почитаемых приемов к изображению предметов, противоположных предмету, установившему эти приемы, – называется пародией.

Театр, являясь внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска. – Возникнув из гротеска обрядового маскарада, он неизбежно разрушается при какой угодно попытке удаления из него гротеска в качестве основания его бытия. – Будучи основным свойством театра, гротеск для своего осуществления требует неизбежной перестройки всех элементов, извне вводимых в сферу театра, в том числе и необходимого ему человека, переделывая его из обывателя-личности в лицедея. – Переделка эта, имея целью приготовить чувственно материальный элемент внеприродной

комбинации гротеска, отбрасывает из сценических способностей актера целый ряд их проявлений в пользу одной какой-либо определенной их группы, предназначенной для занятия лицедеем определенного театрального места и исправления им строго квалифицированной должности<sup>27</sup>.

Эстетика театра Мейерхольда, определявшая и творчество актера, давала новую, современную трактовку многим великим идеям мировой культуры, и в этом была ее основательность.

Пытаясь обновить выразительные возможности актерского искусства, Мейерхольд отыскивал в театральных системах разных времен и народов исконные законы открытой театральности. «Много ведь есть условных театров – театр Шекспира, японский театр Кабуки, испанский уличный театр, условный театр ТИМ, – это все разные типы условного театра»<sup>28</sup>, – говорил режиссер.

Новый русский театр, очевидно, впитает в себя здоровые элементы театра Шекспира. <...> Чередование комического и драматического у Шекспира и испанских драматургов придает действию особое напряжение. Мы должны стягивать к театру все лучшие приемы подлинно театральных эпох<sup>29</sup>.

Важнейшим истоком экспериментов Мейерхольда в преобразовании типа образа, создававшегося актерами его театра, были театрально-эстетические идеи А. С. Пушкина. Требованиями Пушкина, обращенными к драматическому писателю, Мейерхольд поверял свои постановочные принципы. Их же он ставил основами актерской системы своего театра. «Условное неправдоподобие», «занимательность действия», «маски преувеличения», «истина страстей», «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», «вольность суждений площади», «грубая откровенность народных страстей» были законами игры мейерхольдовских актеров. Знаменательно, что пушкинское требование «правдоподобия чувствований», которое в системе Станиславского трактовалось как правда чувствований, Мейерхольд понимал иначе. Ссылаясь на Пушкина, это условное правдоподобие театра он противопоставлял тому эмоциональному рисунку оды или элегии, где мы «можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах». «Манифест Пушкина – сплетение двух лейтмотивов: театр – условен, и театр – народен <...>»<sup>30</sup>

Природа образов, к созданию которых стремились мейерхольдовские актеры, была связана с той «многозначностью обобщенных символов», о которой писал С. М. Эйзенштейн и которая была свойственна традициям народного театра.

Мейерхольдовская концепция образа, создаваемого актером, включает такие основные принципы: «реализм наблюдений, деталей»;

«условность композиции роли»;

«сгущение реальных моментов»;

«театральное решение натуралистического материала»;

«сознательная и субъективная игра»<sup>31</sup>.

«Мейерхольда видели там, где видели скольжения и полеты. Однако никто не усмотрел того внутреннего лица этих движений и полетов, которое и составляет внутреннюю сущность мейерхольдовского гротеска и которое неуклонно росло от постановки к постановке, – писал в 1925 г. Е. И. Габрилович. – Скажем здесь сразу, что этот внутренний путь, скрывавшийся за теми эксцентрическими мизансценами, которые почитались *сущностью* его театра, – был, несомненно, путь воссоздания в новых формах знаменательного в русском искусстве гротеска – гротеска аналитического и *страшного*. Каждая эксцентрическая мизансцена Мейерхольда – это факт анализа психических, моральных и эмоциональных функций героя»<sup>32</sup>.

Предметом искусства мейерхольдовских актеров, безусловно, был человек. И внешняя невероятность того, каким было видение человека на сцене театра Мейерхольда, свидетельствовало о новой театральной концепции, утвердившейся здесь. Эта концепция решительно отличалась от методов других театров 1920–1930-х гг. и многими современниками признавалась как новаторская. В 1926 г. К. И. Чуковский писал Л. О. Арнштаму:

Меня в мейерхольдовских постановках поразило то, что они глубоко психологичны. Идиоты видят в них только трюки, не замечая, что каждый трюк осердечен, насыщен психеей, основан на проникновенном знании души человеческой. Я и не подозревал, что Мейерхольд такой сердцевед. Если бы он не был режиссером, он был бы великим романистом, вроде Джемса Джойса. Его капитал – необыкновенное знание человеческой психофизики, оттого-то он и может ставить «Лес» и «Ревизора» по-новому. У него есть много *новых, собственных знаний* о Хлестакове, о Сквознике-Дмухановском – и его трюки сводятся к тому, чтобы передать

нам эти знания. Конечно, есть в нем и тысяча других вещей (например, органическое чувство стиля), но то, о чем я говорю, главное<sup>33</sup>.

Действительно, главным было для Мейерхольда передать *новые* знания о душе человека. От актера это требовало новых средств выражения.

Для описания игры мейерхольдовского актера, может быть, более всего подходит слово «невероятно». «Невероятно, чтобы человек кувыркался от ревности, невероятно, чтобы Аркашка прятался под юбку Улиты», – писали Г. И. Гаузнер и Е. И. Габрилович о спектаклях мейерхольдовских актеров, конкретно – о великодушном «Рогоносце» и «Лесе». Авторы пытались сформулировать общий закон преображения характера мейерхольдовским актером.

Весь «Бубус», весь «Мандат» есть непрерывный, родственный Гоголю и Достоевскому анализ срывов человеческой психики, анализ, происходящий именно тогда, когда персонаж поставлен в невероятное положение<sup>34</sup>.

Но то, что невероятно в повседневности, может выражать суть происходящего на сцене.

Имена Гоголя и Достоевского не случайно возникли, когда речь шла об образах, созданных мейерхольдовскими актерами. Эту традицию изображения человека в искусстве, когда жизненно достоверный образ в обостренной, почти невероятной ситуации приобретает очертания фантастические, гиперболические, продолжала актерская школа ТИМа.

Мейерхольдовский актер учился «строить психологический анализ при помощи невероятных положений»<sup>35</sup>. И Мейерхольд намеренно обострял игровой язык, которым пользовались актеры его театра. Соединение в образах, созданных ими, реального и фантастичного, смешного и страшного, конкретного и общего продолжало традицию видения человека в русской литературе, идущую от Гоголя, Достоевского, Сухова-Кобылина до Булгакова, традицию, вероятно, впервые нашедшую в актерском искусстве такое непосредственное воплощение.

Соединение несоединимого было формообразующим в роли Хлестакова, «построенной на приемах гоголевского “бурлеска” (грубого физиологического комизма)». Фантастичнейший «в блестящем исполнении Гарина» Хлестаков – «наиреальнейшее воплощение грубого животного инстинкта, <...> насквозь физиологичен. Он вклю-

чает в себя и хищничество Ихаревых, и элементарный эротизм поручика Пирогова, и жадные мечты Чичикова о хорошей жизни, и его “приобретательство”»<sup>36</sup>.

На репетициях Мейерхольд серьезно работал над реальными обоснованиями каждого из ликов хлестаковщины, образовавших вместе несоединимое в реальности единство. Хлестаков, «с точки зрения деловой», – «дрянь». Знает из французского языка несколько слов, спотыкается, говоря по-французски. Развязен. У него нет воспитания, он непристоен. «Надо всю пакость показать в сцене объяснения» (с Анной Андреевной и Марьей Антоновной). «Надо убить его, подчеркнуть ничтожество»<sup>37</sup>. Разрабатывались ультранатуральные качества образа. Принадлежащие быту черты сценически гиперболизировались, вовлекались в цельную фантазмагорическую концепцию. Когда в конце сцены вранья Хлестаков танцевал с Анной Андреевной, это был, по словам А. А. Гвоздева, «бал, на котором танцуют пьяные руки, ноги, пьяная голова под аккомпанемент пьяной речи, когда язык заплетается так же, как ноги среди складок ковра»<sup>38</sup>. И вдруг «после пьяного вальса – мягкий лирический финал: “И уж так уморишься, взбежишь на четвертый этаж...” (в кресле, в забытьи). Снятые очки в беспомощно повисшей руке сигнализируют конец самозванства. Выступает наружу подлинный Хлестаков с его Маврушкой, четвертым этажом и физическим изнеможением после испытания “толстобрюшкой”»<sup>39</sup>. Это свойство образа Хлестакова было бы невозможно при одноплановом сатирическом решении. Неожиданно возникало тоскливое, горькое, печальное звучание темы пустоты, бессмысленности Хлестакова.

Пластика, речь, общение, человеческие свойства, социальная принадлежность, физический облик, костюм, мимика, возраст могли соединяться в непредвиденных сочетаниях. Образ Хлестакова, как, пожалуй, никакой другой, принадлежал миру, в котором не действуют логика обыденности и привычные связи вещей, – гоголевскому миру.

«Сомнамбулический Хлестаков Гарина не ходил, а плавал по сцене; украшенный нелепо болтающимся на груди бубликом, он прямо-таки блистал в чужих нарядах, в экстазе и полузабытьи нес свою хвастливую чепуху, противно рыгал, распинаясь о “цветах удовольствия”, смотрел вокруг невидящими глазами, и по всему было видно, что он просто ошарашен своим загадочным жизненным успехом и сопротив-

ляться этому успеху, сохранять душевное равновесие не в силах»<sup>40</sup>, – писал С. Л. Цимбал.

Мейерхольд говорил об эстетической природе спектакля:

Мы увидели в Гоголе то фантастическое, что так характерно в другом замечательном творце подобного рода произведений, в Гофмане, ухитрившемся преподнести торговку яблоками, у которой под юбкой хвостик. Это не значит, что мы должны черта в юбке представлять. Это значит только, что Гоголь ухитрился дать план, свойственный человеку, мыслящему мир как действительный, но с примесью некоторой фантастики – не мистики, а фантастики<sup>41</sup>.

Законы музыкального искусства организовали действие мейерхольдовского «Ревизора». Музыка, «даже когда ее нет, кажется, что она слышна и звучит то громко, то тихо, то быстро, то медленно – “слышна” в беззвучной пантомиме, в мизансценах, в ритме произносимого текста, интонациях, в построении диалогов <...> ощущаешь эту музыку то в отдельном голосе, то в ансамбле <...> то в хоре, либо в многоголосной фуге или в простом каноне слышишь нечто вроде гармонии или контрапункта»<sup>42</sup>, – писал Э. И. Каплан (проанализировавший режиссуру «Ревизора» с музыкальной точки зрения).

«Каждый актер должен быть музыкальным»<sup>43</sup> – за лаконичным тезисом скрывается принципиальное требование к актеру и один из главных законов создававшейся Мейерхольдом актерской системы. Законы музыкального искусства стали основой метода игры в мейерхольдовском спектакле, организованном по правилам симфонизма, где каждая роль, сродни мелодической теме, развивается и сплетается с другими в разных формах гармонии и контрапункта. Мейерхольд говорил А. К. Гладкову (и назвал это «очень точным определением»): «Актерская игра – это мелодия, мизансцена – это гармония... Я понял, что такое искусство мизансцены, когда научился гармонизовать мизансценами мелодическую ткань спектакля, то есть игру актеров»<sup>44</sup>.

Собственно говоря, музыкальная концепция театра была провозглашена Мейерхольдом изначально. Полемически описывая постановку «Вишневого сада» в Московском Художественном театре, Мейерхольд предлагал, например, свое понимание третьего акта пьесы.

Создается следующая гармония акта: стоны Раневской с ее предчувствием надвигающейся Беды (роковое начало в новой мистической драме Чехова), с одной стороны, и балаганчик марионеток, с другой стороны

(недаром Чехов заставляет Шарлотту плясать среди «обывателей» в костюме, излюбленном в театрах марионеток, – черный фрак и клетчатые панталоны). Если перевести на музыкальный язык, это одна из частей симфонии. Она содержит в себе: *основную* тоскующую *мелодию* с меняющимися настроениями в *pianissimo* и вспышками в *forte* (переживания Раневской) и *фон* – диссонирующий аккомпанемент – однотонное бряцание захолустного оркестра и пляска живых трупов (обыватели). Вот музыкальная гармония акта<sup>45</sup>.

С самого начала режиссерского творчества (в 1900-е гг.) Мейерхольд провозглашал близость театральной образности и образности музыки, учил актеров опираться на принципы музыкального строения действия.

Знаменательно, что при фиксации спектаклей ТИМа использовались музыкальные обозначения. Вот, например, структура первого действия «Дамы с камелиями»:

1. Andante  
Allegro gracioso  
Grave
2. Capriccioso  
Lento  
Scherzando  
Largo e mesto
3. Adagio  
Coda (Strepitoso)<sup>46</sup>.

Так строился мейерхольдовский спектакль (недаром Мейерхольд заявил: «Свое музыкальное воспитание я считаю основой своей режиссерской работы»<sup>47</sup>). Так строился каждый из образов спектакля. Музыкальное мышление актеров создавало почву для парадоксальных сочетаний, оттенявших наиболее важные качества сценических действующих лиц и столкновений. Это могло быть, по словам Мейерхольда, например, «парадоксальное построение двух планов»<sup>48</sup>. «Смена контрастов, ритмов и темпа, сочетание основной темы с побочными – все это так же необходимо в театре, как и в музыке»<sup>49</sup>, – говорил Мейерхольд.

Актеры учились управлять интонациями, темпами, размером, характером своей игры. Даже прямой смысл музыкальных терминов вносил точность в эмоционально-смысловое построение ролей: ал-

легро – «весело», «живо», анданте – «шагом», адажио – «медленно», ларго – «широко», граве – «тяжело», крещендо – «нарастание», стаккато – «отрывисто», маэстозо – «величественно»... Мейерхольд свободно пользовался этими и многими другими терминами на репетициях. Понятия музыкальные становились и понятиями актерскими.

«Я мечтаю о спектакле, спепетированном под музыку, но сыгранном уже без музыки, – говорил Мейерхольд. – Без нее – и с нею, ибо спектакль, его ритмы будут организованы по ее законам и каждый исполнитель будет нести ее в себе»<sup>50</sup>.

Аналогично с музыкальными законами симфонизма «партии» ролей в мейерхольдовских спектаклях строились так, чтобы один актер подхватывал тему другого или противопоставлял ему свою. Актер должен был овладевать законами переходов, сочетаний и контрастов. «Нужно уметь играть модуляции, то есть переходы одной части в другую. Модуляция – это вливание, это промежуточная инстанция между одним и другим куском. Для того, чтобы уметь играть модуляции, нужно сосредоточить свое внимание в отношении прошлого, только что сыгранного, и в отношении будущего, которое я намереваюсь играть»<sup>51</sup>, – говорил Мейерхольд в 1931 г. Диалог понимался как «музыкальная концепция», сочетание контрастных голосов, параллельная разработка двух тем, дающая новое качество звучания и смысла. Музыкальность означала лаконичность и насыщенность эмоционального выражения актеров.

Как написал С. С. Мокульский, «изучение приемов традиционных театров привело Мейерхольда также к особому виду музыкального оформления спектакля, к “комедии на музыке” (“Бубус”), которая связана как с “музыкальным чтением” (паракаталогэ) античной трагедии, так и со своеобразным речитативом китайского театра, развертывающимся на фоне оглушительных звуков туземного оркестра, состоящего преимущественно из духовых и ударных инструментов. Как там, так и здесь, музыка имеет не дивертисментный характер, она является не нейтральным по отношению к действию фоном, но организует словесный материал и сочетается с ним в особую сложную партитуру»<sup>52</sup>.

Вообще говоря, не было ни одного спектакля режиссера, где музыкальная организация строго не продумывалась и не «работала» бы на содержание постановки. В советские годы стремительная четкость «Великодушного рогоносца» и монтаж контрастных эпизодов и

планов действия в «Лесе» имели истоком режиссерское музыкальное мышление. В «Бубусе» актер был не впервые поставлен в стройную партитуру музыкального построения действия. Мейерхольд считал, что импровизация актера должна учитывать четкие рамки структуры спектакля. А эти рамки, с другой стороны, давали основу, направление, тему актерской импровизации (подобно тому, как в джазовой музыке, складывавшейся тогда же в самостоятельное искусство, каждый из солистов имеет свой «квадрат» импровизации, которая ложится на заданные для всей композиции ритм, тему, мелодический рисунок и вырастает из них). Музыкальность построения «Бубуса» была программной особенностью спектакля. Этому был посвящен разработанный В. Я. Парнахом «Ориентировочный материал для критиков», в котором, в частности, говорилось:

В греческой трагедии хоры были связаны с «музыкальным чтением», со сложными ходами музыки, и построение Эврипидовых, например, стихов подкреплялось архитектурой тонких композиторов той эпохи <...> В китайском театре пьеса также шла «на музыке», слова жили на фоне оглушительных ударов гонгов, барабанов, флейт, трещоток, безупречного ритма, соответствующего джаз-банду. Этим удовлетворялся жаждущий музыки слух и выделялась выразительность диалогов, пауз, речитативов и т. д.

Подкрепленная аккомпанементом Листа и Шопена постановка пьесы «Учитель Бубус» представляет стройное собрание речитативов, арий и пауз <...> Музыка служит здесь то выразительным, то условно-эмоциональным элементом («цыганщина» Листа), то фоном для диалога, то вступлением для речитатива, то усилением «психологической паузы», то поводом для гротескных вздохов «героинь» комедии, то аккомпанементом для пресловутого танца «Умиравший лебедь», исполняемого «девушкой общества», которую почтенная мать уполномочила соблазнить могущественного председателя торговой палаты. Интереснейшую роль играет аккомпанемент, когда чувствительность музыки противопоставляется мелкому «сволочизму» поступков героев и героинь. Почтенная Гертруда Баазе, доктор философии *Honoris Causa*, «под звуки Шопена» устраивает сцену обольщения Ван-Кампердаффа ее дочерью<sup>53</sup>.

Музыка «входила» в актерские образы, насыщала и организовывала их. П. А. Марков писал о работе И. В. Ильинского в «Великодушном рогоносце»: «Он как бы сочинял вариации на основную тему играемого образа. В конце концов, это было подлинно музыкальным построением»<sup>54</sup>. М. И. Бабанова вспоминала о своей работе над ролью

Полиньки в «Доходном месте»: она вслушивалась в текст как партитуру музыкального произведения, и ритмический рисунок, перемены темпа и мелодия интонаций были основой всего решения роли<sup>55</sup>.

Музыкально игрался и знаменитый, приводимый всегда как пример глубокого психологизма в мейерхольдовском театре, финал спектакля «Последний решительный». Как вспоминал Н. И. Боголюбов, «пантомима <...> на доске – целая гамма физических действий. Борьба за каждую цифру была построена как музыкальное произведение. Различные ритмы выражали усилие воли Бушуева – его борьбу: жизнь или смерть?»<sup>56</sup> У мейерхольдовских актеров вырабатывались музыкальное мышление и музыкальный подход к действенным решениям, противопоставленные конкретно-психологическому и бытовому подходу. «Жизнь музыки – не жизнь повседневной действительности»<sup>57</sup>, – говорил режиссер. «Мы должны во всяком бытовом акте на сцене слышать музыку, и тогда это будет не бытовщиной, а натура предстанет в той красоте, которая является единственно необходимой на сцене, в живописи, в архитектуре, в музыке»<sup>58</sup>. Даже пушкинская формула – «истина страстей», которая так часто понималась и понимается как верность жизненным эмоциям, Мейерхольдом трактовалась музыкально: ««истина страстей» – ведь это музыкальный термин. Найти музыку страстей в пушкинских драмах, не значит ли это – подслушать все тонкости мелодии стиха, постичь тайны ритмов всех частей музыкального строения»<sup>59</sup>.

Мейерхольду хотелось, чтобы музыкальная выразительность игры его актеров достигла такой же органичности, как в опере, где начинается речитатив и «речь спетая перестает казаться спетой. Это своеобразный переход от своеобразного говорка»<sup>60</sup>. Через несколько лет после «Бубуса», в 1929 г., Мейерхольд, выступая перед труппой Большого театра, с гордостью замечал:

Когда у меня на спектакле был Прокофьев, он говорил о том, что мечтает написать оперу для драматического театра, такую, чтобы очень музыкальный драматический актер произнес свой текст на том фоне, который я дам в оркестре, но чтобы публика не замечала, что речи поют, а чтобы это было немного пение, но в сущности – разговор<sup>61</sup>.

В активе ТИМа был уже «Ревизор», спектакль, метод которого Мейерхольд определял как «музыкальный реализм», и игра актеров

приближалась к названной задаче. Гвоздев назвал персонажей этой постановки жутким хором трагикомедии. По мнению критика, многое в предыдущих спектаклях театра подготовило такое звучание «Ревизора», и прежде всего – пантомимические импровизации В. Ф. Зайчикова в «Великодушном рогоносце», гости в третьем акте «Мандата», немые персонажи «Леса» в финале (в этой сцене, кстати, и сам Мейерхольд видел гоголевскую музыку действия: «Идет пир, они жрут пирог, и в этом быту барахтаются их чувства. Тут должна быть полифония, потому что каждый инструмент должен играть бытовое. Тут идет пир, льется вино на скатерть, на пиджаки. Тут ругаются за то, что вино выливается за шею. Все это нужно. Это не трюкачество, а показ быта во всей широте. Кто нас этому научил? Гоголь научил»<sup>62</sup>). В «Ревизоре» Гвоздев считал виртуозным музыкальное построение пантомимических фраз, речи, эпизодов и всего спектакля. Четкость игры актеров он объяснял симфонической структурой целого. «В этой музыкальной структуре скрыт весь секрет Мейерхольда, его **метод** разработки спектакля»<sup>63</sup>. Сам режиссер считал: «Мы стремились в этом произведении с помощью новых средств, путем биомеханики и т. д. подойти к реализму, и подойти к нему мы смогли только через стихию музыки»<sup>64</sup>.

Музыкальное решение образов в спектакле «Командарм 2» помогло достигнуть обобщенности трагедийного звучания. Образы и события пьесы, связанные с эпохой Гражданской войны – всего десятилетней давности, могли бы найти в театре воплощение конкретное, историческое, психологическое. Однако эстетическая природа спектакля была иной. «Мы стараемся эту пьесу показать как произведение музыкальное. Мы должны, беря эту пьесу, иметь в виду, что здесь должна быть работа над поэзией, – обращался Мейерхольд к актерам, занятым в спектакле. – <...> Эту пьесу нужно разыгрывать как некую ораторию. Отсюда все интермедии. Все это будет в трактовке музыкального порядка, и это прозвучит как некоторая необходимость, как звенья в этом музыкальном настроении. Тогда эта пьеса будет вызывать ряд ассоциаций <...> заставит зазвучать на сцене трагедию»<sup>65</sup>. Именно такой результат был достигнут театром.

Постановка Мейерхольда, пластика действия, сценическая конструкция, участие хора бойцов, ритмическое звучание стиха Сельвинского рождали сценическую ораторию о Гражданской войне. Действие спектакля было поэтически остранным, возвышаясь до широкого

трагедийного обобщения. «Героическое прошлое возникает на сцене мейерхольдовского театра как легенда. Оно становится мифом <...> Среди этих красноармейцев и командиров, показанных в сцене митинга, нет ни одного человека, который бы уцелел до наших дней, – писал Б. В. Алперс. – Немыслимо представить, что кто-нибудь из них учится сейчас в академии или командует полком, дивизией, армией. Эти люди, исчезнувшие на полях сражений в 1918 – 1919 гг., легендарные герои легендарного времени»<sup>66</sup>. Персонажи трагедийного спектакля и соответствующие способы игры основывались на монументальности, лапидарности, ораториальности, которые были положены Мейерхольдом в основание режиссуры «Командарма 2».

«Энергичное лицо, сверкающие глаза и жесткий глуховатый голос» Н. Боголюбова в роли Чуба, как писал Б. В. Алперс, «прекрасно передают образ “бессмертного дорогого диктатора”, железного командарма. Во всем его облике дана легендарность этого водителя войск первых партизанских лет революции»<sup>67</sup>. Не менее принципиальной победой представляется сейчас и лучший женский образ этого спектакля, решенный З. Райх в поэтике трагического мифа, – «внутренне верными и скупыми чертами переданы ее мечтательность и предопределенность гибели, заложенной в этой женщине, бросившейся в роковую и для нее невозможную авантюру»<sup>68</sup>, – писал П. А. Марков. Актер Мейерхольда искал в своем искусстве поэтических соответствий реальности, а музыкальное мышление, музыкальное решение образов были самым прямым путем к этой цели. Режиссер писал:

Какие же приемы игры делаются для нас особо показательными, когда мы говорим об этой подлинной правде? Тут я только назову два имени, и вы поймете, о чем я говорю. Когда вы смотрите на одну из последних работ на экране Чарли Чаплина или Дугласа Фербенкса, вас поражает, что эти люди из тысячи фактов берут, так сказать, самое бросающееся нам в глаза – в природе, в обстановке, в быту<sup>69</sup>.

Такое восприятие реальной основы характера в мейерхольдовском спектакле, соответствующее по выразительности и лаконизму кинематографической образности Чаплина, примечательно. В положении актерских Мастерских при Театре имени Мейерхольда говорилось: «Наблюдения жизни нужны нам не для того, чтобы мы их с фотографической точностью переносили в нашу работу (в “игру”), а для того, чтобы использовать их в качестве материала»<sup>70</sup>.

Эстетические, жанровые законы видения человека в фильмах Чаплина были близки и интересны Мейерхольду. Как и Чаплин в ранних немых фильмах, он отказывался изображать человека в обычных жизненных ситуациях и проявлениях. Мейерхольд приветствовал «реализм, который так хорошо передается в игре Чаплина, который всегда реалист, но всегда остается условным: условный котелок, условные башмаки, условные усики не мешают ему проявлять те тончайшие наблюдения, которые он берет из жизни. Он сгущает реальные моменты. Каждый штрих определяет целый ряд явлений»<sup>71</sup>.

Эксцентризм, свойственный, в частности, творчеству Чаплина в немых фильмах, Мейерхольд использовал в своих спектаклях как одну из первоначальных стадий взрывания житейской, внешней правдоподобности образов, как способ преобразования психологического материала в соответствии с равнодушной, поэтически насыщенной и театрально оформленной его трактовкой. Смысл эксцентрического метода Чаплина Мейерхольд понимал так:

Никогда не входит в его картины нагишом растрепанная действительность. Чаплин придумал себе карикатурное обличье <...> Но неизмеримо карикатурнее та жизнь, которую он показывает. Своей карикатурой он как бы подчеркивает уродливость изображаемого им мира<sup>72</sup>.

Острота видения, эксцентризм, свойственные такому методу, были близки мейерхольдовскому актеру. Актер-эксцентрик, по словам П. А. Маркова, «смещал образы, а соединение несоединимого было одним из его излюбленных методов. Как бы раздирая человека на части, отрицая его единство, эксцентрики составляли новое целое из самого непредвиденного сочетания частей разъятого тела. То, что эксцентрический актер подглядел в человеке, он доводил до гиперболических очертаний, порою ужасающих своим уродством, порою смешавших своим комизмом»<sup>73</sup>.

Уродство многих героев и в мейерхольдовских спектаклях было комичным до отчаяния. В «Мандате» «Тяпкина образ строила от того, что говорила басом, Райх ходила на таких кривых ногах, ну, прямо никто так не ходит, не ходил и не может ходить. Мартинсон хрюкал»<sup>74</sup>, – вспоминала актриса ТИМа М. Ф. Суханова в 1936 г. Гвоздев в рецензии на этот спектакль описал «дендизм» «влипшего барчука» Валериана Сметанича, изображенный С. Мартинсоном в его расхля-

банности, «развинченных» позах, шагах и походке, – своего рода эксцентриада выявляла «до абсурда психологию человека, кругозор которого замкнут в восхищенном любовании модными брюками и джимми», – пантомима актера «как бы закрепляет собой всю психологию созданного им образа тупого денди-барчука»<sup>75</sup>. В. Н. Соловьев описывал еще один персонаж этого спектакля:

Зайчиков в несколько замедленном темпе создает сценически убедительный образ обитателя квартиры Гулячкиной, где законченная мягкость отдельных интонаций еще более подчеркивает звероподобность его поступков<sup>76</sup>.

Эксцентризм, конечно, сказался в этих и других работах актеров ТИМа. Свойственные такому художественному мышлению задачи, вероятно, имел в виду Мейерхольд, говоря о «моментах сатирического характера», которые должны преподнести актеры, – «показать человека не таким, который “ест, пьет, любит, ходит, носит свой пиджак” и т. д., но показать человека, внутреннюю природу которого мы особенно хотели бы раскрыть во всей ее зловещей уродливости»<sup>77</sup>.

Эксцентрический подход к образу использовался в мейерхольдовских постановках, но неверно было бы переоценивать его роль среди методов актерского искусства, признанных в ТИМе, и тем более – в мейерхольдовской теории. Эксцентрическая манера отнюдь не являлась прерогативой актерской школы Мейерхольда. Законами эксцентризма определялись, например, спектакли МХАТ Второго – естественно, в своей эстетической системе, отличной от мейерхольдовской. И совсем другой эксцентризм был истоком ФЭКС... Сопоставление целей и образных средств мейерхольдовских актеров с «чистой» эксцентрикой драматического театра выявляет их существенные различия.

Эксцентризм в актерском искусстве Мейерхольд развивал по своему, в соответствии с особенностями собственной системы, никогда им не ограничивался, писал и говорил о нем крайне мало. Показательно, что в беседе о творческом методе ТИМа в 1936 г. режиссер, заметив, что «вообще эксцентрик – человек в акробатике, арлекинаде», больше об эксцентризме не упоминал. Когда же речь зашла о принципиальных особенностях ТИМа, об его отличии от других театров, Мейерхольд говорил о подведении музыкальной базы под драматиче-

ское действие, о музыкальной концепции диалога, о поэзии, которая должна вытеснить прозу на сцене<sup>78</sup>.

Шутовское обличение персонажа у мейерхольдовского актера всегда открывало другой план образа. Эксцентризм этого не предполагал. В ТИМе шутовская (смеховая, игровая) трактовка персонажа оборачивалась воссозданием его в одной из контрастных сфер. Их было несколько:

сатирическая (так трактовались, например, образы пьес Маяковского, политобозрений. Этим творческим методом постоянно пользовались Е. А. Тяпкина, С. А. Мартинсон, сатирические образы создавал и И. В. Ильинский);

трагическая (наиболее характерные спектакли этого типа – «Смерть Тарелкина», «Мандат», «Ревизор», «Последний решительный». Актеры, которые особенно часто выбирали такой путь, – Э. П. Гарин, В. Ф. Зайчиков, Н. И. Боголюбов);

лирическая (например, в «Великодушном рогоносце», «Доходном месте», «Лесе», «33 обмороках». Самыми сильными лириками мейерхольдовской труппы были М. И. Бабанова, З. Н. Райх, И. В. Ильинский. Э. П. Гарин создал замечательные образы и в этой сфере).

Сатирическое актерское искусство было широко распространено в массовом агиттеатре первых революционных лет, спектаклях разных театров в начале 1920-х гг. Мейерхольдовские актеры первыми сыграли многих «типичных» сатирических персонажей, впоследствии появившихся и на других сценах, и в кино. Эта область творчества актеров ТИМа изучена достаточно подробно. Действительно, сатирические, социально-обличительные образы появлялись в мейерхольдовских спектаклях от первой постановки «Мистерии-буфф» до последней показанной зрителям премьеры «33 обморока». Шутовское осмеяние буржуазии, ренегатов, мещан, демагогов в «Мистерии-буфф», «Д. Е.», «Озере Люль» граничило с устрашающим обобщением.

С середины 1920-х гг., однако, жанр сатиры в театре Мейерхольда усложнялся. И за внешней плакатностью персонажей «Учителя Бубуса» проглядывал внутренний план тревоги и отчаяния (впоследствии разработанный в «Мандате»). Если в «Клопе» Баян, сыгранный А. А. Темериным, был чисто сатирическим образом, то Присыпкин И. В. Ильинского открывался и лирической, и драматической стороной. Если в «Бане» Победоносиков М. М. Штрауха был смешон, не-

леп и отвратителен, то Оптимистенко, сыгранный В. Ф. Зайчиковым, одновременно и страшен, и узнаваем, и невероятен. Лучшие сатирические образы мейерхольдовского театра тяготели к эстетике гротеска.

Превращение шутовского изображения в трагическое – гротеск в актерском искусстве. В 1925 г., когда был поставлен «Мандат», Мейерхольд говорил: «Мы все время сидим на комедии, это очень хорошо, – мы готовим себя к трагедии, а к великой трагедии можно подойти только путем комедии – через комедию к трагедии, потому что мы подходим именно путем трюков»<sup>79</sup>. Мейерхольдовские актеры учились обращать сценические «трюки» серьезным драматическим планом.

Драматическое основание аналогичного художественного метода значительно. Оно представлено, например, и шекспировскими, и голевскими пьесами, эстетикой романтизма: «Драма, сплавляющая в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутовское, трагедию и комедию»<sup>80</sup>, – писал В. Гюго.

Актерское искусство, воплотившее идеи гротеска, достигало художественной высоты в «Мандате». Шутовское начало образов граничило с отчаянием. П. А. Марков писал, что в третьем акте спектакля «потерявшие опору люди-маски обращаются к зрителю “лицом, вывернутым наизнанку”. Плакатные образы просвечивают радостью, страданием, смехом. Физиологическое явление Варьки неожиданно переходит в тоску и радость потерянного и ищущего человека <...> Несется по сцене Гулячкин со своими смятенными и сокрушительными словами»<sup>81</sup>. Э. П. Гарин писал, как образ строился на переходе из шутовской сферы в обличительную и затем – в трагедийную:

Появившись тихим маменькиным сынком, он приспособливает все события себе на потребу, доходит до апогея юродствующего, торжествующего мещанина, с тем чтобы, осекшись, через минуту бездоленно умолять: «Я вообще такой разносторонний человек <...>» Еще через минуту, почувствовав, что почва уходит у него из-под ног, он бросает в зрительный зал и вовсе трагикомическую фразу: «Чем же нам жить, мамаша, если нас даже арестовывать не хотят?.. Чем же нам жить?..»<sup>82</sup>

Эмоциональный контрапункт роли возникал от точно сформулированного актером состояния: почва уходит из-под ног. Тут-то и происходило столкновение и слияние смеховой и трагической стихии. С. Л. Цимбал писал, что у Гулячкина – Гарина «застывшее в вечном недоумении лицо и глаза, испуганные и остановившиеся глаза чело-

века, который смотрит на вас из какого-то другого, не знакомого вам мира. В его меланхолической отрешенности и смешном способе произносить слова в нос и всегда вопросительно, даже тогда, когда в них не содержится никакого вопроса, было одновременно что-то дурашливое и возвышенное, не характерное ни для кого и характерное для всех»<sup>83</sup>.

Еще один эстетический контраст в роли Гулячкина заметил А. Л. Грипич. Он вспоминал, что эта роль «представлялась в героическом плане» «сочетанием героического пафоса с низким содержанием роли Гулячкина»<sup>84</sup>, что тоже выражало гротесковую природу постановки.

Так реализованы были в структуре актерского создания мейерхольдовские принципы театрального гротеска, заявленные в статье «Балаган»<sup>85</sup>. Гарин углублял быт до той грани, когда он переставал являть собой только натуральное. Актер выводил зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал: шутовское – трагическое, дурашливое – возвышенное, характерное для всех – нехарактерное ни для кого, героическое – низменное, юродство – смятение. Несомненно было и двойственное отношение к образу – насмешка над героем и признаки его трагического положения. Гарин смешивал противоположности, сознательно создавая остроту противоречий. В условном неправдоподобии рисовалась вся полнота жизни Гулячкиных, Благуши, нэповской страны.

В образе Гулячкина, созданном Гариным, воплощался и еще один важнейший принцип актерской школы ТИМа: «Парадоксальность драматической структуры» (Аксенов), т. е. когда, например, действующее лицо по своим сценическим функциям – трагическое, попадает в комедию» – это строки из конспекта С. М. Эйзенштейна лекций В. Э. Мейерхольда<sup>86</sup>. Понятие «парадоксальная композиция» встречается и в брошюре «Амплуа актера»:

Традиционно комическое положение излагают в трагической плоскости, и наоборот, или перемещают общепринятые представления о критерии драматической перспективы <...> Наиболее примитивным применением парадоксальной композиции является простая пародия, откуда большая распространенность метода в комических построениях<sup>87</sup>.

Гулячкин Гарина был в первых двух актах спектакля лицом субъективно трагическим, объективно действующим в комедийных обстоятельствах комически. Композиция спектакля совершала еще один парадоксальный поворот. И в третьем акте драматическая перспектива

показывала нелепость Гулячкина и ему подобных в свете трагической безысходности.

Не только работа Э. П. Гарина была в «Мандате» подлинно гротесковой. Даже в небольшой роли Ивана Ивановича Широнкина В. Ф. Зайчиков находил контрапункт шутовского и трагического. Это был не человек, а «жилец» (по ремарке Н. Р. Эрдмана, по трактовке режиссера и актера), но актер не ограничивался сатирическим обличением персонажа. «Если у Зайчикова на голове кастрюля – слушайте его, вы увидите именно в этот момент необыкновенный, гоголевский рассказ о бедном бухгалтере, обиженном и оскорбленном. Если у Зайчикова на галстук лапша – наблюдайте за ним, вы увидите психологию влюбленного бухгалтера. Если Зайчиков вылезает из сундука, внимайте ему, – вы увидите бухгалтера, выросшего в обвинителя и потому пьяного от своей власти и своей грандиозности <...> Как Гоголь в литературе, Зайчиков на сцене впервые показал обывателю, что он “над собой смеется” и что смеяться тут нечему, а нужно плакать»<sup>88</sup>, – писали Г. И. Гаузнер и Е. И. Габрилович.

Смешное в гротеске рождается игровой, условной, шутовской природой театрального зрелища и может органично сочетаться с мотивами трагическими, показывающими настоящую боль, тоску, безысходность, отчаяние персонажей, но **трагичное**, не оправданное психологически, **остраняется** и в конечном итоге не вызывает однозначного сочувствия зрителей.

Примером другого, лирико-шутовского решения образов может служить мейерхольдовский «Лес».

«Лес» был о **театре**. О жизни как театре, позерстве, розыгрышах, шутках, свойственных повседневности; об актерах Счастливецеве и Несчастливецеве, взрывающих устои окружающего их лицемерия и лицедейства; о театре, на сцене которого демонстрировали свое искусство мейерхольдовские актеры. «Мотив торжества вольного комедианта над обыденной подневольностью»<sup>89</sup> (определение К. Л. Рудницкого) проникал во все содержательные уровни спектакля и организовывал его. Лирика, оборачивающаяся шутовством, и шутовство, поднимающееся к поэзии, становились эмоционально-образным стержнем игры актеров. Эстетика «Леса» восходила к традициям балаганного, площадного зрелища. Цельности характеров, законченности образов, психологического подхода, непрерывности актерского

существования в постановке не было. Игра актеров становилась частью **содержания** спектакля. Местом действия была сцена ТИМа, а не усадьба помещицы Гурмыжской, временем действия – день спектакля, героями и участниками – актеры ТИМа и зрители, пришедшие на спектакль в этот вечер.

Не сатирическая гиперболизация конкретной психологии, а шутство театральной игры создавало комизм образов. И **такой** комизм легко и органично отступал перед лирическими мотивами. А все основные эмоциональные акценты спектакля, даже конструктивно, были лирическими: встреча Счастливецва с Несчастливцевым, объяснение Петра с Аксюшей на гигантских шагах, финальный уход их. Лирическое начало было очень сильным в спектакле. Даже в чисто шутовских образах «злость» персонажей (Гурмыжской, Улиты, Буланова, Восмибратова) эмоционально заслонялась обаянием, мастерством и радостью игры актеров Е. А. Тяпкиной, В. Ф. Ремизовой, И. А. Пырьева, Б. Е. Захавы.

В этой эстетической природе «Леса», кстати, – объяснение цветных париков и костюмов, вовсе не обличавших никакие пороки, а создававших карнавальную атмосферу постановки, как и монтаж спектакля, и названия эпизодов, и игра актеров с вещами, и пластические «экзерсисы», и музыкальные вставки, и многообразие жанров актерской игры: разные группы образов решались по-разному, например, гаерский комизм в изображении Гурмыжской, Улиты, Восмибратова был совсем иным, чем тонкое смешение поэзии и иронии в ролях Счастливецва и Несчастливцева.

Масочность образов «Леса» была не сгущенным выражением их социальной зловредности, а помогала актерам, не создавая психологически цельных характеров, показывать в игре черты своих героев, а по мере надобности – остранять образ, становиться собой, как бы надевая и снимая на глазах у зрителей приметы театрального лицедейства.

Сочетание шутовского и лирического решений было свойственно многим персонажам мейерхольдовских спектаклей, которые неосновательно считаются обличительными социальными масками. Это относится, например, к Ломову в «33 обмороках», сыгранному И. В. Ильинским так, что шутовское становилось формой лирического.

Он здесь был больше клоуном, чем нужно было. Может быть, этот клоун и был тот королевский шут, который чем больше забавляет окру-

жающих, тем больше в нем страдания, который тем больше готов кувыряться, показывать язык, бросать смешные словечки, чем больше он усиливает в себе это чувство унижения, страдания, обиды <...> Он одинок, незащищен, труслив, этот Ломов. И всем поведением своим на людях он желает скрыть свои качества, загримироваться под какие-то другие, «нормальные» маски, чтобы ему не поверили, не заметили, кто он есть на деле <...> Но маски каждый раз падают, когда герой вдруг вскакивает и хватается за сердце<sup>90</sup>.

В этом описании видится не только логика одной роли, но и принципиальный для актерской системы ТИМа парадоксальный подход к образу, когда лирика решается средствами эксцентриады, когда смеховое начало игры не обличает персонажа, а становится формой поэтического проникновения за внешний ряд психологии. Такой ход Ильинский применил и трактуя Брюно в «Великодушном рогоносце» (где воображение поэта «переворачивало» его отношение к жене, а актер Ильинский утрированно фарсовыми средствами парадоксально использованной эксцентриады создавал симпатичный и обаятельный образ Брюно), и когда играл Присыпкина (во втором действии «Клопа» в механизированном и стерильном будущем – чрезвычайно «аморального», но самого обаятельного персонажа). «Простодушный хищник был достоин жалости и потому, что поспешно уничтожил в себе следы человеческого, совершенно этого не осознавая <...> Мотив “простодушия” окрашивал трактовку в драматические тона»<sup>91</sup>, – писал Ю. А. Смирнов-Несвицкий.

Стремление к условности, гиперболизму, эксцентрике, гротеску в творчестве актера было свойственно разным театральным течениям 1910-х – 1920-х гг. Жизненно достоверное изображение человеческого поведения в обыденных формах расходилось с художественным мышлением этих десятилетий. Но ТИМ оставался, по существу, единственным театром гротескной образности и глубокой метафоричности, поэтически преобразившим материал действительности.

### **Актер – образ**

Структура ролей, создававшихся мейерхольдовскими актерами, не повторяла структуру реальной личности и не могла быть отражением личности самого актера. Жизненный материал осмыслился, переоценивался и преображался. Связь актер – роль понималась сложно.

В самых ранних теоретических работах Мейерхольд утверждал концепцию театра, в котором персонаж-характер не занимает такого же – центрального – места, как в русской драматургии XIX в. или как в психологических спектаклях МХТ. «Действие внешнее в новой драме, выявление характеров становится ненужным»<sup>92</sup>, – писал он в 1907 г. Мейерхольд солидаризировался с Вячеславом Ивановым в концепции хорового начала символической драмы. Мейерхольд мечтал: «Будет день, когда кто-то поможет нам вернуть утрату Театра: хор снова явится на сцену»<sup>93</sup>. Режиссер тосковал о той драматической структуре, когда героя окружает группа хора. Так было у древних греков; у Шекспира же «чуть дрожал отзвук греческого хора» в сонме второстепенных персонажей. Мейерхольд с радостью заметил возрождение такой структуры в «Жизни Человека» Л. Н. Андреева: лица второстепенных персонажей закрыты масками и – «вдруг показалось, будто эта группа лиц с однородными масками дала отзвук утерянного хора»<sup>94</sup>. Как внимателен Мейерхольд к драме с размытой системой действующих лиц, где они, собственно, перестают быть определенными лицами, объединяются в ассоциативно-поэтически построенную структуру!

Чеховская поэтика «группы лиц» также не могла не сказаться на ранней режиссуре Мейерхольда. «Грани индивидуальные, внутренняя логика именно данного лица – персонажа» для режиссера были менее важны, чем «трагическая противоречивость в образе “группы лиц”, чем “синтетический образ”»<sup>95</sup>. Мейерхольд призывает вернуться к понятию Маски древнегреческого театра (это «Маска отдельной трагической участи, в которой воплощалось всечеловеческое Я»<sup>96</sup>), к религиозно-общинному началу драмы.

Близка Мейерхольду мысль Вагнера – основываться на мифах, герои которых «просты и легки для изображения на сцене, они живут уже в воображении народа, который создал их, и достаточно несколько определенных штрихов, чтобы вызвать их; их чувствования – произвольные элементарные эмоции, искони волновавшие человеческое сердце; это все – души совсем юные, примитивные, носящие в себе принцип действия <...> Вот какие герои, какие повествования годятся для драматургов»<sup>97</sup>, – цитировал Мейерхольд Вагнера. Здесь и возникла проблема актерской методологии: сочетание образа-мифа и конкретной личности актера.

Мейерхольд утверждал приоритетность актерского творчества в театре. Задачу нового театра он формулировал так: «*Всеми средствами надо помочь актеру раскрыть свою душу, сливную с душой драматурга, через душу режиссера*»<sup>98</sup>. Обратим внимание на то, что актер должен раскрыть **свою** душу, а не душу персонажа.

Вообще, понятия «персонаж», «характер», «герой», «образ» в ранних заметках Мейерхольда не встречаются. И в этом, конечно, радикальное различие с МХТ, где даже на репетициях символистских постановок говорили главным образом о «лицах», «характерах». Мейерхольд спорит: режиссер «натуралистического» театра не сумел «*синтезировать, стилизовать*, а только сфотографировал <...> Натуралистический театр создал актеров крайне гибких к перевоплощению <...> Для актеров создается задача – *потерять* стыд, вместо того чтобы развить эстетизм <...> У актера создается присущая фотографу-любителю способность *наблюдать мелочи повседневности*»<sup>99</sup>. Но Мейерхольд ставит перед актером другие задачи, отвергая необходимость создавать определенные образы-характеры. Игра намеками, недосказанность, тайна, обращение к фантазии зрителя – все это поможет выявить внутренний, глубинный, скрытый смысл образа-мифа в «новом» театре. Это другая концепция драмы и другая концепция режиссуры.

Выступая против конкретности и определенности образа, за открытость композиции, режиссер, по существу, идет в сторону театра, зритель которого воспринимает не законченный тезис, а повод к ассоциациям, толчок воображению. В репетиционной работе Мейерхольда зрелого этапа это проявляется наиболее отчетливо. Но и в самых ранних теоретических заметках, основываясь на идеях А. Шопенгауэра, Вольтера, Р. Вагнера, Л. Н. Толстого, режиссер отвергает прямой смысл, прямые значения театрального образа.

П. П. Громов считал наиболее принципиальной формулировку сути ранней режиссуры Мейерхольда как «Театра Синтезов», противостоящего «Театру Типов», – определение, «непосредственно связанное с концепцией человеческого образа на сцене», предполагающее «*обобщенный, цельный, синтетический подход к человеку*»<sup>100</sup>. Исследователь подтверждал это не только книгой Мейерхольда «О театре» (1913), но и спектаклем «Смерть Тентажиля», где «*лирически освещаемые герои*» были уже даны в соотношении с Роком.

В связи с постановкой «Дон Жуана» Мейерхольд находит общее понимание крайней условности театрального персонажа в разных театральных культурах. В традиционалистском спектакле он хочет следовать и древнейшим принципам театра «Но». Его восхищает та мера условности персонажа и размежевания актера с персонажем, когда женская роль исполняется мужчиной, когда прислужник сцены куромбо помогает актерам во время игры и когда можно показать смерть персонажа, прикрывшись черным платком и убежав со сцены...

Сравнивая два типа кукольного театра – стремящийся копировать жизнь и обыгрывающий своеобразие кукол, Мейерхольд определенно утверждает второй по причинам показательным: так как он дает свободу личному творчеству (заметим: личному, но когда первостепенно само лицедейство); не ломает природу куклы ради правдоподобия персонажа; потому что здесь создается «чудесный мир вымысла», а персонаж выдуманный. На подмостках куклы (читай: актера условного театра) «так, а не иначе, не потому, что так в природе, а потому, что так она хочет, а хочет она – не копировать, а творить»<sup>101</sup>.

Совершенно очевидно, что в такой системе театра персонаж и актер – не одно и то же лицо, и их условное противопоставление – важный художественный эффект.

«Когда на сцену явился человек, зачем он слепо подчинился директору, пожелавшему превратить своего актера в куклу натуралистической школы?»<sup>102</sup> – сокрушается Мейерхольд. Он видит утрату «основных законов театральности» в творчестве актера, который «никогда не “играет”, а только “живет” на сцене. Ему непонятно магическое слово театра – “игра”, потому что имитатор никогда не в состоянии подняться до импровизации <...>»<sup>103</sup>

И в своей студийной работе, в студии на Бородинской – более всего, режиссер ищет способы игрового существования актеров в противоположность указанному в МХТ фиксированию жизненных типов и жизненного поведения. В МХТ актеры должны были играть взаимоисключающие роли; творческая индивидуальность в идеале должна была вбирать в себя все, что может вбирать реальная личность. Неожиданные повороты сюжета оправдывались психологически. Мейерхольд же скоро заметил: «Я стою теперь за индивидуализацию актеров, доходящую почти до односторонности»<sup>104</sup>. Его мышлению свойственна художественная типологизация образов; позже это выра-

зилось в создании системы амплуа. Образ строился не как отражение личности во всей полноте, но как поэтическая вариация смысловых мотивов спектакля-целого. По мысли Громова, это могло по-своему отражать нецельность реального человека: «Обычный человек душевно разорван, расщеплен на несоединимые крайности. Пьеро и Арлекин – “двойники”, “братья”, разные стороны одной личности»<sup>105</sup>.

Мейерхольд первым в русской режиссуре возрождал понятие маски, соотносящее реальное и игровое начала в сценическом образе. В статье 1912 г. «Балаган» развернута концепция образа-маски. Этот образ, конечно, не сливается с лицом актера («какое же искусство ходить по сцене самим собою!»). Образ-маска не упрощает, не схематизирует единичное реалистическое изображение, но обобщает и поднимает его на уровень подлинной художественности, вымысла, игры, мастерства. Мейерхольд утверждает сложную композицию образа, в которой основная модель игрового типа подвижна, способна выявить «бесконечно большое количество различных видоизменений, оттенков», «очаровательную игру света и тени»<sup>106</sup>.

Сложный образ не ограничивается одной маской, он может быть композицией разных масок. Так, по словам Мейерхольда, был решен образ Дон Жуана на Александринской сцене.

Мы видим на нем то маску, воплощающую распущенность, безверие, цинизм и притворство кавалера двора Короля-Солнца, то маску автора-обличителя, то кошмарную маску, душившую самого автора, ту мучительную маску, которую пришлось ему носить и на придворных спектаклях, и перед коварной женой. И только в конце концов автор вручает своей марионетке маску, отразившую в себе черты *El burlador de Sevilla*, подсмотренные им у заезжих итальянцев»<sup>107</sup> (Дон Жуана играл Ю. М. Юрьев).

Интересно, что через полтора десятилетия в одном из самых знаменитых спектаклей Мейерхольда уже в его собственном театре, с труппой, воспитанной по его системе, – «Ревизоре» – структура основного образа была точно такой же. Причем, описывая образ Хлестакова, сыгранный Э. Гариным, все критики отметили его синтетическую структуру.

Мейерхольд утверждал образ-маску как образ полифоничный, сочтавший в себе вечные темы, вечные прообразы, прототипы с конкретными воплощениями их во времени.

Структура образов в ранних спектаклях Мейерхольда была связана с мировоззренческими и эстетическими аспектами его Театра: пере-

нос места действия за границы обыденной реальности предопределил, естественно, своего рода остранение нарочито условных проекций человека. Например, в «Балаганчике» режиссер считал «самым эффективным» моментом полное разрушение иллюзии реальности действия и человеческого образа: «когда паяц опускает руки в пространство между просцениумом (край рампы, так сказать) и первым рядом, крича о клюквенном соке»<sup>108</sup>.

«Маски сделали все необычным и чудесным, – вспоминала участница одного из “Балаганчиков” В. Веригина. – Когда мы надели полумаски, когда зазвучала музыка, обаятельная, вводящая в “очарованный круг”, что-то случилось такое, что заставило каждого **отрешиться от своей сущности**»<sup>109</sup>. Выделенные мною слова совершенно определенно называют тип связи актер – образ, утверждаемый Мейерхольдом: очевидное расхождение реального, личного существа актера и условного сценического образа-маски.

Веригина описала В. Э. Мейерхольда – Пьеро:

Сухой оттенок голоса и почти **деревянные интонации** были чрезвычайно удачны и уместны <...> За **пустым звуком** его речей слышалась настоящая печаль <...> Мейерхольд **нелепо** взмахивал одним и другим рукавом, и в этом **движении паяца** выражалась радость внезапно озарившей его надежды <...> **Музыкальное существование** в образе рождало эти **условные** жесты <...>»<sup>110</sup>

В цитате мною выделены определения условной формы выражения тех же в общем чувств и наблюдений, которые в другой театральной системе могли быть представлены непосредственно и лично. А здесь – в странном музыкальном рисунке звучащая речь... «За словами следовал условный (на звуке) вздох и взмах рукавов <...>» (Веригина)<sup>111</sup>. «Изумителен был момент, когда Пьеро – Мейерхольд ничком падал на пол, как-то совсем плашмя, **как может упасть доска, вещь, безжизненное тело**», – вспоминал А. Дейч (выделено мной. – Н. П.)<sup>112</sup>. Поэтическая перестройка самого образа делала невозможной *идентификацию с ним личности актера*.

Идея образа-марионетки (для Театра Мейерхольда такое определение более уместно, чем «актер-марионетка») закономерно родилась в ранних спектаклях как наиболее очевидный путь абстрагирования образа, его дематериализации, развоплощения. Были испробованы разные варианты такого абстрагирования.

В «Жизни Человека», например, по словам рецензентов, «Человек и его жена казались танцующими китайскими тенями на ярко освещенном экране»; «Двигаются деревянные фигурки, сидят у колонн, как будто настоящие гости <...>»<sup>113</sup> А в другом спектакле «вы точно перелистываете записанную на пергаменте повесть о Пелеасе и Мелисанде, которую трудолюбивый трувер разукрасил детски наивными рисунками в вычурных рамках из небывалых цветов и арабесок. Изображенные на этих рисунках фигурки, как бы застывшие в неумело скомпонованных позах, готовы, кажется, заговорить <...> Вот они и в самом деле заговорили»<sup>114</sup>.

Выбор способа игры в такой режиссуре в тех актерских коллективах, где поначалу работал Мейерхольд, представлял проблему. Режиссер сам это констатировал, например, в 1906 г. по поводу репетиций «Смерти Тентажиля», намечая два возможных решения пьесы:

«Беклиновский пейзаж, позы Боттичелли» или «примитивы марионеток». Но эти две редакции должны, по глубокому моему убеждению, играть две группы актеров: для беклиновского тона – вот эти, которые играли вчера, а *для спектакля примитивов – какие-то другие*. И вот этот последний спектакль будет идеален<sup>115</sup>.

Задача воспитания труппы актеров, которые могут осуществить идею усложнения связи актер – образ, последовательно решалась в зрелые годы режиссуры и педагогики Мейерхольда. Общие же принципы структуры образа, по существу, были уже определены.

По мысли Мейерхольда, театральный персонаж не идентичен живущему человеку, одному, индивидуальному, неповторимому, сложному или простому, с точки зрения психологии. В игровом рисунке актер **создает** новую реальность, новый образ. При этом он может пользоваться и «лицедейскими» средствами, и подлинными, своими живыми человеческими чувствами. Но, соединившись по законам сцены, по-новому организованные, все эти средства преобразятся. В силах актера не только имитация обыденной жизни, но и передача ее скрытого смысла путем образных ассоциаций, **воплощение метафоры**. Иногда в большей степени, иногда – в меньшей, но всегда обобщенный, обостренный, поэтически претворенный человеческий образ не являлся в спектаклях Мейерхольда (и в его театральных замыслах, и в его теории) категорией психологически единичного.

Игру актера определяет условная природа театра. От этого убеждения Мейерхольд не отказывался никогда. В мире его обостренно-условных режиссерских построений, которым натурой, по точному слову Пастернака, «служило воображение», не могли действовать персонажи, остающиеся только в рамках жизненной конкретности. Актер, вовлекаемый в метафорическую атмосферу спектакля, и свое сценическое создание, основывающееся на реальном жизненном материале, по законам вымысла должен был преобразить.

Мейерхольд ставил перед своими актерами задачу выявить, акцентировать и объяснить скрытую под обыденными словами и поступками суть действий, представлений, чувств, свойств. «Что же, в сущности, видел Мейерхольд в жизни, в людях? Воображение неизменно приводило его к архетипам (я назвал бы это именно так), – вспоминал М. А. Чехов через тридцать лет спектакли ТИМа. – Для него не было персонажа или характера и только <...> никогда! Для него существовали только типы, даже больше, чем типы, – это были какие-то искаженные олицетворения человеческого характера <...> Режиссируя, он действовал как беспощадный <...> психоаналитик»<sup>116</sup>.

Персонажи мейерхольдовских актеров принадлежали миру фантазии, миру сценических преувеличений, вымысла и воображения, отличались преобладанием образного начала над прямым изображением человека.

С. М. Эйзенштейн конспектировал лекцию Мейерхольда:

Игра ребенка: 1. Элемент подражательный («под взрослых») и 2. Фантазия. И дети делятся на «обезьянок» и «фантастов», сочиняющих, творящих свое. Таковы и актеры – «подсматривающие» и творящие.

В гротеске «подсматривание» допустимо, ибо от подсмотренной до созданной фигуры невероятный путь<sup>117</sup>.

Характерно, что С. М. Эйзенштейна и в середине 1930-х гг., когда он был уже прославленным режиссером, продолжала волновать эта общая для советского искусства и, по его мнению, нерешенная проблема. Так, в 1935 г. он писал:

Уже овладевая характером и образом человека, поступками и образом его действий, наше искусство, однако, во многом еще задерживается лишь на грани изобразительной. Изображающей. Но этим художественность произведения не устанавливается и не исчерпывается.

Художественность формы предполагает еще образность оформления того, что изобразительно отвечает представляемому явлению.

Эйзенштейн считал, что обогатить советское искусство могло бы, например, осмысление опыта актера в традиционном китайском театре. Это искусство – «как бы антипод чистому изображению», «тот градус образности, когда образ переплавляется в новую стадию значимого обозначения – в условность символа»<sup>118</sup>.

Театральное видение человека в искусстве Мейерхольда не предполагало создание цельного характера, соответствующего или аналогичного реальному. Образ художественно выражал обобщенные свойства человека, в реальном поведении скрытые, а часто ему и противоположные. Этот метод соответствует портретной живописи XX в. Внутреннее преобразует внешнее, невидимое становится видимым. Физическое правдоподобие менее важно, чем зримое решение концепции художника, пластическая, эмоциональная реализация его видения человека. Личность человека нашла новое выражение в произведениях П. Пикассо или А. Модильяни, М. Шагала, В. Ван Гога или К. Петрова-Водкина, однако образность в них вырывается за пределы изобразительности.

«Актерское искусство, это я говорю с десятого года, актерское искусство считает крепкой базой только условный театр, потому что он хотел, чтобы на сцене было меньше всего того, что мешает выявлять свою природу»<sup>119</sup>, – утверждал Мейерхольд в 1928 г.

«Актерская игра» – Мейерхольд не находил нужным заменять это традиционное понятие на другие – сценическое существование, жизнь в образе и т. д. И в данном случае лексика для него была принципиальна, она отражала саму суть его понимания актерского творчества, язык которого – игра. Само искусство актера, создание персонажа – открыто, на глазах у зрителей – должно было стать содержательным моментом спектакля.

В каждом актере, приступающем к работе над ролью, находятся как бы два человека: первый – он, актер, физически существующий, телесный, и второй – фактически еще не существующий, которого он, актер, собирается послать уже в готовом виде на сцену<sup>120</sup>.

Персонаж в мейерхольдовском театре не сливался с актером. Их было в одном лице как бы двое: актер и персонаж. «Теперешний новый зритель (я говорю о пролетариате), – утверждал режиссер в 1922 г., – <...> должен (и, я уверен, будет) знать, что перед ним игра, пойдет в эту игру сознательно, ибо через игру он захочет сказать себя как содействующий и как *созидающий новую сущность*»<sup>121</sup>.

Эстетическая природа условно-игрового театра предполагает открытый творческий контакт актеров и зрителей, определяющий и законы актерской игры. Актер, учитывая это, не станет стремиться к отождествлению с персонажем, которого он играет. «Актер живет на сцене двойным миром, в двух мирах – в мире того образа, который он выстроил, и в мире собственного я. Он является распорядителем, организатором, порой авантюристом, порой трибуном, он знает, как ему все расположить для определенной цели»<sup>122</sup>, – в этих словах Мейерхольда, произнесенных в 1925 г., заявлен важный для него принцип нескрываемой условности актерского искусства. Режиссер относил к актерскому творчеству закон, несомненный для других искусств:

Всякое произведение искусства прежде всего ценно тем, что в этом произведении выступает лицо художника. Очень часто бывает, что материал богатый, а лица актера нет. Это не заслуга – такая объективность. Необходимо, чтобы индивидуальность сквозила<sup>123</sup>.

Собственная индивидуальность актера ничуть не заслонялась сценическим персонажем. Можно даже сказать, что в мейерхольдовском театре герой спектаклей – **актер, играющий персонажа**, актер, на глазах у зрителей создающий сценический образ. И уж во всяком случае актер в роли «не только входит в образ, но одновременно успеваешь показать и свое отношение к лицу, которое он изображает. Двойного отношения раньше не бывало <...> Новый актер улыбкой, глазком выплескивается иногда из этого образа, и публика начинает разглядывать не только лицо пьесы, но и того, кто его изображает, – говорил Мейерхольд. – У нас из 50 человек человека 4 или 5 начинают умело пользоваться этим приемом, и то не на всем протяжении роли, а на отдельных маленьких ее участках»<sup>124</sup>.

В отличие от К. С. Станиславского, который оставил в своей записной книжке «заповедь актеру»: «Не старайся хорошо играть для других, привыкни говорить ясно и быть видимым, и этим счеты со зрителем кончаются»<sup>125</sup>, – Мейерхольд полагал, что «счеты со зрителем» должны быть не только в центре непрерывного внимания актера, но они должны организовывать, определять и менять его игру. «Каждый спектакль – уравнение с одним неизвестным  $x$ , где  $x$  – реагирующая публика. Всеволод Эмильевич чувствовал себя на сцене в особенном ударе, когда налицо была необходимость преодоления равнодушия зрительного зала, когда был момент необходимости покорения непо-

корящегося. Тут-то и возникает импровизация, и этот новый момент возникает под давлением мыслительного аппарата»<sup>126</sup>, – записывал один из слушателей лекцию Мейерхольда.

Способность к действенному контакту со зрительным залом, чуткий учет его реакций и мгновенный отклик на них Мейерхольд связывал с таким важнейшим элементом актерского творчества, как импровизация. В конспекте Эйзенштейна записано:

Творчество актера резко отличается от творчества драматурга и режиссера тем, что он творит на публике, и наличием в нем импровизационных возможностей под влиянием воздействия на него зрителей – в его творчестве не все предусмотрено (р. ех. неприятие публикой – необходимость тут же перебороть или сейчас же перепланировать и перекомпоновать, примениться, etc.).

Контакт с публикой внешне ощутим (дыхание, шумы etc). Публика этим «подает свою реплику», которую актер должен принять и использовать<sup>127</sup>.

В «Положении об актере, выпускаемом мастерскими при Театре имени Вс. Мейерхольда», сказано кратко: «Актер моментально реагирует посредством импровизации на все требования зрительного зала»<sup>128</sup>.

Импровизация в мейерхольдовском понимании связана с той «авторской» частью актерского существа  $A_1$ , которая остается за пределами образа – «произведения»  $A_2$ .

Условный характер перевоплощения актера в образ сказывался и в том, по словам Мейерхольда, что актер испытывает творческую радость даже в сценах страданий своего героя. Артистический подъем помогает выразительности актера, заставляет «светиться все его краски»<sup>129</sup>. Этот артистический подъем не был скрыт от зрителя. В сатирических образах он не просто был замечен, но составлял важнейший элемент структуры образа. Обличительная сила творчества мейерхольдовских актеров основывалась на открытом противопоставлении творческой легкости и радости игры актера со свойствами персонажа.

Мейерхольд утверждал, что для актера не должно составлять трудности сыграть героя лирического, мечтательного, нежного, трепетного, если сам он чувствует себя энергичным и бодрым, или – мужественного и пылкого, когда сам актер настроен задумчиво и лирически. «Никогда не должно быть совпадения личного настроения актера с настроением изображаемого лица», – говорил Мейерхольд. В этом

он видел «артистическую основу перевоплощения»<sup>130</sup>. Эмоциональный рисунок игры не был у мейерхольдовского актера напрямую связан с переживаниями *персонажа*, а оставался сферой *его* собственной игры, *его* оценки персонажа, *его* творческих намерений.

Мейерхольд еще в ранних студийных экспериментах пришел к выводу, что творческое волнение должно возникать «от сопричастности идее, а не в ходе психофизиологических чувствований»<sup>131</sup>.

Обнажение связи актер – образ на разных этапах театра Мейерхольда решало разные задачи. Но главная из них оставалась неизменной, решалась почти во всех постановках: не только изображать, но характеризовать и оценивать персонажей. Эстетическая дистанция между актером и его героем позволяла образно и определенно выявлять позицию актера, позицию театра в отношении сценического действия.

Наиболее простой была форма остранения образа, при которой отношение к герою выявлялось в самом рисунке роли. Режиссер часто повторял: «Объективное представление всякой фигуры – не наша задача»<sup>132</sup>.

В 1924 г. Мейерхольд написал экспликацию спектакля «Горе от ума» для Театра Революции (этот замысел остался неосуществленным). Предполагалось довести образы до значительной степени концентрации характерных черт и при этом сделать максимально определенным «отношение актера к типу. Адвокат или прокурор? Молчалин не довольно резко подл. Нужно усилить краски, сделать его до конца трусом и подлым. Загорецкий? Нужно специально заняться дискредитированием этой сволочи»<sup>133</sup>.

Если в замысле «Горя от ума» усложнение связи «актер – образ», имевшее целью обличение персонажа, достигалось обострением его характеристики, то в спектакле «Д. Е.», готовившемся тогда же ТИМом, был использован другой прием: «Трансформация дает нам возможность выявить тот иронический подход к развитию событий в пьесе, который диктуется нашей трактовкой пьесы»<sup>134</sup>. Публике была видна «кухня» трансформации. Э. П. Гарин зримо сменил десять ролей. Слитность актера и образа нарушалась решительно и очевидно.

Описывая мейерхольдовскую постановку «Смерти Тарелкина», Б. И. Ростокский отмечал «прием эксцентрического нарушения всякого, даже самого слабого намека на слияние актера с образом. Выход из роли, своеобразное “подмигивание” актера зрителю подчеркивалось

рядом нарочито введенных моментов. Так, В. Ф. Зайчиков – Тарелкин, истомленный жаждой и тянущийся за жестяной кружкой с водой, тут же с хладнокровным видом вынимал из бокового кармана бутылку с вином и утолял жажду, тем самым демонстративно разрушая единство и цельность образа»<sup>135</sup>.

Актер имеет право «бросать, наконец, эти ремарки в зрительный зал, ремарки, которые являются отношением актера к трибуне-сцене или к показанной маске. Я считаю, что поэтому мы можем начать строить нашу драматургию совершенно новыми приемами»<sup>136</sup>, – говорил режиссер в 1930 г.

В 1920-е – 1930-е гг. Мейерхольд уверенно ставил перед своими актерами задачу:

Актер, когда учит роль, он должен рассматривать, что он в этом образе должен защищать, быть адвокатом этого образа или быть его прокурором <...> Так что актер нашего театра в каждом изображаемом образе показывает свое отношение к образу, им представляемому<sup>137</sup>.

Г. И. Гаузнер и Е. И. Габрилович писали о З. Н. Райх: «Она умеет ненавидеть свой персонаж, она никогда не ошибется и не обрадуется его радостью, и не опечалится его печалью»<sup>138</sup>. Это качество авторы статьи считали общим для многих актеров ТИМа. В. Н. Соловьев увидел в их искусстве прием переключения:

Актер, игравший данный сценический образ (Тарелкин, Бубус), как бы выходит из него, и перед зрителями остается актер такой-то (Зайчиков, Вельский), произносящий слова с целью надлежащего воздействия на зрительный зал<sup>139</sup>.

Б. В. Алперс говорил, по сути, о том же, когда, разделяя в искусстве мейерхольдовского актера создание образа и комментариев к нему, описывал характерные ситуации в «Великодушном рогоносце» и «Лесе». Герой И. В. Ильинского Брюно произносил патетический монолог, а актер потешался над ним, проделывая акробатические трюки; в моменты драматических переживаний Брюно актер рыгал и смешно закатывал глаза. В. Ф. Ремизова, показывая любовный восторг Улиты, фальшивила в пении и принимала непристойные позы<sup>140</sup>.

К середине 1920-х гг. резко выраженное отношение к образу стало постоянным компонентом актерского искусства ТИМа, получившим и теоретическое осмысление. Эта игра, по словам Гаузнера и Габрило-

вича, – «комедийный показ того, как разложились радость, горечь, испуг, недоумение, нетерпение, гнев»<sup>141</sup> героев.

Нарушение тождества актер – персонаж было традиционной чертой народного театра, развитой театром Мейерхольда в своей идейно-эстетической системе. Реплики *a parte*, подмигивание играющим товарищам, сообщение зрителям своих намерений, нравоучения, восклицания по адресу публики, пролог (приветствие зрителей) были почерпнуты из традиций народного театра разных стран и эпох, где они, по словам С. С. Мокульского, «подчеркивали чисто театральный, игровой характер спектакля. С той же целью применялся <...> следующий прием: актер, только что разыгрывавший сцену смерти, немедленно вскакивал с веселой улыбкой и раскланивался с публикой, как бы прося аплодисментов за свою искусную игру»<sup>142</sup>.

У актера и зрителя в театре Мейерхольда как бы устанавливался диалог помимо персонажа, о персонаже. «Четвертая стена» была бы противопоставлена такому способу общения. Мейерхольд с 1900-х гг. стремился приближать действие к зрителям и по типу контакта, и пространственно. Эта идея выражалась даже в проекте нового здания ТИМа, где сцена (собственно – просцениум) была выдвинута в центр амфитеатра, и зрители могли бы выходить туда во время антракта. По плану Мейерхольда, вспоминал актер ТИМа М. М. Садовский, «проход актера от дверей своей уборной к месту появления на игровой площадке и какие-то секунды в ожидании реплики происходили на глазах зрителя <...> Этот проход должен был делать не актер N в гриме Отелло и не “живой” Отелло, а актер N, собирающийся играть Отелло»<sup>143</sup>.

Условность размежевания актера и играемого им персонажа, собственно – остранение, в мейерхольдовской теории подчеркивало и понятие «маска», подразумевавшее несоответствие лица актера и созданного им персонажа – «маски». «Масочность» определяла принципиальный, постоянный закон мейерхольдовского театра – подход актера к образу без отождествления с ним. Утверждалось своеобразное «антиперевоплощение» актера. «Маска есть только аллегорический знак, который определяет меня, актера-трибуна, актера-оратора, на определенный отрезок времени, но эту маску я в любой момент могу отбросить, чтобы сказать свое отношение к образу»<sup>144</sup>, – говорил Мейерхольд в 1930 г.

Мейерхольд опирался на богатые традиции театра маски. «Для того, чтобы следовать приемам самого Гольдони, актер должен был

подсматривать действительную жизнь, как это делал сам Гольдони, между тем, чтобы участвовать в спектакле Гоцци, актерам приходится обо всем этом забывать, так как традиционные маски имеют традиционную игру <...> Маски Гоцци ходят по-особенному, и вот это хождение по-особенному есть способность, а эта способность внедрена в актера»<sup>145</sup>, – утверждал режиссер в 1919 г. Роль, сыгранная актером, – маска на его лице, а не его лицо. Мейерхольд видел в этом тезисе общий смысл, связанный с игровой природой подхода актера к роли и с явным индивидуальным началом актерского творчества.

В той «маске», что нашел для себя Варламов, отразилась его индивидуальность, он сам со своими чертами плюс то, что он взял у Островского, здесь он нашел черты «купеческой маски» <...> То же, что нашел Варламов на Александринской сцене, нашла Садовская на сцене Малого театра и Блюменталь-Тамарина идет по такому же пути<sup>146</sup>.

Маска, в терминологии Мейерхольда, – обозначение игровой модели. Поэтому он не может называть иначе, чем масками, даже созданные по системе перевоплощения роли актеров МХАТ. «В Художественном театре в системе Станиславского есть принцип этой мейнингенской иллюзорности: раз я попал на сцену, мне надлежит от начала до конца влезть в шкуру этой маски, – я нарочно и тут употребляю слово “маска”, – чтобы маска вклеилась в мою телесную оболочку, совершенно с ней растворилась»<sup>147</sup>, – настаивал Мейерхольд в 1930 г. Как видим, Мейерхольд понимал условность своей терминологии в применении к методу МХАТ (далее он выразился еще яснее: «Маска перестала быть маской, стала плотью и кровью этого образа»). С точки зрения Мейерхольда, полное исчезновение лица актера за лицом персонажа не соответствует задачам искусства.

Подход к образу как к маске, не сливавшейся с лицом исполнителя, был наиболее общей формой отстранения актера от образа, принятого в театре Мейерхольда и воплощавшегося различными способами.

За века существования сценического искусства создалась определенная система игровых типов. Актер же мог насыщать их новым содержанием в современном спектакле, не отвергая традиционного языка театральной условности. Четкий игровой тип и множество вызываемых им поэтических ассоциативных планов – вот формула образа у мейерхольдовского актера. И Мейерхольд возрождает (после отказа от нее психологического театра) и переосмысляет типологию ампуа.

«Амплуа – должность актера, занимаемая им при наличии данных, требуемых для наиболее полного и точного исполнения определенного класса ролей, имеющих установленные сценические функции», – говорится в брошюре «Амплуа актера» (1922)<sup>148</sup>.

Предлагаемая классификация актеров неожиданна, если не обратить внимание на «сценические функции» каждого амплуа. Здесь определены разные формы участия в драматическом действии. И в этом давнее убеждение Мейерхольда: «Актер охвачен стихийным движением драматической борьбы»<sup>149</sup>. Именно этот принцип и разграничивает «сценические функции» у разных амплуа:

преодоление драматических (или трагических, губительных, любовных) препятствий или игра препятствиями в разных планах: самоотвержения, патетики, лирическом, этическом;

умышленное (или неумышленное) задержание (или ускорение) развития действия;

концентрация интриги выведением ее в иной личный (или неличный) план;

игра губительными (или не губительными) препятствиями, созданными самим (или не самим) персонажем...

Открытие Мейерхольда – в самом принципе разделения актеров, положенном в основу таблицы: в природе разных актеров – **разные модели участия в действии**. У одного – преодоление трагических препятствий в плане патетики, у другого – преодоление любовных препятствий в плане лирическом, у третьего – игра препятствиями, у четвертого – умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы (выведением из плана)... Действительно, разница есть, содержательная, существенная. Соответствие персонажей актеру Мейерхольд рассматривал исходя из специфической и основной категории театра – действия, решения разных действенных задач.

Упомянутые, например, сценические функции: «разбивание сценической формы», «выведение из плана» – относятся к амплуа эксцентрика (клоуна, шута, дурака), в рамках которого были решены некоторые центральные роли спектаклей Мейерхольда. Закон несоответствия, лежащий в основе комического, преломлен в сфере актерского действия. Среди необходимых данных актера этого амплуа – «обладание манерой преувеличенной пародии (гротеск, химера)». Тип действия, таким образом, предполагает и определенную эстетику.

Система амплуа классифицировала способы подхода к стержневому, действенному содержанию ролей разных типов. Не психологические качества персонажа и не стилистические особенности пьесы должны быть исходными при назначении на роль и работе над ней, а выявление театрального, динамического стержня образа в переплетении действенных линий и узлов постановки. Качества героев мейерхольдовских спектаклей строго производны от их действенных функций.

В спектаклях режиссера последовательно проводился принцип столкновения конкретного современного содержания образа с традиционно-игровым типом, дававшим в контрапункте богатство ассоциативных планов. Амплуа оставалось театральной формой, методом режиссерской организации спектакля и подхода актеров к ролям, вовсе не исчерпывая содержания самих образов.

Система амплуа предлагала актеру парадоксальный подход к образу, режиссеру – принцип парадоксального распределения ролей. Мейерхольд вполне серьезно говорил: «Когда я ставлю пьесу, самое убийственное – распределение ролей»<sup>150</sup>. «Эффект парадоксального положения» он определял следующим образом: актер назначается на роль, которая в силу его природных данных открывается совершенно по-новому:

<...> Он не может действовать, но мы его заставляем действовать, и получается парадоксальный эффект. <...> Гарин – простак – эксцентрик, и он в роли Чацкого (амплуа – влюбленный) и дает то, что надо, так как Чацкий одержим идеями, он – горе-влюбленный. Простак барахтается в этой роли – это и есть то, что надо<sup>151</sup>.

Новая режиссура иногда – либо по договоренности, либо в конфликте с драматургом – путает все амплуа, чтобы получить новую сценическую формацию. Новый сценический эффект, раскрывающий новые стороны произведения<sup>152</sup>.

Парадоксальное распределение ролей может дать эффект нового восприятия вещи. Изучая наш театр, вы увидите, что мы такого рода распределение ролей делаем. Мы давали Гарину играть Хлестакова, когда в других театрах эту роль обычно давали простаку-любовнику. Эксцентрикам не решались давать Хлестакова. Тому же актеру мы решились дать Чацкого <...> Роль Бориса (Годунова. – Н. П.) я даю Игорю Ильинскому. <...> И мне нет необходимости искать другие средства показать «Бориса Годунова» <...> <sup>153</sup>

Высказывания Мейерхольда разных лет, практически до конца творческого пути, свидетельствуют о том, что система амплуа постоянно была частью метода его театра.

Актер призван порвать с традицией старых психологических трактовок, взглянуться в действенную функцию персонажей. Парадоксальность возможных подходов к образам сказалась и в том, как разделены по амплуа в мейерхольдовской брошюре классические персонажи. К одному и тому же амплуа первого влюбленного здесь отнесены и Ромео, и Молчалин, и граф Альмавива. И если это можно считать абсурдным при психологическом подходе, то, с точки зрения участия в интриге, не свойственно ли всем им «активное преодоление любовных препятствий в плане лирическом»? В отличие от них «вторые влюбленные» («простецы», как сказано в таблице) «преодолевают любовные препятствия в плане этическом». Это, в частности, – Треплев, Карандышев, Тихон (из «Грозы»), Царь Федор... Такая классификация, конечно, спорна, и ее, содержащую уже режиссерскую трактовку образов, Мейерхольд, безусловно, не оставил бы постоянной (о чем свидетельствуют классические постановки режиссера, созданные после таблицы, в которой названы и их персонажи). Здесь, конечно, – примеры. А для Мейерхольда был важен сам принцип трактовки образа, основанной на выявлении типологического действительного стержня. Трактовка может измениться, а метод подхода к образу останется в силе. К амплуа неприкаянного или отщепенца (инодушного) и соответствующему женскому амплуа отнесены Онегин, Арбенин, Печорин, Паратов, Кречинский, принц Гарри, Протасов, Соленый, Гамлет, Иван Карамазов, Нина Заречная, Гедда Габлер, Настасья Филипповна, Ирина (в «Трех сестрах»), Маргерит Готье. Воплощение нескольких из этих персонажей в мейерхольдовских спектаклях как неприкаянных, отщепенцев («концентрация интриги выведением ее в иной внеличный план») стало или могло стать концептуальным стержнем постановок. Знаменательны и другие трактовки классических персонажей, предложенные в этой таблице: опекуны (Панталоне) со сценической функцией «активное приложение лично установленных норм поведения к обстановке, созданной вне его воли»: Шейлок, Скупой рыцарь, Фамусов, Полоний, Лир. Первый проказник (затейник) – «игра не губительными препятствиями, им же самим созданными», – Хлестаков, Бенедикт, Глухов... Второй проказник – «игра препятствиями, не им созданными», – Епиходов, Аркашка, Лепорелло, Расплюев...

Перечень амплуа свидетельствует, насколько многообразно представлял себе Мейерхольд действенные типы сценических персонажей, выводя родословную каждого из театральной традиции. Состав игровых типов любого спектакля, как и звучание инструментов в оркестре, – величины постоянные.

В самом театре Мейерхольда разделение актеров по амплуа давало направление их творчеству, подсказывало способ подхода к ролям из драматургии разных эпох, методов, жанров и стилей, давало соответствующие типы действенных решений.

В материалах 1921 г. для распределения труппы Театра Актера по амплуа названы: проказник – Жаров, злодей – Терешкович, блюститель порядка – Темерин, клоуны – Зайчиков, Хрущов, Репнин, проказница – Бабанова, подруга – Суханова<sup>154</sup>. Будущие актеры ТИМа представляли разные амплуа еще когда были студентами лаборатории актерской техники Мастерских при театре Мейерхольда: Зайчиков – эксцентрик, хвастливый воин, Ильинский – второй проказник, Темерин – блюститель порядка, Терешкович – злодей, Бабанова – проказница, Суханова – подруга, Тяпкина – шутиха-эксцентрик...<sup>155</sup> Так было определено амплуа двадцати семи актеров. Направление творческих путей, заданное здесь, в целом не изменилось и когда бывшие студенты ГВЫРМ стали известными актерами.

Почти одновременно с брошюрой «Амплуа актера» вышел спектакль «Великодушный рогоносец», практически воплотивший и ее идеи. Брюно (второй влюбленный, простец) – И. Ильинский, Стелла (проказница) – М. Бабанова, Эстрио (клоун) – В. Зайчиков, Граф (фат) – М. Терешкович – все они в стремительной театральной игре доказывали, что следование амплуа не предполагает схематизации актерских созданий, а дает актерам ключ к ясному, действенному, поднятому над бытом, образному, музыкально организованному решению ролей в неожиданных смысловых поворотах глубокого трагифарса XX в., постановка которого посвящалась трехсотлетию Мольера, как бы возрождая через эпохи законы его Театра, не мешая проявиться индивидуальности молодых актеров.

В каждом из последующих спектаклей Мейерхольда актеры совершенствовали свои амплуа. Принцип подхода к роли через амплуа сохранялся, подтверждался. В Аксюше («Лес») критики видели и традиционный игровой тип «влюбленной», и современные черты «со-

знательной прислуги», «комсомолки» или «фабричной», и эмоциональный, ассоциативный, полный поэтической игры образ, вносящий в спектакль обобщенную тему молодости, надежды на будущее, оптимизма. Такое амплу Мейерхольд предназначал З. Райх. Кстати, с точки зрения системы амплу, более понятно «соперничество» Райх и Бабановой. Мейерхольд видел в них актрис разных амплу: Райх – влюбленная, Бабанова – проказница. Видимо, это было глубоко прозорливо. Даже в ролях, позволявших большее «преодоление любовных препятствий» (пользуясь языком таблицы), Бабанова «играла препятствиями», была по существу проказницей, а не лирической героиней. В. Юренева писала о ее Полинке из «Доходного места», роли, которую задним числом многие хотели представить как психологическую героиню:

Внутри у нее точно маленький металлический механизм вместо души. Он заведует ее прыжочками по ступенькам, дробью капризных, злых каблучков, пустым голосом, машинальными интонациями. <...> Белая «ведьмочка» уже фокстротирует, поет шансонетки, разоряет глупых мужчин, требует, владычествует («Озеро Люль», «Кадриль с ангелами», «Бубус»)<sup>156</sup>.

У Бабановой были блистательные данные проказниц. Она же стремилась к амплу влюбленной.

Как Мейерхольд пользовался методом раскрытия образа через амплу ясно, например, из стенограммы репетиций «Бориса Годунова». В конце репетиции с исполнителем роли Пимена Мейерхольд заметил: «Вот что я сегодня сделал. Исключительно занимался проявлением амплу»<sup>157</sup>. На репетиции же сперва шла разработка бытовой стороны образа старичка. А затем – через традиционные игровые типы Тиресия, Велизария, заблудившегося нищего – во французской мелодраме режиссер развивал ассоциации этого конкретного типа с его проявлениями и «двойниками» в культуре: упоминал Лопе де Вега, Сервантеса, Вс. Вишневского (писателей!), подробно рассказывал о своей встрече с Львом Толстым, вспомнил рассказ о том, как в Париже после тюрьмы появился О. Уайльд. Режиссер советовал в поиске верного звучания роли произносить монологи других ролей того же амплу – Лира, Тиресия из «Антигоны», читать плутовской рассказ «Ласарильо с Тормеса», интермедии Сервантеса, смотреть живопись Брейгеля.

Какую надо подготовку для Пимена? Тень отца Гамлета? Отнюдь нет. Вот этот нерв Тени отца Гамлета. Этот нерв ужасного Оскара Уайльда, оборванного, без зубов. Я бы окружил себя всеми этими образами и все это грохнуть в Пимена, чтобы все в Пимене зазвучало<sup>158</sup>.

И по поводу монолога того же Пимена:

Мы должны по приему шекспировского театра рассматривать этот монолог Пимена как носителя определенного амплуа. Но он, сохраняя манеру говорить, должен сделаться как бы вестником античной трагедии. Вы должны дать образ вестника. Это тоже амплуа<sup>159</sup>.

Образ необязательно выявляется одним амплуа, он может быть синтезом двух, возможно, трех амплуа. Но так или иначе, при любой ассоциативной широте, в основе его лежит один традиционный игровой тип или несколько игровых типов.

Мейерхольд неизменно возвращал своих актеров к разработке традиционных театральных типов, амплуа. И создавал новые. «Каждый актер получил в разработку социальный тип или несколько социальных типов, видоизменение которых в обличье той или иной пьесы и показывает, выявляя их социальные признаки. Социальный подход нового актера ведет к созданию “социального” амплуа»<sup>160</sup>, – писали сотрудничавшие в ТИМе Е. Габрилович и Г. Гаузнер.

Мейерхольд предложил новую сущность понятия амплуа и метод, позволявший «взрывать» привычное содержание роли неожиданным, подчас парадоксальным театральным ее видением. У актера появлялась возможность находить в «серьезной» роли ироническое действие и, наоборот, в комедийном образе – драматическое. Важнее всего в подходе к роли через амплуа для Мейерхольда с его эстетической позицией было поместить образ в театральную традицию, лишить одномерно-реалистического содержания, наполнить звучанием игровым, настроить воображение актеров на тональность художественных ассоциаций вечных превращений театральных масок.

Для работы Мейерхольда с актерами характерно раскрытие ассоциативных метафорических планов образов. Конкретные психологические детали должны были приобрести театральное, образно насыщенное звучание, глубину, смысловое богатство. Этим интересны были, например в 1930-е г., репетиции с Г. М. Мичуриным, введенным на роль Несчастливцева.

«Вы должны у публики все время вызывать ассоциацию какой-то роли. То я вижу Велизария, то Отелло <...> Как Хлестаков становится искренним вралем, так Несчастливцев становится искренним трагиком», – говорил режиссер. Мейерхольд предлагал мотивы образа Несчастливцева, которые сообщали ему ассоциативность. «Он трагический актер, у него линия не комическая, он мыслящий актер, он философ»<sup>161</sup>. «У Несчастливцева должны быть две линии: первое – то, что он попал в усадьбу и играет родственника Гурмыжской, а второе – это игра актера»<sup>162</sup>. Последнее замечание показательное – конкретный ряд роли вытесняется общими мотивами спектакля: театр Несчастливцева в балагане действительности, разыгранном актерами ТИМа.

На репетиции «Ревизора», впоследствии ожившего на сцене в фантазмагорических воплощениях общечеловеческих пороков, принимавших в разных сценах разное обличье, С. А. Мартинсон, готовивший роль Хлестакова, задавал режиссеру вполне «мхатовские» вопросы о своем герое: «Как он одет? Какова его профессия, психика, характер, воспитание? Воспитанный он человек или нет?»<sup>163</sup> «В “Ревизоре” действуют “живые лица”», – признавал Мейерхольд. И уже совсем по-мхатовски звучало его требование к Э. П. Гарину: «Нужно, чтобы актер изучил Хлестакова в его биографических подробностях»<sup>164</sup>. Бытовые детали и мотивы психологии были первоначальным уровнем работы над ролью, затем увеличиваясь, уменьшаясь, перерабатываясь, монтируясь в эстетической «оптике» генеральной метафоры спектакля. Актер должен был «раздвинуть рамки будничного», «видеть в мире реального фантастику», ведь «за Хлестаковым стоит целая армия Хлестаковых с разными видоизменениями»<sup>165</sup>. Среди пятнадцати тезисов в докладе о «Ревизоре», произнесенном в 1927 г., названы конкретные принципы композиции роли:

«Анекдотическая и биографическая характеристика персонажей».

«Использование достигнутого в кино мастерами – Гриффит, Крюзе, Китон, Чаплин – и преодоление их приемами “шутки, свойственных театру” (lazzi). Новые приемы актерской игры».

«Речь. Вскрытие музыкальной структуры текста».

«Социальная характеристика среды <...> Стиль быта»<sup>166</sup>.

Выход за границы реального характера, ассоциативное умножение и остранение образа определяли масштаб актерских работ в театре Мейерхольда. Чрезвычайно характерно требование режиссера:

Делая роль Германа на базе пушкинской повести, нужно, чтобы в нем звучало мое современное отношение к нему, а современный человек так смотрит на Германа, что в нем отражаются и Стендаль, и Байрон, и Лермонтов<sup>167</sup>.

Такова ассоциативно-полифоническая структура образа.

Идея недостаточности психологического подхода к роли, отказ от стремления к тождеству актер – персонаж вели Мейерхольда к собственному взгляду на проблему переживания актера. По мнению Мейерхольда, творческое переживание актера не идентично переживаниям персонажа. Так же, как психология актера во время исполнения роли не должна была становиться психологией персонажа, его эмоциональное состояние не адекватно, на некоторых участках, роли – противоположно чувствам персонажа. Темперамент актера оставался средством творчества, свойством игры, позволявшим, если нужно, «поддержать», оправдать действия персонажа, если нужно – дискредитировать и высмеять их. Переживание, подчиненное в системе Станиславского главной цели – отождествлению актера и персонажа, у Мейерхольда служило эмоциональному насыщению театраль-ных подходов к роли, реализации актерских намерений.

Актеры Мейерхольда «проживали» театральные игровые *воплощения* своих героев в разных эстетических и жанровых планах, их восприятие, видение и оценку. «Плакатные образы просвечивают радостью, страданием, смехом»<sup>168</sup>, – написал П. А. Марков о третьем акте «Мандата». Но едва ли будет верным эти радость, страдание и смех приписывать персонажам. Это свойства игры актеров, так сказать, переживание отношения к образу. Образ Расплюева – И. В. Ильинского И. И. Юзовский охарактеризовал так: «Чем он смешнее, тем он больше заслуживает сочувствия»<sup>169</sup>. Здесь тоже несомненна противоположность внутреннего мира персонажа (актером не проживаемого) и эмоционально выраженного отношения актера к образу. Парадоксальность эмоционально выраженной трактовки действий персонажа, не совпадающей с его собственными «мыслями и чувствами», проходила через работы мейерхольдовских актеров. Сложной была эмоциональная природа ролей М. И. Бабановой. Например, лирическое звучание нелепого – «Остраненный, китаизированный образ Марьи Антоновны, в виде девочки-подростка, местами очень острый и в конце чем-то трогательно напоминающий образ Офелии»<sup>170</sup>, – писал

П. Н. Зайцев. Эмоциональный ряд игры актеров расходился с «переживаниями» персонажей, что создавало содержательный эффект. Самые характерные примеры: Э. П. Гарин – Гулячкин, Хлестаков; И. В. Ильинский – Счастливец, Присыпкин, Ломов.

Театральные подходы, основанные на гротескной концепции связи актер – образ, вели к тому языку актерского искусства, на котором можно было сыграть человеческий образ, характерный для искусства XX в., для Джойса, Пикассо, Мейерхольда – развоплощенный.

Одним из наиболее сложных воплощений того типа образа, который создала мейерхольдовская актерская школа, стал Хлестаков – Э. П. Гарин в постановке 1926 г.

В фантастическом образном поле действующие лица «Ревизора» теряли черты цельных и постоянных человеческих личностей. Всё было хлестаковщина, все были ее лики, ее воплощения. Обман был всемогущ и совершал любые превращения. Образ Хлестакова в этом спектакле не мог замыкаться границами индивидуальности, даже с как угодно преувеличенными, гиперболизированными свойствами. Он был «произведением» возбуждаемой страхом беспредельной фантазии – своей, чиновников, всеобщей.

Гоголь писал о Хлестакове: «Редко кто им не будет хоть раз в жизни, – дело только в том, что вслед за тем очень ловко повернется, и как будто бы и не он». Неопределенность, непостоянность, неуловимость, нереальность Хлестакова составляли природу игры Э. П. Гарина. По словам П. Н. Зайцева, «Хлестаков в театре Мейерхольда немножко и то, и другое, и третье, и, однако же, он никто, он немногим реальнее голоса Ревизора во 2-й сцене. Вот он был, и – фьють... нет его, он исчез... “на минуточку, к дяде, за благословением”»<sup>171</sup>. Ловкие превращения Хлестакова – Гарина в мейерхольдовском спектакле передавали и глубокий гоголевский смысл образа, и в то же время отражали особенности мейерхольдовского театрального мышления: личность, характер, персонаж – это еще не сценический образ актера Мейерхольда. Образ создается монтажом, парадоксальным столкновением разных уровней, проявлений, воплощений реального «человеческого материала».

Один план образа Хлестакова переходил в другой, «которого зритель никак не ожидал» (слова Мейерхольда о гротеске). Хлестаковщина была многолика. Б. В. Алперс видел в гаринском герое то кочующего по провинции шулера-картежника, то петербургского чиновника,

волочащегося за женой начальника, то блестящего гвардейца, то петербургского мечтателя, чопорного и томного поэта, то действительно ревизора, преждевременно солидного молодого человека, удачливого карьериста.

А еще – он вицмундирный аппарат для получения взяток, с каменным жестким лицом. Из этих отдельных самостоятельных образов, сменяющих друг друга в спектакле, напластовывающихся друг на друга, театр стремится создать синтетический облик дореволюционной чиновной хлестаковщины: из прошлой эпохи выглядывает на аудиторию этот многоликий фантом<sup>172</sup>.

Не терявший связи с реальностью, образ ломал рамки бытовой вероятности, переходил в иное качество. Замыслом здесь, по словам Алперса, было «показать на сцене сложное понятие в его разнообразных конкретных проявлениях»<sup>173</sup>. Образ Хлестакова был полифоничен, тема хлестаковщины звучала, развивалась, варьировалась в разных тональностях и регистрах. Реальное оборачивалось невозможным, смешное – жутким, красивое – низменным и физиологичным.

«В нем пробуждается художник, творящий в полусне собственное величие, – писал С. Л. Цимбал. – Он уже не говорит, а почти поет или, наоборот, загадочно шепчет, приглушает собственную речь, чтобы не разбудить себя и не прервать сновидение. Он становится поэтом, и предмет его поэзии – он сам; он вдохновенно перевоплощается в образ, созданный ошалевшими от страха чиновниками, импровизирует, словно в трансе, и превращается, наконец, в то, чем он и является на самом деле, в некий мираж, оптический обман, мнимость»<sup>174</sup>. Мнимость, ничто – по законам гротескной игры – основывались на натуральнейших действиях, которые в фантазмагорических обстоятельствах, именно в силу своей натуральности, выглядели дико, сообщая ирреальное звучание образу.

Мейерхольдовский Хлестаков существовал в спектакле, решенном по законам «музыкального реализма», – это предопределило эстетическую природу образа. Он сплетался из разных **человекотем**, разных **ликов** явления, разных его воплощений (в самом прямом смысле слова), разных **ипостасей**. Э. П. Гарин – Хлестаков превращался в важное лицо. Хлестаковщина (невероятность, ложь, превращение пустоты в явь) была в ТИМе не просто психологическим сдвигом одного персонажа, но воплощением российской реальности. Невероятное

сбывалось, и в этом виделась хлестаковщина на уровне генеральной метафоры спектакля. В ТИМе невероятность оборачивалась реальностью, и Хлестаков – Гарин явился образом мира фантастического и абсурдного, ирреального, по его законам живущим, – театральный многоликий, многосоставной символ абсурда в человеческом облике.

Усложнение композиции актерского образа в 1920-е и 1930-е гг. оказало влияние на методологию разных театров и многих великих актеров, став одной из перспектив режиссуры.

Именно решение проблемы творческого преобразования актера составило новаторство теории М. А. Чехова. Он описал несколько этапов разного соотношения образа фантазии и существа актера в процессе рождения роли.

Мы никогда не выражаем себя прямо – всегда опосредованно. Чтобы выразить себя на сцене, мы прибегаем к маске. Подлинные актеры лишь те из нас, кто умеет создавать маску, а затем носить ее и пользоваться ею <...> В тот миг, когда вы отвергнете необходимость носить сценическую маску или пренебрежете ею, вы тотчас же утратите связь с искусством<sup>175</sup>.

И далее:

Работая над ролью, мы должны выявить это отношение нашего потаенного «я» к персонажу, которого мы собираемся играть. Тогда проснется скрытый в нас художник, создатель наших ролей<sup>176</sup>.

Не обращаясь к анализу других сторон метода Чехова, отметим общность его идей о нетождественности театрального образа и реальной личности с идеями Мейерхольда. Не случайно Мейерхольд неоднократно приглашал Чехова в свою труппу.

Хрестоматийно, что в спектакле Е. Б. Вахтангова «Принцесса Турандот», по словам П. А. Маркова, «миросозерцание актера выражалось через *ироническое отношение* к образу (игра отношения); актер как бы отрывался от образа, ставил себя *вне* изображаемого лица и смотрел на него со стороны, не только не сливаясь и не отождествляясь с ним, но открыто насмехаясь над его слабостями»<sup>177</sup>. Вахтангов учил актера испытывать в процессе игры творческую радость рождения образа.

Близки мейерхольдовским идеям позиции С. М. Михоэлса. «Я строго разделяю и отделяю образ от себя», – писал актер в 1934 г. «Я сегодня все время выдвигаю на первый план себя – как автора, себя –

как творца». С. М. Михоэлс стремился, по его собственным словам, быть хозяином образа и при публике его оценивать. Чисто техническим приемом стало «почти привычное чувство [:] <...> образ живет на сцене всегда рядом со мною <...> Мне важно чувствовать, что я сам словно могу отойти в сторону и посмотреть: что он там делает, как он живет, этот образ»<sup>178</sup>. Михоэлс афористично выразил актерскую самостоятельность по отношению к образу: Лир – король, «а я хоть и не король, но я – выше Лира»<sup>179</sup>.

Найденные в разных театральных системах формы выхода актера из образа, отстранения его от персонажей подтверждают объективный характер поисков Мейерхольда в этой области.

В существующей литературе высказывалось мнение о близости мейерхольдовского остранения знаменитому впоследствии брехтовскому приему. По мнению М. Хувер, например, Брехт надеялся, что политическая роль театра «может быть исполнена в первую очередь с помощью разумной демонстрации. В этом он разделял убеждение Мейерхольда, что актер должен показывать персонажа, а не быть им». Американская исследовательница писала, что Мейерхольд «отказывался считать искусством попытки актера быть персонажем и, предвещая брехтовскую идею очуждения, требовал, чтобы актер персонажа показывал по законам актерского искусства. Но в отличие от Брехта, заменявшего разумом чувство, Мейерхольд соединил чувство и разум»<sup>180</sup>. Последнее замечание представляется существенным. Брехтовское остранение и аналогичный прием мейерхольдовского театра приводили к разным художественным результатам, так как были включены в разные художественные системы. Теория эпического театра Брехта далека от мейерхольдовского искусства гротеска.

Разработка Мейерхольдом различных форм остранения образа в искусстве актера была значительной реформой, совершенной им в сценической практике и теории. «Мейерхольдовский актер оставался вне роли одной частью своего существа, обеспечивая ее изображение по законам перспективы, чего будет требовать Брехт, – пишет современная исследовательница М. Хувер. – Так же, как Брехт, и в отличие от Таирова, игнорировавшего зрителей, Мейерхольд особенно настаивал, чтобы публика тоже не забывала о том, что видит изображение». По мнению М. Хувер, «утверждение, что театральное искусство зависит от взаимодействия актера и зрительного зала, стало осново-

полагающим для большинства последователей Мейерхольда, Антонена Арто, Брехта или Брука, фундаментом, лучших произведений современного театра»<sup>181</sup>.

### Биомеханика

Познание природы актерского искусства, выработка сознательных подходов к актерской технике – важнейшие аспекты творчества Мейерхольда.

Впервые возглавив учебно-экспериментальную работу, Мейерхольд формулировал задачу Студии на Поварской именно как воспитание актеров нового, не традиционного типа:

<...> 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 <...> Школа должна стоять самостоятельно, в ней не должны учить тому, как принято теперь играть <...> Ученикам выход из этой школы один – или в новый театр, лишь ими создаваемый, или никуда<sup>182</sup>.

До 1920-х гг. у Мейерхольда не было постоянной труппы, коллектива учеников, кроме, пожалуй, студии на Бородинской, где работа продолжалась немногим более двух лет. И в студии МХТ на Поварской, и в театре В. Ф. Комиссаржевской, и, естественно, в Александринском театре самостоятельности у Мейерхольда не было; его творческая программа входила в противоречие с основной ориентацией коллективов и их руководства.

Поэтому «базисные», фундаментальные идеи режиссера, его точка зрения на суть театрального искусства не могли в этот период найти цельного практического воплощения. Эти идеи, точки зрения были провозглашены, пожалуй, как манифест будущих практических экспериментов.

В то же время ранние педагогические эксперименты, теоретические работы становились предпосылками для последовательной разработки проблем Театра в собственном театре, со своими постоянными студийцами, что осуществилось лишь в 1920-е гг. Студия на Бородинской как бы ставила вопросы перед Мастерскими при театре имени Мейерхольда. А. Грипич свидетельствует, что упражнения и этюды, впервые

выработанные в студии на Бородинской «сделались “классическими” и позднее вошли в преподавание биомеханики»<sup>183</sup>.

Во всех своих исканиях, в частности и в осмыслении основ актерского творчества, Мейерхольд являлся собирателем и продолжателем традиций. Никакие идеи он не провозглашал как собственные, оригинальные, порывающие с традициями и историей театра. И в этом он был участником общего процесса театральных исканий 1900-х – 1910-х гг. Здесь он был рядом со многими драматургами, теоретиками, режиссерами самых разных ориентации – от В. Брюсова и В. Иванова до Н. Евреинова и А. Таирова. Рядом с живописцами, музыкантами, так или иначе соприкасавшимися с театром. Пожалуй, единственным исключением из общего процесса приобщения к законам предшествовавших XIX в. театральных эпох был Московский Художественный театр.

Одна из программных задач Мейерхольда в области познания и совершенствования актерской творческой техники – воспитать актера, способного воплотить драматургию древнюю и новейшую.

Условный театр предлагает такую упрощенную технику, которая даст возможность ставить Метерлинка рядом с Ведекиндом, Андреева рядом с Сологубом, Блока рядом с Пшибышевским, Ибсена рядом с Ремизовым<sup>184</sup>.

Первые студийные эксперименты Мейерхольда, его концепция Условного театра связаны, как он сам считал, с возрождением античного театра, который «игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений», «ждет возрождения пляски – и зрителя вовлекает в активное участие в действии»<sup>185</sup>. В студии на Бородинской ученики сразу «ввергались» в мир сложного и разнородного репертуара. Кроме традиционных сюжетов комедии дель арте здесь репетировали драмы Кальдерона, Блока. Студийцы были заняты в «Маскараде» на сцене Александринского театра, причем две главные роли играли студийки: Н. Г. Коваленская – Нину, Е. И. Тиме – баронессу Штраль.

Идея сознательности актерского творчества, основополагающая для всей системы мейерхольдовского театра, появилась рано. Участница студии на Бородинской А. Смирнова писала:

[Мейерхольд] <...> заставлял нас сознательно выполнять поставленные перед нами задачи. Мы должны были знать и уметь ответить на вопросы: «Чего я добиваюсь, как поступаю и как действую для этого? Чего я добиваюсь от партнера, что ему причиняю, что получаю от него, как реагирую?»<sup>186</sup>

Одно из оснований актерского творчества – открытая игровая природа – была изначально важна для Мейерхольда. Культ каботинажа царил в студии на Бородинской. Способ игры, искомый здесь, предполагал, что «всегда, когда зритель вовлечен актером в страну вымысла слишком глубоко, актер стремится как можно скорее какой-нибудь неожиданной репликой или длинным обращением *a parte* напомнить зрителю, что то, что перед ним творится, только “игра”»<sup>187</sup>. Значит, техника игры не предполагает замкнутости созданного образа. Сама игра становится моментом содержания («Лес» выявит это до предела). Самые простые средства такой техники – «придуманный жест, только для театра годный, условное движение, только в театре мыслимое, нарочитость театральной читки»<sup>188</sup>.

Актер, с одной стороны, сроднившийся с вечно царящим музыкальным фоном, с другой стороны, научившийся верно владеть своим телом в пространстве и верно его помещать по закону Гульельмо, постигает прелести сценического ритма и хочет игры, как в детской Радость становится той сферой, без которой не может жить актер даже тогда, когда ему приходится на сцене умирать<sup>189</sup>.

В том, как Мейерхольд определял первичные элементы театра – маска, жест, движение, интрига<sup>190</sup>, – безусловно, первостепенное внимание к действию, пластическому действию как основе актерского искусства. Соотношение слова и движения в творческом процессе актерской игры изначально было понято Мейерхольдом определенно, выражено резко: «Слова в театре лишь узоры на канве движений»<sup>191</sup>. Впоследствии взаимосвязи этих уровней творчества будут подробно разработаны в биомеханическом учении в советскую эпоху.

Но уже в Студии на Поварской Мейерхольд работал с актерами над созданием пластики роли, которая вне сюжета, не иллюстрирует речь, а дает свой план содержания. Появлялась «пластика, не соответствующая словам», своего рода контрапункт сценического действия. Притом движения соединялись в цельный рисунок. «Пластика и слова подчинены – каждое своему ритму, порой находясь в несоответствии»<sup>192</sup>, как в стихе логическое ударение может не совпадать со стихотворным.

Актерское искусство в студии на Поварской понималось не как воспроизведение реального человеческого существования, но – как создание совсем новой материи – жизни образа в условиях сцены, спектакля. «В движениях было больше пластики, чем подражания дей-

ствительности, иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине», артисты изучили «условные жесты, о которых грезил прерафаэлиты»<sup>193</sup>, – писал В. Брюсов. Неподвижный театр был первой стадией создания пластического языка, подчиняющегося логике образности, а не логике прямого отражения жизни.

Торможение бытовой пластики, неподвижность, первый этап театрального выявления действия связаны были с глубокими сущностными основами драмы. Для воплощения древнегреческих трагедий, в которых «нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется “сюжетом”», «нужен Неподвижный театр и в смысле его неподвижной техники, той, которая рассматривает движение, как пластическую музыку, как внешний рисунок внутреннего переживания (движение – иллюстратор), и потому она, эта техника Неподвижного театра, предпочитает скованность жеста и экономии движений жесту общего места»<sup>194</sup>. Внутренний диалог зритель услышит в паузах, в молчаниях, в музыке пластических движений.

Техника неподвижного театра была подсказана самой древней театральной традицией.

Такой театр уже был. Самые лучшие из древних трагедий: «Эвмениды», «Антигона», «Электра», «Эдип в Колоне», «Прометей», «Хоэфоры» – трагедии неподвижные<sup>195</sup>.

Мейерхольд опирался на идею Метерлинка – его трагедии «требуют крайней неподвижности, почти марионеточности (*tragédie pour théâtre marionnette*)»<sup>196</sup>.

В творчестве Шаляпина Мейерхольд обращал внимание на своеобразный пластический рисунок, гармонически сочетающийся с партитурой, – синтез пластической ритмики и ритмики музыкальной. Например, «ритмичны не только *движения и жесты* Мефистофеля – вождя хоровода, но даже в напряженной *неподвижности* (словно окаменелости) исступления слушатель-зритель угадывает ритм, диктуемый оркестровым движением»<sup>197</sup>. Именно такую творческую технику Мейерхольд воспитывал у своих учеников в 1920-е – 1930-е гг. с помощью биомеханической педагогики, связавшей движение, эмоции, речь. Но и раньше, в студии на Бородинской, происходили сходные опыты.

Вполне смыкается с самым азартным этапом будущей биомеханики утверждение Мейерхольда, относящееся к 1907 г.: в театральной

школе необходимо заставить актеров тренировать тело, и «*физический спорт*» должен быть основным предметом, если мечтать о постановках «Антигоны» и «Юлия Цезаря» – пьес, по музыке своей принадлежащих *иному театру*»<sup>198</sup>. Лишь актеры театра, знающего «прелести пластики», приблизятся к трагедии.

Мейерхольд связывал с пластическим решением образа и сложность его смысла, «игру намеками», «сознательное недоигрывание». Именно этого достигла, по мнению режиссера, пляска тарантеллы В. Ф. Комиссаржевской в «Норе»: «Экспрессия позы и только. Движение ногами лишь нервно-ритмическое. Если смотреть только на ноги – скорее бегство, чем пляска»<sup>199</sup>.

Пространственная среда спектакля и актеры должны быть объединены в образном единстве. «Прием выражения должен быть зодческий в противовес прежнему, живописному»<sup>200</sup> – два измерения в актерской пластике, пластическая статуарность, ощущение бестелесности.

Создание пластического рисунка образа как его основы позднее станет одним из главных законов работы актера у Мейерхольда. В студии на Бородинской ученикам давалось задание в краткой пантомиме сыграть суть сложного сюжета, иногда – суть большой драмы. Известен случай, когда присутствовавший в студии итальянский драматург, теоретик футуристского театра Ф.-Т. Маринетти неожиданно предложил студийцам, только что сыгравшим свой сюжет («Клеопатру!»), симпровизировать пантомиму по «Отелло». И они оказались готовы сделать это. Участник эксперимента, исполнивший «роль» Яго, А. Л. Грипич, через много лет даже описал эту пантомиму. Случай этот был описан и в журнале «Любовь к трем апельсинам»<sup>201</sup>.

Класс, который вел на Бородинской сам Мейерхольд, не случайно назывался «Движение на сцене», хотя ясно, что изучались в нем и другие уровни актерского искусства. Овладение пластической стороной профессии было признано первоочередным.

Начинал Мейерхольд с техники сценического движения, жеста, владения предметами на сцене. Упражнения переходили в этюды, из этюдов возникали пантомимы. Так, из упражнения «Стрельба из лука» возник этюд «Охота», а затем пантомима, в которой тренировались все «поколения» студии<sup>202</sup>.

Эта система подготовки актера – стопроцентная «биомеханика», реализованная в 1914 г., хотя и провозглашенная позже.

Пластический рисунок, резко противопоставленный жизненному, подчеркивавший условную природу образа, мог видаться как «марионеточность». Этот, в сущности, простой прием, вызвавший полемику, ставший внешним, формальным поводом для прекращения совместного творчества Комиссаржевской и Мейерхольда, имел глубокую историю, для Мейерхольда важную, включающую и старый японский театр, и эстетику Гофмана и Метерлинка. Прием этот, выявление условности образа, передавал у мейерхольдовских актеров, например, «глубочайшую иронию автора»<sup>203</sup>, наиболее остраненное отражение мира действительного. Он предполагал особую сознательную организацию движения актера.

Глубинному осмыслению Мейерхольда и его единомышленников уже в ранних студийных экспериментах подверглись законы сценической речи. Если условно представить себе традицию, которая была продолжена, то это традиция трагедии. Привычный в театре конца XIX в. бытовой разговор преодолевался.

Хотя реализация этих принципов была еще впереди, осознавались они четко: речь на сцене должна подвергаться такому же образному пересозданию, созданию заново, как и движение. В. Брюсов сокрушался, что хотя «диалог звучал все время на фоне музыки, вовлекавшей души слушателей в мир метерлинковской драмы», артисты «в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни»<sup>204</sup>.

И все же в 1905 г. в студии на Поварской в определенной мере было достигнуто музыкальное построение речи, оригинальная словесно-звуковая ткань, не совпадающая с жизненным разговором. Как вспоминала В. П. Веригина, «Игрена, Беланжера, Тентажилль передавали свои чувства холодным звуком, но в нем ощущалось затаенное волнение, и вся эмоция ложилась на паузу, которая являлась следствием наивысшего напряжения чувств. Там, где в натуралистическом исполнении был бы выкрик, он заменялся неожиданным интенсивным молчанием»<sup>205</sup>.

Законы построения речи в студии на Поварской предусматривали полный отказ от бытового разговора и создание музыкально организованной словесной ткани. Отвергнуты «вибрирование (tremolo)», «плачущие актерские голоса», «напряженность», «мрачный тон», «расплывчатость», «подвывающие концы слов», «крик», «плач», «скороговорка». Как и в пластике – остановка, преодоление реаль-

ного, бытового начала. Вместо этого очень скупая, ограничивающая актера партитура: «*холодная теканка слов*»; «звук всегда должен иметь *опору*, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли <...>»<sup>206</sup> Партия актера – не речь человека, а тема в мире звуков спектакля.

Гибкость, модуляцию мелодики речи Мейерхольд запретил и исполнителям постановки в Териоках в 1912 г. За металличностью и внешней холодностью – заданной окраской звука – скрывалось затаенное волнение<sup>207</sup>.

В 1913 г. был использован опыт М. Ф. Гнесина – музыкальное чтение.

Хор говорил определенными музыкальными интонациями на мелодию, сочиненную композитором. Слова отдельных действующих лиц были заключены в музыкальный размер, некоторые строфы имели мелодию с сопровождением музыки. Трудность музыкального чтения заключается в том, что нельзя сбиваться на пение, что малейшая фальшь при таком произнесении текста заметна в хоре. Под каждой строчкой подписывали ноты и музыкальные паузы<sup>208</sup>.

В студии на Бородинской велись всесторонние занятия по развитию театральной, образной, сценической речи. Метрика, ритмика, построение и гармония стиха изучались в специальном классе, который вел К. А. Вогак. «Музыкальное чтение в драме» преподавали М. Ф. Гнесин и С. М. Бонди. «На анализе стихотворных ритмов изучались музыкальные законы речи. Условные интонации чтения стихов записывались нотными знаками»<sup>209</sup>. Семантическое в речи преодолевалось музыкальным.

В классе М. Ф. Гнесина студии на Бородинской драматический актер развивал *музыкальное* мышление, что позволяло ему гораздо образнее строить речь и свое существование в спектакле согласовывать с ритмами, темами постановки, находя место своей роли в симфоническом целом. Актер постигал сложные ритмы, учился записывать речь нотными знаками, узнавал «отношение длительности долей и выражения»<sup>210</sup>. «Канвой движения всегда является музыка или реально существующая в театре, или предполагаемая, как бы подпеваемая действующим актером»<sup>211</sup>, – считал Мейерхольд.

Одним из важнейших свойств актера, всеми средствами развивавшихся в студиях и театре Мейерхольда, была музыкальность. «Музыкальный элемент пронизал собою и актерское мастерство и сделал

его *музыкальным по преимуществу*. Особенно велики в этой области достижения театров Московского Камерного и имени Мейерхольда»<sup>212</sup>, – замечал позже далекий от театрально-критических полемик историк В. Всеволодский-Гернгросс.

Взаимоотношения музыки и драматического действия строились сложно. А. В. Смирнова вспоминала, что Мейерхольд учил студийцев на Бородинской «работать на музыке», а не «под музыку», что сам Мейерхольд, показывая актрисе сцену, исполнял ее «на музыке, но не в такт, а в совершенно самостоятельном, параллельном ритмическом рисунке человеческого тела»<sup>213</sup>.

Более того, Мейерхольд изначально отрицал иллюстративную роль музыки и предполагал контрапункт звучащей музыки и того **музыкального**, что должно быть заключено в актерском действии<sup>214</sup>.

Важнейшую роль в образной организации творчества приобретал ритм.

Провозглашенная Мейерхольдом техника, «построив дикцию и движения актеров на ритме, приблизит возможность возрождения пляски, а слово в таком театре будет легко переходить в напевный выкрик, в напевное молчание»<sup>215</sup>.

Сразу же было решено, что актер должен овладевать художественным ритмом, скорее противопоставляющим образ реальности, чем повторяющим ее – чему соответствие можно найти в музыке. «Сценический ритм, вся сущность его – антипод сущности действительной, повседневной жизни»<sup>216</sup>.

Однако в этой сфере творчества еще предстояло искать твердые основания. Мейерхольду приходилось признать:

В то время как в пластических движениях была относительная устойчивость (очевидно, для этого актеры располагали какими-то средствами), в ритме и интонациях актеров замечалась крайняя неустойчивость.

Вопрос о необходимости найти средство так или иначе закреплять найденный ритм и найденные интонации актерских читок остался неразрешенным<sup>217</sup>.

Один шаг должен был еще сделать Мейерхольд в теории, **связав** эти уровни актерского существования, и выдвинуть в 1920-е гг. закон биомеханики: ритмичные пластические движения будут помогать воображению, возникновению эмоции и соответствующей интонации,

если актер верно осознал задачу. Пока же, в 1912 г., биомеханики нет, нет и решения этой проблемы. В 1920-е гг. были подробно разработаны вопросы **координации** эмоции, мысли, пластики, речи. Но самый подход к пониманию, координации был осознан и провозглашен после экспериментов в студии на Поварской.

Подойти к бытовой роли через молчаливое проглядывание текста и подойти к роли небытовой, овладев сначала ритмом языка и ритмом движения, – одинаково верный прием<sup>218</sup>.

Второй, «небытовой» вариант сработал уже в «Смерти Тентажиля», и он же совершенно очевиден в пантомимах студии на Бородинской. «Не давали темпераменту прорываться до тех пор, пока не овладевали формой»<sup>219</sup>.

«Самочувствие актера в роли шло от найденной им для данной роли формы»<sup>220</sup>, – писал ученик Мейерхольда А. Грипич.

Студийцы 1913 г. запомнили требование режиссера: «Не нужно ничего чувствовать, а играть, только играть», – и они понимали, что «Мейерхольд вовсе не проповедовал холодность. Он все время говорил об азарте и радости, которую актер должен испытывать во время игры»<sup>221</sup>.

Чуть позже сформулирована главная для биомеханики задача обратной связи и координации этих элементов.

Позы, движения и жесты возникают из слова с его выразительными свойствами, и, наоборот, слова являются завершителями пластических построений<sup>222</sup>.

И еще более определенно, уже почти в терминологии начала 1920-х гг., но с другим выводом:

Пример: «вскочил разгневанный». Можно и не вскочить (нарушение ремарки), но разгневаться (выполнение ремарки), можно не суметь разгневаться (нарушение ремарки), но вскочить (выполнение ремарки)<sup>223</sup>.

Это написано в 1912 г. Последующие эксперименты убедили Мейерхольда в том, что воспитание актера призвано разработать причинно-следственную связь, координацию, когда «вскочить» обязательно повлечет «разгневаться», и наоборот.

Именно такое, окончательное и не менявшееся позже, в эпоху биомеханики, убеждение было высказано Мейерхольдом в 1915 г. в журнале «Любовь к трем апельсинам» в ответ Ю. Айхенвальду.

Айхенвальд полагал:

Артисту принадлежит многое и после текста, – я понимаю, но это многое относится лишь к области интонаций и мимики, простирается на внешнюю сферу жеста, тела, не идет в глубину психологии.

Мейерхольд отвечал:

Именно идет в глубину психологии, и потому-то и идет, что кроме текста, который срывается с уст актера, на сцене есть еще одна могущественная сфера – сфера жеста и движений. Смотрите: актер только наклонил голову. Ах, этот человек плачет, бедный? – спросил зорко заглянувший за рампу зритель. Поверил, что плачет, и сам всплакнул. А актер? Быть может, смеется себе в жилет, приняв трагическую позу. Вот какая сила (и какой обман!) в позе актера, в жесте актера<sup>224</sup>.

В ранние периоды творчества Мейерхольд ставил и проблему переживания актера. Участие непосредственных эмоций в творчестве он, естественно, предполагал. «Внешний покой при вулканическом переживании», «Эпическое спокойствие не исключает трагического переживания»<sup>225</sup>. Это тезисы периода студии на Поварской. Как и в дальнейшем, режиссер не уравнивал эмоциональный мир актера и переживания персонажа. Они могли быть в самых разных сочетаниях. Во всяком случае, никогда «проявлению темперамента не мешал расчет актера»<sup>226</sup>, считал режиссер. Более того, отсутствие непосредственного выражения переживания могло иметь «усиливающий» эффект. Например, в ритмизированном, неподвижном мире «Сестры Беатрисы» «напевная речь и медлительные движения всегда должны были скрывать под собой экспрессию, и каждая, почти шепотом сказанная фраза должна была возникать из трагических переживаний»<sup>227</sup>.

С другой стороны, Мейерхольд изначально уверен, что в образе не может быть эмоций, не опосредованных художественно, формально. Пушкинскую формулу «истина страстей» он толковал в этом смысле как «музыкальный термин».

Найти музыку страстей в пушкинских драмах, не значит ли это – подслушать все тонкости мелодии стиха, постичь тайны ритмов всех частей музыкального строения<sup>228</sup>.

А «правдоподобие чувствований» в «предполагаемых обстоятельствах» Мейерхольд противопоставляет **настоящим** чувствам в **настоящих** обстоятельствах, свойственных оде или элегии<sup>229</sup>. Эта край-

ность показательна для дальнейшего развития театра Мейерхольда, особенно начала 1920-х гг.

И все же: «задача для актеров – следя за красивой формой, не забывать о том, что страсти должны под этой лощеной формой буживать»<sup>230</sup>, – сказано в беседе с участниками будущего «Маскарада». Впоследствии эта проблема будет подробно разработана в теории Мейерхольда. Эмоциональная сфера будет прежде всего связана с той частью образа, которая вне персонажа, «от актера» – авторская позиция, сочувствующая или остраивающаяся.

Главный же принцип не изменится с первых студийных опытов. Мейерхольд требовал «по-театральному уметь зажечь на сцене».

*«По-театральному зажечь на сцене»* и называлось *театральной игрой* в отличие от натуралистической имитации переживаний<sup>231</sup>.

Мейерхольд стремился пробудить в актерском творчестве мистериальное начало. По-своему это проявилось и в идее марионеточности, когда человеческий образ на сцене представал объектом, послушным невидимым силам. Это, конечно, требовало от актера такого технического совершенства, полного господства над своим «материалом» – физическим и духовным, чтобы зритель был уверен: все, что **происходит** с образом, не связано с усилиями исполнителя, сопротивлением его возможностей художественной задаче.

С ранней мейерхольдовской концепцией актерской техники глубоко соотносятся идеи Э. Г. Крэга, высказанные, в частности, в статье «Актер и сверхмарионетка» (1907). Тут то же отношение к случайной эмоции как началу, не столько созидающему, сколько разрушающему образ. Крэг не доверяет полному слиянию актера и персонажа. Он выдвигает идею «символического жеста», предполагающую, что актер будет не копировать, воплощать или представлять, а творить изначально самостоятельный образ. Он мечтает об актере, «который бы так натренировал все свое тело от головы до пят, чтобы оно откликлось на работу его сознания без малейшего участия эмоций», достиг бы «такого совершенного автоматизма, при котором его тело стало бы абсолютно послушным рабом сознания»<sup>232</sup>.

Совпадает с мейерхольдовским и представление об актере как о художнике-творце и в то же время материале своего творчества, которое будет разработано Мейерхольдом в биомеханике (А<sub>1</sub> и А<sub>2</sub>). Тех-

нически совершенный творец – мечта Крэга и реальный участник экспериментов Мейерхольда, актер, который работал в Студиях на Поварской, на Бородинской, в Мастерских при ТИМе. «Со сцены будет изгнана живая фигура, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, – живая фигура, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти», – писал Крэг. Биомеханические актеры (или сверхмарионетки) должны были выйти на сцену. В их игре – «что-то большее, чем развязное выставление напоказ веком своей души и тела». «Их главное божество – дух движения»<sup>233</sup>.

Многолетние теоретические искания Мейерхольда в области актерского искусства, психологии, физиологии, природы сценического творчества, воспитания актера, техники работы над ролями, профессионального тренажа привели в советское время к созданию цельной концепции основ актерской игры, условно обозначавшейся термином «биомеханика». Один из вариантов схемы, определяющей сферу биомеханики, в рукописи 1922 г., правленной и визированной Мейерхольдом, выглядит так:

человек – движение,  
человек – слово,  
человек – слово – движение,  
человек – человек,  
человек – одежда,  
человек – предмет в его руках,  
человек – элементы среды,  
человек – пространство,  
человек – время,  
человек – коллектив (масса)<sup>234</sup>.

С 1921 г. Мейерхольд начал непрерывную режиссерскую, педагогическую и теоретическую деятельность в постоянном актерском коллективе (ставшем впоследствии группой ТИМа). Биомеханика сразу предстала подробно разработанной, не менявшейся в своих основных положениях ни в 1920-е, ни в 1930-е гг. Поэтому правомерно рассматривать высказывания Мейерхольда и другие материалы, связанные с биомеханикой, относящиеся к разным годам, в их единстве и взаимодополнении.

Биомеханическая концепция охватывала многие этапы, формы и элементы творческого процесса актера. Творческий процесс, согласно этой концепции, готовится сознательно. Актер должен научиться

управлять аппаратом своих выразительных средств, а не зависеть от его случайного состояния. Этот тезис биомеханики был для Мейерхольда тем несомненнее, что основывался на традициях сценического искусства многих эпох и народов. Режиссер обращался к творчеству русских актеров, к принципам восточного театра, к искусству своих театральных современников в разных странах, используя их опыт и наблюдения:

Гордон Крэг, говоря о сверхмарионетке, совсем не говорит того, что надо выбросить живого человека и заменить его куклой. Он говорит, что актеру нужно добиться такой техники, чтобы уподобить себя марионетке <...> Гордон Крэг говорит, что на одном переживании, на одной игре нутром далеко не уедешь. Нужно позаботиться о том, чтобы приобрести технические средства, выработать в себе технические приемы, которые давали бы возможность передать все, что вы задумали<sup>235</sup>.

Биомеханика была методом сознательного построения актерского образа на основе технического овладения элементами сценической игры.

Виртуозное преодоление преград, заключенных в материале, согласно биомеханическому представлению о технике актера, – цель, вполне подвластная методам сознательного творчества. Чем глубже и сложнее задания, поставленные перед актером, – и психологические, и философские в том числе, – тем более точными, более рассчитанными должны быть способы работы, разные в разных случаях. Их комплекс и создавала биомеханика, позволяя актеру овладеть своими творческими возможностями.

«Я могу на сцене так войти в роль, что буду страдать, плакать настоящими слезами, но если в то же время мои выразительные средства не будут соответствовать замыслу, то мои переживания не будут достигать никакого результата, – говорил Мейерхольд в 1921 г. студентам ГВЫТМ. – Можно разрыдаться, даже умереть на сцене, но публика ничего не почувствует, если я не буду знать способа передать публике то, что я хочу»<sup>236</sup>.

Биомеханическая техника, впервые испытанная в спектакле «Великодушный рогоносец», создавала впечатление виртуозности игры. Об этом в 1928 г. Мейерхольду писал Б. Л. Пастернак:

На «Рогоносце» меня поразили две вещи. Ваше отношение к виртуозности и Ваше отношение к материалу. Я видел, как Вы накапливаете виртуозность, как ею запасаетесь, точнее – в каких видах ее у себя заводите. Вы ей

отвели именно ту роль, которой она заслуживает в большом, захватывающем искусстве. Она заняла у Вас место ручного огнетушителя или тормоза Вестингауза, доведенных до совершенства, всегда находящихся под рукой и в нужную минуту незаметных <...> Вы не впали в ходовую типическую ошибку дурно понятого мастерства. Вы не стали пленником переродившейся виртуозности <...> Ваш поезд действительно подхватывает и уносит, а не стоит на мертвой вестингаузовой точке оупелого формального навыка. Когда я увидел, как Ильинский и Зайчиков сносят у Вас до основания привычную нам интонировку и потом из ее обломков, которые по своей бесформенности должны были бы смешить, мнут и лепят беглые формы выражения, которые начинают потрясать и становятся особым языком данной вещи, я вспомнил об этой редкой и молниеносной вершине искусства, с которой можно говорить о совершенном *безразличии матерьяла*<sup>237</sup>.

Сознательность сценического творчества, контроль актера над своими действиями, физическими и психическими, – до, во время и после совершения их – Мейерхольд считал необходимым условием театральной игры по законам биомеханики. Он говорил:

Вся биомеханическая система, весь процесс наших движений диктуется основным принципом – мыслью, мозгом человека, мыслительным аппаратом. Это основная установка биомеханической системы. Поэтому мы проверяем каждое движение на сцене той мыслью, которую данная сцена вызывает. Это – первый параграф нашей биомеханической системы<sup>238</sup>.

Задача, встающая перед актером в каждый момент сценического существования: акцентировка определенных черт персонажа, сочувствие ему, обличение его и т. д. – осознана актером и руководит им. Мысль – отправная точка, первый этап творческого процесса мейерхольдовского актера:

Не только движения, не только слова, но и мозг <...> Мозг должен стоять на первом месте, потому что мозг – это то, что является инициатором задания самому себе, мозг – это то, что ориентирует, что дает ряд движений, акцент и т. д.<sup>239</sup>.

Контроль сознания за точностью сценического действия остается, в соответствии с мейерхольдовской школой, опорой в актерской игре и при подготовке роли, и во время исполнения ее. Биомеханическая техника актера предполагает прежде всего его способность «каждую минуту анализировать свои движения (в лаборатории при предвари-

тельной работе он тяжелодум), а затем, на основании своего анализа, он с каждой минутой, с каждой репетицией делается легче, его мыслительный аппарат делается все подвижнее»<sup>240</sup>.

Биомеханика выдвигает определенное, подробно разработанное психофизиологическое понимание актерского творчества. Актерский замысел, согласно этой концепции, осознан и решается в первую очередь пластически. Сперва – движение, пусть незаметное. Только после него рождаются слова, возникнет необходимая эмоциональная наполненность, становится возможным сценическое общение.

«Система Мейерхольда – актеры не должны заучивать роль, а запоминать по “*memoria loci*” – запоминание с местом, с положением своего тела в определенном пространстве и времени, – говорится в записях С. М. Эйзенштейна, сделанных на мейерхольдовском уроке биомеханики. – От движения к слову. Эмоция из рефлексов (вся система Мейерхольда) – сперва ведет и укрепляет пантомимическое исполнение пьесы, затем возникают слова, и они звучат “трепетнее”»<sup>241</sup>.

**Мысль – движение – эмоция – слово.** Так можно схематически представить творческий процесс биомеханического актера. Мейерхольд понимает движение не как результат или цель актерского действия, но как главную фазу процесса сценической реализации замысла, пренебречь которой невозможно, ведь только в движении, вместе с движением у актера может органично рождаться точная эмоция и внутренне обеспеченное слово.

«Произношения слова недостаточно, требуется еще передать эмоциональный ответ, рефлекс, вызываемый словом. Но ведь этот рефлекс – движение»<sup>242</sup>, – писал исследователь системы Мейерхольда.

«Два совершенно одинаковых по своему дарованию актера: один, который умеет овладевать движением и знает все секреты в этом отношении, а другой этого не знает. Кто лучше произнесет слово? Конечно, тот, кто овладел движением»<sup>243</sup>, – был убежден Мейерхольд. Внимательно наблюдая за актером, хорошо произносящим монолог, продолжал режиссер свою мысль, можно увидеть, что он непременно движется, хотя иногда – почти незаметно.

Только в пластическом действии возникает и эмоция актера. Вот лаконичная формулировка Эйзенштейна:

Пульсация волнений (кривая) есть результат пространственно-пластического размещения <...> Возбудимость – результат хорошо поль-

зубомого и тренированного материала. Обратное понятие – темперамент – «я заволнуюсь, и все придет»<sup>244</sup>.

По Мейерхольду, последовательность творческого процесса другая: все сделаю технически – тогда и заволнуюсь.

Техническое совершенствование актерского материала может дать новые комбинации и возможности сценического выявления, которые, влияя на психику, создают вместе новую отправную точку для прогресса<sup>245</sup>.

Биомеханика предполагает определенную последовательность и взаимосвязь элементов творческого процесса. «Я вышел и сел на табурет, потом у меня начинается мимика, жесты. Это есть продолжение движения»<sup>246</sup> – последовательность показательна. Пластические моменты роли неотрывны один от другого, они взаимосвязаны, продолжают один другой, задают характер последующих элементов игры. Движение в биомеханическом понимании невозможно выделить из процесса сценического существования: вот пластика, вот монолог, вот общение – нет, движение подсказывает, готовит фразу, реакцию, оценку, реплику. Движение понимается в психофизическом смысле.

Мейерхольд находил соответствие этому принципу в психологической концепции У. Джемса. Современный американский исследователь М. Гордон передает ее суть так:

Джемс пришел к выводу, что эмоциональное состояние, его временные фазы непосредственно связаны с физическим положением тела; по сути дела, организм на раздражение отвечает эмоцией, которая лишь после того осознается. <...> Джемс не стремился создать жесткую теорию или систему, полагая, что хотя определенные типы мышечной деятельности вызывают соответствующие эмоциональные состояния, состояния эти – разные для разных тел, а потому бесконечно разнообразны и классификации не поддаются<sup>247</sup>.

Известный во многих пересказах пример психофизической цепи актерского творчества Мейерхольд формулировал так:

Я должен изобразить на сцене человека, который от испуга бежит, бежит, испуганный нападением собаки. Значит, что же мне нужно сделать? Мне нужно выискать в себе все чувства испуганного лаем собаки человека и затем суметь хорошо побежать от собаки? Нет. Я должен вызвать [их] в себе не до того момента как я побегу, а когда я побегу, во мне вызовутся верные чувства испугавшегося человека<sup>248</sup>.

Мейерхольд, однако, не считал, что эмоция страха в этой ситуации появится автоматически, не исключал участия воображения актера в возникновении необходимого состояния. Пластический импульс делает «**придуманное**» состояние **ощутимым**: человек, побежавший в испуге, «все время оглядывается, не всадыт ли ему нож в спину. Если вы это себе представите, всегда будет верная эмоция»<sup>249</sup>.

Пользуясь теорией ассоциированных моторных рефлексов В. М. Бехтерева, экспериментами И. П. Павлова в области условных рефлексов, в ТИМе надеялись разработать у актеров как можно более подвижные рефлекторные связи во всей цепи действенного процесса: мысли с движением, а движения – с эмоцией и словом. Биомеханический актер должен был выразительно и точно выявлять замысел в движении, эмоции, слове.

Могут быть хорошо натренированы и тело и нервная система в отдельности, но дефект в координации этих двух систем неизбежно даст перебой в работе актера<sup>250</sup>.

Это фрагмент лекции Мейерхольда «Подход к изложению биомеханики». Здесь вполне определенно выражена взаимосвязь «сознательного» и «бессознательного» в творчестве актера, без перекосов в любую из сторон.

Все проявления сценической игры вызываются динамическим импульсом актера, осознавшего задание. Этот импульс может реализоваться по-разному: в крупных движениях, видимых пластических действиях, жестах, продолжающих движение всего тела, подлинных эмоциях, наконец, в словах. Между всеми этими фазами творческого процесса существует подвижная связь, делающая их практически не раздельными. Эта связь должна быть учтена в режиссуре спектакля, в воспитании актера, в определении способа игры в каждом спектакле.

Особое место в биомеханической системе заняли идеи предыгры. Характерную цепь **мысль – движение – эмоция – слово** она предлагала на новом уровне. В предыгре максимально зримо выявлялись этапы актерского действия. «Нам не самая игра, не самое осуществление нравится, а это подползание к самому главному моменту, – говорил Мейерхольд. – Предыгра... сама в себе чрезвычайно значительна. Чаще всего она именно трамплин, то напряженное, что разрешается игрой. Игра – кода, а предыгра – то актуальное, что накапливается, рас-

тет и ждет своего разрешения»<sup>251</sup>. (В кино рапидная съемка создает такой эффект.)

Хотя осуществление предыгры в практике Театра Мейерхольда, судя по декларациям режиссера, связано лишь с одним спектаклем – «Учитель Бубус» (1925), несомненно, что идеи предыгры воплощают принципиальный смысл биомеханической школы. «Здесь актер показывает как бы сердцевину сценического положения, проникает, так сказать, в корни реплики»<sup>252</sup>, – писал С. С. Мокульский. В наше время К. Л. Рудницкий формулировал не менее серьезные цели предыгры: «средствами пантомимы и мимики продемонстрировать душевные движения персонажа, как бы курсивом обозначить прежде, чем персонаж произнесет свою реплику»<sup>253</sup>.

Предыгра, по мнению Мейерхольда, входит в задачи исполнителей любого спектакля. В «Бубусе» же это был промежуточный этап развития биомеханической техники актера: «Мы еще не сможем построить предыгру в одну секунду, нам нужны еще три, пять секунд, потому что еще не наступила пора»<sup>254</sup>, – говорил режиссер.

Мейерхольд, в равной степени не принимая бессмысленное движение и внутренне необоснованное произнесение текста, требовал от актера значительной внутренней наполненности. Его актер становился подлинно **действующим**. Это слово, обозначающее профессию, было значимо вдвойне, усиленное прилагательным «биомеханический».

Биомеханическая система провозглашала движение как сферу, в которой реально развиваются возможности точного, выразительного, целесообразного актерского действия.

Если вы будете начинать за столом работу чисто актерскую или актерско-режиссерскую, то вы можете попасть впросак. Вы можете добиться изумительных интонаций речевых, и они все пропадут даром. Вы выйдете на сцену, и вы увидите, что ни черта не выходит, потому что каждый момент движения уже дает, оказывается, что-то другое<sup>255</sup>.

Словесную ткань образов и всей пьесы в целом режиссер считал далеко не основной, вторичной по отношению к другим проявлениям драматического действия. Соответственно, словесный рисунок ролей не мог быть и не был сам по себе значим в репетиционном процессе. Более того, Мейерхольд считал:

Для того чтобы узнать, в достаточной ли мере театральна пьеса, достаточно, если можно так выразиться, вытрусить из нее все слова. Если остав-

шийся скелет пьесы, то есть сценарий, дает возможность сыграть эту пьесу без всякого для нее ущерба, то это указывает, что пьеса театральна<sup>256</sup>.

Смысл конструктивистского театрального текста невербальный.

Овладение действенной тканью роли составляло суть биомеханической техники актерских работ во всех постановках Театра имени Мейерхольда.

В соответствии с идеями биомеханики, упражнения и этюды, разработанные в ТИМе для воспитания актеров и поддержания их творческой формы, развивали прежде всего координацию, выразительность и целесообразность сценического движения. Однако при этом разрабатывалось не что иное, как рефлекторная связь мысли и движения, эмоции и движения, слова и движения. Актер готовился к действительному осуществлению замысла.

Как и пластическая партитура роли, речевая партитура должна была создаваться сознательно, с учетом объективных законов. В ГосТИМе, мастерских и научно-исследовательской лаборатории театра изучали сценическую речь именно так – чтобы учить актера сознательно владеть ее выразительностью.

Некоторые думают, что искренность – это есть принадлежность мхатовской системы, а у нас искренность – не полагается. При всем этом речь может быть произнесена искренно и неискренно. У каждой фразы есть своя мелодия и свой тембр. Можно подобрать такую мелодию, что она будет абсолютно не соответствовать тому, какое содержание вложено в эту фразу. Когда вы подберете неправильную мелодию – фраза звучит неискренно, то есть просто неправильно <...> Когда верна мелодия? Веселая фраза стремится в высоту, трагическая же фраза имеет тяготение мелодии вниз. В отношении тембра – веселая фраза стремится к подъему, она очень прозрачна, очень светла, фраза же с трагическим содержанием – как будто на инструмент надевается сурдина, придается большая заглушенность и притом мелодия тяготеет вниз, она завуалируется <...> Есть выразительные средства, которые могут быть, как в музыке, терминологически точно установлены. Надо установить со стороны содержания – мажор это или минор. Потом сюда входят еще такие вещи: например, стаккато. Эти определения имеют тоже свое содержание. Стаккативное раскрывает одну сущность содержания, легативное – другую<sup>257</sup>.

Речь актеров изучалась лабораторией в совокупности многих измерений ее выразительности, тренировалась способность актеров

управлять ею. Цезура, акцент, остановка, скорость, высота, динамические оттенки, плавный (легато) и прерывистый (стаккато) способы произношения – это объективные приметы мелодического рисунка речи. «По направлению мелодии и по моментам ее поворотов, учитывая, разумеется, все другие компоненты речи, можно судить о внутреннем мире актера (мысль и эмоция рожают мелодию) <...> Там расширяется мелодический рисунок, где эмоции героев достигают высокого напряжения, где спектакль начинает звучать трагедийно»<sup>258</sup>, – отмечали сотрудники научно-исследовательской лаборатории ГосТИ-Ма, фиксировавшие партитуры актерской игры в спектаклях Мейерхольда. Важнейшей особенностью биомеханического воспитания актера было развитие музыкального слуха, чуткого к мелодическому и ритмическому звучанию спектакля.

Удовольствие от игры в конечном счете получается от способности актера распоряжаться всеми своими движениями или словесным материалом – в этой прелестной терции, в этой секунде, когда он на минуту в игре своей останавливается, когда задумывается – все это в терции, задумывается, зная, что он будет делать, что будет говорить, то обязательно проведет все это через свой мыслительный аппарат. Эта способность в одну терцию заставить работать свой мыслительный аппарат и составляет природу актера<sup>259</sup>.

Перед биомеханическим актером ставилась цель как ритмически, так и метрически переводить музыку на язык движений, строить партитуру движения, совпадающую с партитурой музыкальной<sup>260</sup>. «Актер должен быть в высшей степени ритмичным», – записано в Положении об актере ГЭКТЕМАС<sup>261</sup>.

Такое сценическое движение Мейерхольд видел в традиционном китайском и японском театре, «где человек, который танцует и который идет с коромыслом по улице, или который передает тяжесть с повозки в какой-нибудь магазин, – эти движения он тоже рассматривает как движения танцевальные, но танцевальные в смысле тонкой ритмической основы. В нем, в этом движении, столько танцевального, сколько в танце ритмического <...> Изображение человека, стоящего на корме и опускающего весло в воду, – для него (актера китайского театра. – Н. П.) это есть один из элементов танцевального движения, поскольку оно ритмично и поскольку этот ритм может уложиться в метрический сосуд»<sup>262</sup>.

Ритм – основа всякого движения, залог его выразительности и целесообразности. Чем точнее ритмически организована пластическая партия роли, тем яснее ее внутренняя содержательная (и психологическая в том числе) сторона. Первостепенно для биомеханики развитие у актера чувства ритма – ритма движения, слов, действий, сцен, ритма образа, ритма спектакля, ритма взаимодействия, диалога...

Мейерхольд стремился, чтобы его актеры могли сделать ритм содержательным компонентом спектакля, подобно тому, как этого достигают в традиционном восточном искусстве.

Игра японских актеров «рассчитана, как танец; она зачастую и переходит в танец. И кульминационные пункты игры приходятся всегда на тот момент, когда игра переходит в танец <...> Драматическое нарастание дается вплетением ритма в ткань игры, сначала еле заметным, затем переходящим в бурный танец»<sup>263</sup>. Пластикоритмическая структура роли была и в мейерхольдовских постановках контуром, необходимым условием для творчества актеров. Мейерхольд говорил об этом:

Сейчас придется весь центр тяжести спектакля перенести на актерскую игру. Уже в «Смерти Тарелкина» актер был поставлен как бы в безостановочное пространство <...> Весь спектакль «Смерть Тарелкина» строился на ритмической основе, данной режиссером как канва. По ней актеры вышили узор своей игры импровизационно. Ритмическая основа сделалась поводом к импровизации актера<sup>264</sup>.

Ритмическая основа драматического действия не становилась самоцелью режиссуры или актера, какое бы большое внимание ни уделялось ей в работе над спектаклем.

Движение и ритм давали возможность художественно организовать творческий процесс создания образа, подготовить органичное проявление темперамента, «вливать» роль в динамическую систему всего спектакля.

В традиционном восточном театре занятия актера сопровождались ритмичным стуком палочки. В мусульманской школе, когда ученик заучивал текст, он покачивался. «Запоминание основывалось на том, что устанавливался ритм текста, и этот ритм воспринимался лучше, чем если бы покачивания не было. Следовательно, – делал вывод Мейерхольд, – когда актер работает над какой-нибудь ролью, то, приучив себя в студийной обстановке работать на фоне музыки, он привыкает всегда прислушиваться ко времени, хотя бы музыки уже и

не было»<sup>265</sup>. Внутреннюю ритмичность любого действия и фразы Мейерхольд учитывал и в воспитании актера, стремясь к театру действенному. «Музыкально-автоматически чувствовать длительность паузы, а не путем отсчета»<sup>266</sup> – закон биомеханического творческого процесса.

Каждый момент сценического существования актера режиссер включал в динамическую пространственно-временную систему всего спектакля. Любая мизансцена воспринималась не просто как пластическая группировка персонажей, а как взаимодействие времени и пространства.

Критика отмечала музыкальность режиссуры Мейерхольда и музыкальность актеров ТИМа. Здесь появился «актер, играющий на темпе, на его микроскопически увеличенных повышении и понижениях»<sup>267</sup>. Тем, кто изучал игру биомеханических актеров, было видно, как «действенная задача в одних случаях может развиваться в сменяющемся музыкальном движении, а в других – несколько задач могут быть разыграны в одном движении»<sup>268</sup>. Постепенно решались задачи, выдвинутые Мейерхольдом перед студийцами: чтобы актер, «войдя на сценическую площадку, не разрушил, а включился бы и составил продолжение этого музыкального движения»<sup>269</sup>. «Мы должны знать, почему тут пауза, а тут люфтпауза, и мы должны знать, почему эта люфтпауза не должна превращаться в длительное фермато»<sup>270</sup>. Ритмические изменения влекли за собой изменения содержательные.

Самое главное, что если спектакль построен хорошо, то он построен на законах музыкальных, у рядового спектакля есть, так сказать, своя партитура, которая вовлекает зрителя в музыкальную атмосферу спектакля и помогает ему разобраться в отдельных частях <...> Зритель необходимо должен вовлечься в ритмическое содержание спектакля»<sup>271</sup>.

Одно из проявлений музыкальности театра, к которой стремился Мейерхольд, – легкость игры актера – следствие совершенства овладения им своими выразительными возможностями. Как пример такого совершенства Мейерхольд описывал своим ученикам игру А. П. Ленского, который в «трагедии давал необычайную легкость, его трагедия была очень легка, это не значит, что он был легкомысленным и скользил по поверхности, а дело в том, что он умел самые сложные ситуации передавать, не напрягаясь, передавая все нюансы, даже в медленном темпе он продолжал оставаться в постоянном движении, не теряя темпа. И всю глубину он давал в движении и легкости. Не переставая быть серьезным, трагическим и глубоким, он был таким

легким»<sup>272</sup>. Почти теми же словами критики говорили о мейерхольдовских актерах, прошедших школу биомеханики.

О Бабановой хочется рассказать, как она стремительно съезжает по скату, растягивается, поворачивается к двери, начинает ногой «играть» с дверью, затем поворачивается лицом к публике и оказывается сидящей на полу в детски наивной, ясной и радостной позе. Но все это происходит в одно мгновение, и слова бессильны передать темп и ритм музыкального скерцо, иначе выхода Бабановой на сцену<sup>273</sup>.

Бабанова (Теа) мастерит свою роль, доводя легкость своей игры до *прозрачности*. Ее интонации столь же прозрачны, как ее совсем «невесомые движения»<sup>274</sup>.

Цель биомеханического воспитания актера была подчинена в конечном счете идейным и художественным задачам Театра Мейерхольда.

Всё это было бы справедливо считать развитием всех уровней техники актера. Биомеханические этюды оказывали воздействие на координацию элементов сознательного творчества актера. Примером для режиссера была школа музыкального исполнительства, ведь о лучших музыкантах можно сказать:

Когда он стал виртуозом, он стал и мыслителем. Когда он берет какой-нибудь трудный пассаж, вы чувствуете, что он вдруг задумал через музыкальную конструкцию показать Вам, как он смотрит на мир<sup>275</sup>.

Биомеханическое мастерство, по мысли Мейерхольда, служит идее роли, а значит – «тело должно быть **одухотворено**»<sup>276</sup>.

Марков писал в 1925 г. о биомеханике:

Вспомним хотя бы принципы рефлекторной возбудимости актера, наиболее резко определенные Мейерхольдом и пришедшие на смену традиционному делению на «представление» и «переживание»; принципы необходимости организации психофизического материала актера, целесообразного построения движения, минимальной затраты сил при максимальном воздействии на зрителя, принцип ритмического оформления игры и т. д. Замечательно, что эти осознанные за последний период законы во многом были осуществлены в творчестве великих актеров, например Ермоловой, Давыдова, Мочалова, и, по существу, являются раскрытием традиции искусства русского актера. Для актеров нового поколения отлиты в четкие формулы то, что бессознательно – а в иных случаях и сознательно – выполнялось мастерами прошлого<sup>277</sup>.

Таково значение мейерхольдовской биомеханики, нацеленной, по словам Маркова, на «освобождение актера», на отыскание объективных основ его творчества.

\* \* \*

Создание актерской школы – наиболее сложный уровень развития любого театрального метода.

Осмывая природу актерского искусства, его скрытые возможности, разрабатывая способы воспитания и игры актера в театре полифонической гротескной режиссуры, Мейерхольд систематизировал опыт многих эпох сценического искусства – европейского площадного театра разных стран, театра эпохи Возрождения, романтизма, китайского и японского традиционных театров, русского актерского искусства, – чтобы на этой основе создать методологию актера, способного адекватно отразить дисгармоничные и трагические черты архетипа человека. Многие из принципов этой актерской системы оказались общезначимы, восприняты другими школами и направлениями (рефлексология актерского искусства, остранение, предыгра, парадоксальный подход к амплу, музыкальная структура образа, содержательность пластического и ритмического языка и другие). «Искусство нашего времени не явилось ни тезой, как думают некоторые, ни антитезой, как думают все, а синтезом»<sup>278</sup>, – утверждалось в теоретическом сборнике Театра имени Вс. Мейерхольда.

Теория Мейерхольда была кардинально новаторской и опережала возможность ее полного понимания и воплощения на практике. Ученик Мастера Эйзенштейн свидетельствовал, что даже в мейерхольдовской труппе он видел актеров, «работающих с ним годы и не умеющих с его гениального показа перенять “сюжет” играемого и слепо топчущих всю изумительность техники его достижения или воплощения этого куса содержания», что «биомеханика навсегда застыла в полугимнастических пределах», и все же «одного анализа мейерхольдовского отрывка игры – интуитивного насквозь – достаточно, чтобы навести на теоретические следы к безграничным горизонтам замечательнейшей методики»<sup>279</sup>.

1992

### Примечания

<sup>1</sup> Титова Г. В. Эстетические концепции русской революционной сцены и театральный процесс (1917–1923): Дис... д-ра искусствоведения. Л., 1989. С. 348–349.

- <sup>2</sup> Там же. С. 349.
- <sup>3</sup> *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 81.
- <sup>4</sup> *Пастернак Б. Л.* Письмо В. Э. Мейерхольду, 26 марта 1928 г. // *Пастернак Б. Избранное*: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 450–452.
- <sup>5</sup> *Красовский Ю. М.* Из опыта театральной педагогики В. Э. Мейерхольда: 1905–1919 годы: Дис... канд. искусствоведения. Л., 1980. С. 39.
- <sup>6</sup> *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 279.
- <sup>7</sup> Цит. по: *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 117. (Далее в ссылках на это издание указывается только название, часть и страница.)
- <sup>8</sup> Там же. Ч. 1. С. 115, 133–137.
- <sup>9</sup> Там же. С. 112.
- <sup>10</sup> *Красовский Ю. М.* Из опыта театральной педагогики В. Э. Мейерхольда... С. 40.
- <sup>11</sup> *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1989. С. 383.
- <sup>12</sup> Цит. по: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 158.
- <sup>13</sup> *Волошин М.* Лики творчества. С. 384–385.
- <sup>14</sup> Цит. по: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 171.
- <sup>15</sup> Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 63.
- <sup>16</sup> См.: *Крэг Э.-Г.* Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 212–233.
- <sup>17</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 109.
- <sup>18</sup> Там же. Ч. 1. С. 222.
- <sup>19</sup> Там же. С. 218.
- <sup>20</sup> Там же. С. 216.
- <sup>21</sup> Любовь к трем апельсинам. 1914. № 1. С. 62. См. также № 4–5. С. 90–99.
- <sup>22</sup> См.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 536.
- <sup>23</sup> Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4–5. С. 97.
- <sup>24</sup> Там же. С. 78.
- <sup>25</sup> См.: Там же. С. 97.
- <sup>26</sup> См.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 224–229.
- <sup>27</sup> *Мейерхольд В., Бебутов В., Аксенов И.* Ампула актера. М., 1922. С. 14.
- <sup>28</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 238.
- <sup>29</sup> Там же. С. 55.
- <sup>30</sup> Там же. Ч. 1. С. 281.
- <sup>31</sup> См.: Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919–1935 гг. для Словаря терминологии (1935. Данные высказывания 1929 г.) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 674. Л. 137.
- <sup>32</sup> *Габрилович Е.* «Бубус» и путь Мейерхольда (1925) // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1547. Л. 19.
- <sup>33</sup> Цит. по: *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 536.
- <sup>34</sup> *Гаузнер Г., Габрилович Е.* Портреты актеров нового театра: (Опыт разбора игры) // Театральный Октябрь. Л.; М., 1926. Сб. 1. С. 49.
- <sup>35</sup> *Гаузнер Г., Габрилович Е.* Портреты актеров нового театра... С. 51.
- <sup>36</sup> *Слонимский А.* Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда: [Сб. статей]. М.; Л., 1927. С. 9.
- <sup>37</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 41.
- <sup>38</sup> *Гвоздев А.* Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда... С. 32.
- <sup>39</sup> *Слонимский А.* Новое истолкование «Ревизора»... С. 11–12.
- <sup>40</sup> *Цимбал С. Л.* Разные театральные времена. Л., 1969. С. 38.
- <sup>41</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 142–143.
- <sup>42</sup> *Каплан Э.* Режиссер и музыка // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. М., 1967. С. 335–336.

- <sup>43</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 272.
- <sup>44</sup> Гладков А. К. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 150.
- <sup>45</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 118.
- <sup>46</sup> См.: Режиссерский экземпляр спектакля «Дама с камелиями» с фиксацией движений и речи актера, обработкой сценического текста и записью мизансцен (1934) // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1056.
- <sup>47</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 503.
- <sup>48</sup> Там же. Ч. 2. С. 85.
- <sup>49</sup> Там же. С. 506.
- <sup>50</sup> Гладков А. К. Театр: Воспоминания и размышления. С. 282.
- <sup>51</sup> Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919–1935 гг. для Словаря терминологии (1935. Данное высказывание – 1931 г.) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 674. Л. 157.
- <sup>52</sup> Мокульский С. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. С. 26.
- <sup>53</sup> Парнах В. Ориентировочный материал для критиков: («Учитель Бубус» в Театре имени Вс. Мейерхольда). (1925) // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1563. Л. 1, 8.
- <sup>54</sup> Марков П. А. О театре. Т. 2. С. 134.
- <sup>55</sup> Театр. 1973. № 4. С. 11.
- <sup>56</sup> Боголюбов Н. Революционная действительность // Встречи с Мейерхольдом. С. 445.
- <sup>57</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 147.
- <sup>58</sup> Там же. Ч. 2. С. 346.
- <sup>59</sup> Там же. Ч. 1. С. 279.
- <sup>60</sup> Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919–1935 гг. для Словаря терминологии (1935. Данное высказывание 1929 г.) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 674. Л. 137.
- <sup>61</sup> Там же. Л. 137.
- <sup>62</sup> Стенограмма репетиции урока В. Э. Мейерхольда для режиссеров московских театров (1936) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 160. Л. 11.
- <sup>63</sup> Гвоздев А. Ревизия «Ревизора»... С. 30.
- <sup>64</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 140.
- <sup>65</sup> Там же. С. 180.
- <sup>66</sup> Аллерс Б. Театральные очерки. М., 1977. Т. 2. С. 145.
- <sup>67</sup> Там же. С. 146.
- <sup>68</sup> Марков П. А. О театре. Т. 3. С. 610.
- <sup>69</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 142.  
Интересно высказывание С. М. Михоэlsa, совпадающее с мыслью Мейерхольда: «Образ и – больше человека и – меньше человека. Образ есть обобщение, но образ есть и частица. Иногда это только одна сторона человека, та сторона, которая максимально его характеризует» (см.: Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 54).
- <sup>70</sup> Актер: Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом при Театре имени Вс. Мейерхольда, составленное Н. А. Басиловым и др. (1920-е гг.? 1935?) // РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 3.
- <sup>71</sup> Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919– 1935 гг. для Словаря терминологии (1935, данное высказывание – 1929 г.) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 674. Л. 142.
- <sup>72</sup> Мейерхольд В. Э. Чаплин и чаплинизм // Искусство кино. 1962. № 6. С. 119.
- <sup>73</sup> Марков П. А. О театре. Т. 2. С. 127.
- <sup>74</sup> Стенограмма дискуссии работников Театра имени Вс. Мейерхольда «О формализме и натурализме в театре» (1936) // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 44.

- <sup>75</sup> *Гвоздев А.* Концовки и пантомимы («Мандат» Мейерхольда — Эрдмана) // *Гвоздев А.* Театральная критика. Л., 1987. С. 49.
- <sup>76</sup> *Соловьев В.* Актеры Театра им. Мейерхольда // *Жизнь искусства.* 1927. № 42. С. 6.
- <sup>77</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 84.
- <sup>78</sup> Из стенограммы беседы В. Э. Мейерхольда с коллективом самодеятельных кружков завода «Шарикоподшипник» о его творческой работе и театре его имени (1936) // ГЦТМ. № 180171/27. Л. 3.
- <sup>79</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 86.
- <sup>80</sup> *Гюго В.* Избр. произв.: В 2 т. М.; Л., 1952. Т. 2. С. 491.
- <sup>81</sup> *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 290–291.
- <sup>82</sup> *Гарин Э.* О «Мандате» и о другом // *Встречи с Мейерхольдом.* С. 311.
- <sup>83</sup> *Цимбал С. Л.* Разные театральные времена. С. 49.
- <sup>84</sup> *Грипис А.* Учитель сцены // *Встречи с Мейерхольдом.* С. 117.
- <sup>85</sup> См. *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 224–229.
- <sup>86</sup> Конспект С. М. Эйзенштейна лекций В. Э. Мейерхольда в ГВЫРМе (1921–1922 гг.) // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 46.
- <sup>87</sup> *Мейерхольд В., Бебутов В., Аксенов И.* Амплуа актера. С. 14.
- <sup>88</sup> *Гаузер Г., Габрилович Е.* Портреты актеров нового театра (Опыт разбора игры)... С. 51.
- <sup>89</sup> *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 294.
- <sup>90</sup> *Юзовский Ю.* О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 164–165.
- <sup>91</sup> *Смирнов-Несвицкий Ю. А. В. В.* Маяковский и советский театр: Автореф. дис... д-ра искусствоведения. Л., 1982. С. 24–25.
- <sup>92</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 139 (далее – *Мейерхольд В. Э.* Статьи...).
- <sup>93</sup> Там же. С. 206.
- <sup>94</sup> Там же. С. 205.
- <sup>95</sup> См. *Громов П.* Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // *У истоков режиссуры.* Л., 1976. С. 138.
- <sup>96</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 138.
- <sup>97</sup> Там же. С. 157.
- <sup>98</sup> Там же. С. 127.
- <sup>99</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 115.
- <sup>100</sup> См. *У истоков режиссуры.* С. 152.
- <sup>101</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 216.
- <sup>102</sup> Там же. Ч. 1. С. 217.
- <sup>103</sup> Там же. С. 213.
- <sup>104</sup> *Мейерхольд В. Э.* Переписка. М., 1976. С. 64.
- <sup>105</sup> См. *У истоков режиссуры.* С. 175.
- <sup>106</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 219.
- <sup>107</sup> Там же. С. 221.
- <sup>108</sup> Там же. Ч. 1. С. 97.
- <sup>109</sup> *Встречи с Мейерхольдом.* М., 1967. С. 41.
- <sup>110</sup> Там же. С. 40.
- <sup>111</sup> Там же. С. 41.
- <sup>112</sup> Там же. С. 64.
- <sup>113</sup> Цит. по: *Творческое наследие В. Э. Мейерхольда.* М., 1978. С. 184.
- <sup>114</sup> Там же. С. 200.
- <sup>115</sup> *Мейерхольд В. Э.* Переписка. С. 65.
- <sup>116</sup> *Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 394.*
- <sup>117</sup> РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 36.

- <sup>118</sup> *Эйзенштейн С. М.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1968. Т. 5. С. 321–322.
- <sup>119</sup> *Мейерхольд В. Э.* Отрывки из выступлений, лекций и бесед для Словаря терминологии (1935. Данное высказывание – 1928 г.) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 674. Л. 111.
- <sup>120</sup> Лекции и беседы В. Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМа в записи Х. Н. Херсонского (1921) // РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 202. Л. 9.
- <sup>121</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 43.
- <sup>122</sup> *Мейерхольд В. Э.* Доклад о системе и приемах актерской игры (1925) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 11.
- <sup>123</sup> Стенограмма лекции В. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСа (1929) // ГЦТМ. № 180171/2. Л. 13.
- <sup>124</sup> *Мейерхольд В. Э.* Отрывки из выступлений, лекций и бесед для Словаря терминологии (1935, данное высказывание – 1927 г.) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 674. Л. 105.
- <sup>125</sup> Сцена – арена жизни: Из записных книжек К. С. Станиславского // Советская культура. 1979. 11 сент.
- <sup>126</sup> Лекция В. Э. Мейерхольда «Подход к изучению биомеханики» (1924) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 777. Л. 8.
- <sup>127</sup> Лекции В. Э. Мейерхольда в записи С. М. Эйзенштейна (1921–22) // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 36.
- <sup>128</sup> Положение об актере, выпускаемом Мастерскими при Театре имени Вс. Мейерхольда // РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 75. Л. 1.
- <sup>129</sup> *Гладков А. К.* Театр: Воспоминания и размышления. С. 275.
- <sup>130</sup> Там же. С. 326.
- <sup>131</sup> *Красовский Ю. М.* Из опыта театральной педагогики В. Э. Мейерхольда: 1905–1919 гг. С. 115.  
Ю. М. Красовский считает, что еще в студийных экспериментах 1905 г. и в Театре на Офицерской «Мейерхольд, отрицая перевоплощение натуралистического порядка, предлагал актеру “раскрыть свою душу”». В другом случае актер должен был сделаться как бы «объективным передатчиком сути события». В Студии на Бородинской в 1913 г. Мейерхольд учил актеров фиксировать оценку ситуации, свое отношение к персонажу (см.: Там же. С. 38, 45).
- <sup>132</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 75.
- <sup>133</sup> Там же. Ч. 2. С. 59.
- <sup>134</sup> Там же. С. 62.
- <sup>135</sup> *Ростоцкий Б. И.* О режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда. М., 1960. С. 41–42.
- <sup>136</sup> Выступление В. Э. Мейерхольда на III расширенном Пленуме Центрального совета ТРАМов о системе актерской игры (1930) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 580. Л. 12.
- <sup>137</sup> Стенограмма интервью В. Э. Мейерхольда с американским корреспондентом Баренсом (1932) // ГЦТМ. № 180171/14. Л. 3.
- <sup>138</sup> *Гаузер Г., Габрилович Е.* Портреты актеров нового театра (опыт разбора игры) // Театральный Октябрь. С. 53.
- <sup>139</sup> *Соловьев В. Н.* О технике нового актера // Там же. С. 46.
- <sup>140</sup> См.: *Алперс Б.* Театральные очерки. Т. 1. С. 57–58.
- <sup>141</sup> *Гаузер Г., Габрилович Е.* Портреты актеров нового театра... С. 53.
- <sup>142</sup> *Мокульский С.* Переоценка традиций // Театральный Октябрь. С. 18.
- <sup>143</sup> *Садовский М.* Театральный чародей // Встречи с Мейерхольдом. С. 520.
- <sup>144</sup> Выступление В. Э. Мейерхольда на III расширенном Пленуме Центрального совета ТРАМов о системе актерской игры (1930)... Л. 10 об.

- <sup>145</sup> Лекции В. Э. Мейерхольда по режиссуре на инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок (1919) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 758. Л. 36. 42 об.
- <sup>146</sup> *Мейерхольд В. Э.* Чаплин и чаплинизм // Искусство кино. 1962. № 6. Другая редакция стенограммы этого доклада опубликована в кн.: *Февральский А.* Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 218–219.
- <sup>147</sup> Выступление В. Э. Мейерхольда на III расширенном Пленуме Центрального совета ТРАМов о системе актерской игры (1930)... Л. 10.
- <sup>148</sup> *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А.* Ампула актера. С. 14.
- <sup>149</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 212.
- <sup>150</sup> РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1341. Л. 4.
- <sup>151</sup> Там же. Л. 5–6.
- <sup>152</sup> Там же. Л. 4.
- <sup>153</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 297–298.
- <sup>154</sup> РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 17.
- <sup>155</sup> РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 759. Л. 2.
- <sup>156</sup> Цит. по: *Гуровская М.* Бабанова: легенда и биография. М., 1981. С. 46–47.
- <sup>157</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 386.
- <sup>158</sup> Там же. Ч. 2. С. 387.
- <sup>159</sup> Там же. С. 391.
- <sup>160</sup> *Гаузер Г., Габрилович Е.* Портреты актеров нового театра... С. 49.
- <sup>161</sup> Репетиции спектакля «Лес» (1931) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 6 об., 8.
- <sup>162</sup> Стенограмма репетиции-урока В. Э. Мейерхольда для режиссеров московских театров: «Лес», «Вступление» (1936) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 160. Л. 13.
- <sup>163</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 120.
- <sup>164</sup> Там же. С. 132.
- <sup>165</sup> Там же. С. 143, 312.
- <sup>166</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 133.
- <sup>167</sup> *Мейерхольд В. Э.* Отрывки из выступлений, лекций и бесед 1919–1935 гг. для Словаря терминологии (1935) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 674. Л. 220 (данное высказывание, видимо, 1934 г.).
- <sup>168</sup> *Марков П. А.* О театре: В 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 290.
- <sup>169</sup> *Юзовский Ю.* О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 164–165.
- <sup>170</sup> *Зайцев П.* «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. М., 1927. С. 167.
- <sup>171</sup> Там же. С. 64.
- <sup>172</sup> *Алперс Б.* Театральные очерки. Т. 1. С. 91–92.
- <sup>173</sup> Там же. С. 92.
- <sup>174</sup> *Цимбал С. Л.* Разные театральные времена. С. 42.
- <sup>175</sup> Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 334–335.
- <sup>176</sup> Там же. С. 336.
- <sup>177</sup> *Марков П. А.* О театре. Т. 2. С. 136.
- <sup>178</sup> *Михоэлс С. М.* Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 59, 63.
- <sup>179</sup> Там же. С. 58.
- <sup>180</sup> *Hoover M.* Meyerhold. Art of the Conscious Theater. Amherst, 1974. P. 82.
- <sup>181</sup> Ibidem.
- <sup>182</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 111 (далее – *Мейерхольд В. Э.* Статьи...).
- <sup>183</sup> *Грипис А.* Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 125.
- <sup>184</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 140, 139.

- 185 Там же. Ч. 1. С. 142.
- 186 *Смирнова А. В Студии на Бородинской // Встречи с Мейерхольдом. С. 100–101.*
- 187 *Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 215.*
- 188 Там же. С. 217.
- 189 Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 1. С. 62.
- 190 *Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 213.*
- 191 Там же. Ч. 1. С. 212.
- 192 Там же. С. 135–136.
- 193 Цит. по: *Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 110.*
- 194 *Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 125.*
- 195 Там же.
- 196 Там же.
- 197 Там же. С. 145.
- 198 Там же. С. 114.
- 199 *Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 115.*
- 200 Там же. С. 137.
- 201 См. *Грипиз А. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. С. 127; Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 2. С. 61.*
- 202 *Грипиз А. Учитель сцены. С. 125.*
- 203 *Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 249.*
- 204 Цит. по: *Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра (1907) // Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 110.*
- 205 *Веригина В. По дорогам исканий // Встречи с Мейерхольдом. С. 33.*
- 206 *Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 133.*
- 207 См. *Веригина В. По дорогам исканий // Встречи с Мейерхольдом. С. 54.*
- 208 Там же. С. 58.
- 209 *Грипиз А. Учитель сцены... С. 122.*
- 210 Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 1. С. 60.
- 211 Там же. С. 62.
- 212 *Всеволодский-Гернгросс В. История русского театра: В 2 т. Л.; М., 1929. Т. 2. С. 428 (курсив мой. – Н. П.).*
- 213 *Смирнова А. В Студии на Бородинской // Встречи с Мейерхольдом. С. 94.*
- 214 См. *Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4–5. С. 97.*
- 215 *Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 141.*
- 216 Там же. С. 147.
- 217 Там же. С. 245.
- 218 *Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 134.*
- 219 Там же.
- 220 *Грипиз А. Учитель сцены... С. 118.*
- 221 *Веригина В. По дорогам исканий... С. 57.*
- 222 *Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 237.*
- 223 Там же. С. 238.
- 224 Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // *Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 4–5. С. 67.*
- 225 *Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 1. С. 134.*
- 226 Там же. С. 217.
- 227 Там же. С. 248.
- 228 Там же. С. 279.
- 229 Там же. С. 281.
- 230 Там же. С. 297.
- 231 *Грипиз А. Учитель сцены... С. 118.*

- <sup>232</sup> *Крэг Э.-Г.* Актер и сверхмарионетка // *Крэг Э.-Г.* Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 221.
- <sup>233</sup> Там же. С. 227, 229.
- <sup>234</sup> Программа Государственных высших театральных мастерских (1922) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 772. Л. 1.
- <sup>235</sup> Лекции и беседы В. Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМа Запись Х. Н. Херсонского (1921) // РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 202. Л. 15.
- <sup>236</sup> Там же.
- <sup>237</sup> *Пастернак Б. Л.* Письмо В. Э. Мейерхольду, 26 марта 1928 г. // *Пастернак Б.* Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 452.
- <sup>238</sup> Стенограмма встречи с В. Э. Мейерхольдом в ДК «Пятилетка», 4 ноября 1931 г. // ГЦТМ. № 180171/9. Л. 2–3.
- <sup>239</sup> Стенограмма конференции работников Театра им. Вс. Мейерхольда о творческих методах В. Э. Мейерхольда (июнь 1933 г.) // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 58. Л. 18.
- <sup>240</sup> Стенограмма доклада В. Э. Мейерхольда о системе и приемах актерской игры, прочитанного в Институте истории искусств в Ленинграде (1925) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 507. Л. 16.
- <sup>241</sup> Лекции В. Э. Мейерхольда в записи С. М. Эйзенштейна (1921–22) // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 12.
- <sup>242</sup> *Бруксон Я.* Театр Мейерхольда. Л.; М., 1925. С. 74.
- <sup>243</sup> Стенограмма конференции работников Театра им. Вс. Мейерхольда о творческих методах В. Э. Мейерхольда (июнь 1933 г.)... Л. 12.
- <sup>244</sup> Конспект С. М. Эйзенштейна лекций В. Э. Мейерхольда (1921 – 1922) // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 748. Л. 4.
- <sup>245</sup> Физкультура или биомеханика: Статья неизвестного автора из архива издательства «Театральный Октябрь» (1929) // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1600. Л. 72.
- <sup>246</sup> Стенограмма лекции В. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСа (1929) // ГЦТМ. № 180171/2. Л. 5.
- <sup>247</sup> *Gordon M.* Meyerhold's Biomechanics // *The Drama Review.* 1974. № 3. P. 66–77.
- <sup>248</sup> Стенограмма лекции В. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСа (1929) // ГЦТМ. № 180171/2. Л. 5.
- <sup>249</sup> Там же.
- <sup>250</sup> Запись лекции В. Э. Мейерхольда «Подход к изложению биомеханики» (1924) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 777. Л. 3 об.
- <sup>251</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 85, 90.
- <sup>252</sup> *Мокульский С.* Переоценка традиций // *Театральный Октябрь.* С. 28.
- <sup>253</sup> *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. С. 330.
- <sup>254</sup> Доклад В. Э. Мейерхольда о системе и приемах актерской игры, прочитанный в Институте истории искусств в Ленинграде (1925) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 507. Л. 11.
- <sup>255</sup> Стенограмма беседы В. Э. Мейерхольда со студентами-выпускниками IV курса ГИТИСа (режиссерский факультет) (1936) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 786. Л. 12.
- <sup>256</sup> Лекции и беседы В. Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМа в записи Х. Н. Херсонского (1921) // РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 202. Л. 3.
- <sup>257</sup> Отрывки из выступления, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919–1935 гг. для Словаря терминологии (1935, приведенный отрывок – 1931 г.) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 674. Л. 155.
- <sup>258</sup> *Варнаховский Л. В.* Фиксация речи и движений актера (1934–35) // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1046. Л. 50–51.

- <sup>259</sup> Стенограмма доклада В. Э. Мейерхольда о системе и приемах актерской игры, прочитанного в Институте истории искусств в Ленинграде (1925)... Л. 15.
- <sup>260</sup> См.: Лекция В. Э. Мейерхольда «О сценическом искусстве» (1921) // ГЦТМ. № 180171/25. Л. 8.
- <sup>261</sup> Актер: Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом при Театре имени Вс. Мейерхольда, составленное Н. А. Базиловым и др. (1920-е гг.? 1935?) // РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 1.
- <sup>262</sup> Стенограмма беседы В. Э. Мейерхольда со студентами-выпускниками IV курса ГИТИСа (режиссерский факультет) (1936) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 786. Л. 14.
- <sup>263</sup> Гаузнер Г. Театр Мейерхольда и техника японского театра (1927) // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1184. Л. 18 об.
- <sup>264</sup> Запись лекций В. Э. Мейерхольда по сценоведению и театроведению в ГЭКТЕМАСе (1923–24) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 774. Л. 6 об.
- <sup>265</sup> Стенограмма лекции В. Э. Мейерхольда по вопросам театроведения (1921) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 633. Л. 89.
- <sup>266</sup> Лекции В. Э. Мейерхольда в записи С. М. Эйзенштейна (1921–22) // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 895. Л. 51.
- <sup>267</sup> Гаузнер Г., Габрилович Г. Портреты актеров нового театра (опыт разбора игры) // Театральный Октябрь. С. 58.
- <sup>268</sup> Варпаховский Л. В. Фиксация речи и движений актера (1934–35) // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1046.
- <sup>269</sup> Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919–1935 гг. для Словаря терминологии (1935, приведенное высказывание – 1931 г.) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 674. Л. 157.
- <sup>270</sup> Там же. Л. 169 (приведенное высказывание – 1931 г.).
- <sup>271</sup> Там же. Л. 30 (приведенное высказывание – до 1928 г.).
- <sup>272</sup> Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919–1935 гг. для Словаря терминологии (1935, приведенное высказывание – 1935 г.?) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 674. Л. 227.
- <sup>273</sup> Гвоздев А. Иль-Ба-Зай // Гвоздев А. Театральная критика. Л., 1987. С. 38.
- <sup>274</sup> Марголин С. Еще о «Бубусе» Театра имени Вс. Мейерхольда (1925) // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1557. Л. 45.
- <sup>275</sup> Стенограмма доклада В. Э. Мейерхольда о системе и приемах актерской игры, прочитанного в Институте истории искусств в Ленинграде (1925)... Л. 19.
- <sup>276</sup> Выступление В. Э. Мейерхольда на труппе ГосТИМа во время гастролей в Харькове (июнь 1933 г.) // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 636. Л. 5.
- <sup>277</sup> Марков П. А. О театре. Т. 3. С. 240–241.
- <sup>278</sup> Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров нового театра... С. 49.
- <sup>279</sup> Эйзенштейн С. М. Записи о Мейерхольде и его театре (1931) // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 818.

Е. А. Кухта

## В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКАЯ

Современники видели в Комиссаржевской «предвестницу» нового театра и «мученицу» за него. Ф. Сологуб сравнил ее с Альдонсой, поверившей Дон Кихоту: путь восходящей Альдонсы – «безнадежный подвиг жизни» Комиссаржевской, зрелище борьбы за новые формы сценического действия<sup>1</sup>.

Судьба Комиссаржевской слагалась в «минуту роковую» смены театральных эпох – полем сражений оказалось творчество актрисы. Ее дарование триумфально осуществилось в пору кризиса актерского реализма XIX в., но потерпело ущерб в опытах символистской сцены. Об искусстве актрисы, покинувшей императорские подмостки, судили так: «В Комиссаржевской новая сцена нашла свою сущность и будущность»<sup>2</sup>. А всего несколько лет спустя поражение актрисы в спектаклях В. Э. Мейерхольда стало красноречивым аргументом в пользу противников нового театра. В 1903 г. П. Ярецев писал: благодаря Комиссаржевской стало ясно, что «новая сцена не есть что-то искусственное и надуманное, а есть живой рост русской сцены. Путь был открыт»<sup>3</sup>. К концу же десятилетия Комиссаржевская оказалась в тупике. И объявила, что оставляет театр.

Проблема актера стала центральной в театральных дискуссиях начала века: «К актеру стянуты все нити современной борьбы старого и реформирующегося театра», – констатировал современник<sup>4</sup>. Комиссаржевская практически оказалась в самой гуще споров: о гибели театра и о сцене будущего, о марионетке – будто бы самом совершенном актере – и о необходимости новой сценической техники. Актриса так и не смогла разрешить вопрос о новом методе игры.

Неудача Комиссаржевской закономерна. Сомнительной представляется вероятность успеха и задуманной ею школы (если б таковую актриса успела открыть). В первой четверти XX в. проблема создания нового актера под силу режиссуре, это и есть, собственно, задача режиссерского

театра. Новая актерская техника формируется в процессе становления театральных систем. К примеру, творчество Мих. Чехова, конгениальное режиссуре, выросло на почве опыта, приобретенного в режиссерском театре. У Комиссаржевской такого опыта не могло быть, и возможности актрисы в области новой сцены были объективно связаны с тем, как соотносилось ее искусство с новым типом театрального творчества.

Наследница прав актерской когорты уходящего столетия, Комиссаржевская была человеком XX в., напор кризисного мироощущения вел ее к новой драме, сценическое осуществление этой драмы требовало реформы актерского театра. Но Комиссаржевская не пожелала войти в труппу МХТ и расторгла союз с В. Э. Мейерхольдом. По мысли автора монографии об актрисе, Ю. П. Рыбаковой, драма Комиссаржевской в ее одиночестве: художница сцены не нашла *своего* режиссера среди современников<sup>5</sup>. К. Л. Рудницкий объяснял дело иначе: констатировал органическую неспособность Комиссаржевской подчинить свою индивидуальность законам режиссерского театра<sup>6</sup>. Думается, важен и другой аспект проблемы. Существен не только исход ее встречи с режиссером-новатором – разрыв, но в первую очередь причины, по которым такая встреча могла произойти. И почему она случилась у Комиссаржевской не с К. С. Станиславским, а именно с В. Э. Мейерхольдом.

Интересны черты нового театрального мышления в искусстве Комиссаржевской. Проблема ее новаторства есть вопрос о соотношении творчества актрисы с ведущими направлениями в раннем режиссерском театре: о связи ее метода с импрессионизмом «театра настроений», а ее сценических образов – с эстетикой символизма. Ведь мастерство актрисы сформировалось без прямого влияния режиссуры, но в предчувствии ее и предвосхищении.

Комиссаржевская и традиция актерского реализма последней четверти прошлого столетия (М. Г. Савина), Комиссаржевская и актеры «театра настроений» (МХТ) – принципы подхода к роли, соотношение «актер – образ», характер перевоплощения; Комиссаржевская и Чехов, Ибсен и Комиссаржевская – концепция трагического в новой драме и тип героини Комиссаржевской, отразившийся в новых «трагедиях рока»; реформа амплуа у Комиссаржевской и символическая природа ее сценических созданий – Комиссаржевская и символизм; Комиссаржевская и Мейерхольд – вопрос об актере Условного театра. Таков общий круг проблем предпринятого исследования.

Комиссаржевскую называли «актрисой из жизни» – какой была, такой и вышла на сцену.

Дочь прославленного оперного певца Ф. П. Комиссаржевского росла в артистической среде, но в отличие от многих актерских детей, взрослых за кулисами и рано вышедших на свет рампы, Комиссаржевская быть актрисой не собиралась. Только в 1888 г., пережив драму неудачного замужества, она задумалась о возможности для себя актерской судьбы и взяла несколько уроков у александринца В. Н. Давыдова. Как отметила Ю. П. Рыбакова, эти занятия не стали для нее школой, Давыдов не оценил ученицу<sup>7</sup> и скоро объявил, что «за недостатком времени <...> продолжать с ней занятия не может»<sup>8</sup>.

С осени 1890 г. Комиссаржевская посещала оперный класс при Обществе искусства и литературы, где вел занятия ее отец. Она пела в ученических спектаклях и ездила с учащимися в летнюю гастрольную поездку как исполнительница партий доны Анны («Каменный гость» А. С. Даргомыжского), няни («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), Зибеля («Фауст» Ш. Гуно). Мечты об оперной карьере не осуществились: голос был небольшой, грудь слабая. Но школа оперного класса оказалась, пожалуй, самой серьезной в театральном образовании Комиссаржевской. Тем более что, в сущности, этот «класс» Комиссаржевская проходила с раннего детства: присутствовала на домашних репетициях отца – следила за подготовкой отдельных партий и целых оперных сцен.

Выступления Комиссаржевской в драматических спектаклях Общества искусства и литературы были эпизодическими. Кроме небольших ролей в незначительных водевилях, заметные роли: Зина в «Горящих письмах» П. П. Гнедича (1890) и Бетси в «Плодах просвещения» Л. Н. Толстого (1891). В «Горящих письмах» Комиссаржевская подменяла заболевшую артистку, и с «новоиспеченною любительницей» играл молодой Станиславский. Он же считал «Плоды просвещения» своей первой режиссерской работой в драме. Спектакль имел заметный успех, партнерами Комиссаржевской были будущие мхатовцы М. П. Лилина, В. В. Лужский, А. Р. Артем. Однако у Комиссаржевской не возникло желания искать среди них приюта своему артистическому дарованию. Симптоматично и то, что Станиславский в «Художе-

ственных записках» тех лет не упомянул о Комиссаржевской<sup>9</sup>. Видимо, начинающий режиссер и будущая актриса при взаимной симпатии сочли себя все же случайными друг для друга лицами. С закрытием оперного класса Общества Комиссаржевская покинула любителей Станиславского. Спустя некоторое время материальные обстоятельства семьи заставили Комиссаржевскую рискнуть выйти на профессиональную сцену.

Она выходила на нее не защищенная, но и не отягощенная школой. Стихийное и случайное театральное-музыкальное образование обеспечило ей широкий культурный кругозор, раскованность творческого воображения, но не выучку в русле определенной театральной традиции. В известном смысле, ломать традиции Комиссаржевской было легко.

Она пришла в театр непривычно поздно для актрисы, 29 лет от роду, и скоро заявила о себе как сложившийся художник. Пора накопления сценического опыта была поразительно краткой. В первый театральный сезон (1893/1894 г.) в Новочеркасске (антреприза Н. Н. Синельникова) Комиссаржевская играла в водевилях (была приглашена на «роли вторых ingenue и водевильные с пением») – проходила общую практическую выучку провинциального актерства. На водевиле актерские поколения учились сценической технике, ритму, движению, форме. Водевиль понуждал владеть профессией и чувствовать жанр, его законы. Опыт игры в водевиле, своего рода универсальный, высоко оценивал Мейерхольд:

Ошибаются те, кто думает, что водевиль – это хорошая школа для комедии: нет, это и для трагедии школа также. И Орленев, и Москвин, и Станиславский, и Комиссаржевская тоже прошли эту школу<sup>10</sup>.

Летом 1894 г. (антреприза П. А. Струйской, Озерки – Ораниенбаум) Комиссаржевская выступала в драматическом репертуаре, а уже в 1895 г. в Виленском театре (антреприза К. Н. Незлобина) она сыграла свои коронные роли: Розы («Бой бабочек» Г. Зудермана), Варя («Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева) и Лариса («Бесприданница» А. Н. Островского). Так, едва явившись на театральном небосклоне, Комиссаржевская показала себя как актриса целиком «готовая», а главное – совершенно оригинальная, свободная от рутины и поразившая публику новизною жизненного содержания. Еще в августе 1894 г., после гастролей в пригородах Петербурга, Комиссаржевская получает

приглашение в труппу Александринского театра. Начиная, в сущности, актриса, у которой, как у Нины Заречной, в перспективе вечная езда в «город Елец» в вагоне третьего класса, милостиво замечена столичной сценой. Комиссаржевская поступает с завидной раскованностью и свободой настоящего художника: отказывается от выгоднейшего предложения. Новые театральные образы она создает целиком самостоятельно, вне влияний большой императорской сцены.

## II

Новые формы в искусстве открывают люди нового мироощущения. Комиссаржевская поразила зрителя правдой жизни, что не значит, будто она была в большей степени реалистка, чем, к примеру, М. Г. Савина, – суть была в современности ее чувства жизни. Героини Комиссаржевской – девушки, вступающие в жизнь, и женщины, ею обманутые, любили и страдали в трагически не упорядоченном мире, равнодушном к ожиданиям и борьбе человека. В этом непонятном мире случайность приняла функцию злого рока в человеческой судьбе. Звонкая радость молодой жизни, ее нетерпеливые надежды, жажда жить – и предчувствие неодолимой преграды, бессмысленных ударов судьбы – это контрастные эмоциональные стихии-спутницы в сценических созданиях актрисы. Острое переживание красоты и мимолетности жизни, ее случайности – такой была новая правда о современном человеке, душевный настрой, с которым она вышла на сцену.

Чтобы передать сценически ощущение жизни, затерянной в бродячьем потоке бытия, жизни мимолетной, сотканной из мгновений, где все, чем владеет человек, это уникальность личного опыта, индивидуального переживания момента, нужны были приемы импрессионистической образности. Они предполагали яркую субъективность творчества и открывали возможность для фиксации интимной материи человеческих настроений, быстротечных, ускользающих, вечно меняющихся. Такой убедительный в своей субъективности образ реальности побеждал зрителя новой правдой, и Комиссаржевская поразила новой непосредственностью своего присутствия на сцене. Единодушное зрительское суждение о ее игре: «Это не игра, а сама жизнь!» Казалось, будто актриса «намеренно убивает сценический эффект»<sup>11</sup>. «Странно видеть, – замечал критик, – что в том или дру-

гом месте роли, *выигрышном*, по общему выражению, где зритель ждет обычного forte, – его у г-жи Комиссаржевской нет»<sup>12</sup>. Интимная непосредственность, «великолепные по искренности и нежности» моменты исполнения отменяли привычную сценическую технику. «Вы не видите “приемов” игры», «совершенно скрыт тот механизм, который все движет и направляет», – наблюдения С. Яблоновского<sup>13</sup>. «Повторяю, она только жила на сцене, и это зрелище оказалось полным такой побеждающей неотразимой красоты, что в сравнении с ним возбуждали лишь снисходительную улыбку всякие ухищрения сценической техники», – еще одно невольное свидетельство о новизне мастерства Комиссаржевской<sup>14</sup>. Новые приемы игры, еще трудно различимые из зала как приемы, отчасти предвосхищали, а впоследствии напоминали импрессионистическую эстетику театра настроений, осуществившуюся в чеховских спектаклях МХТ.

Стиль актрисы в 1890-е гг. ассоциировался у Ю. Беляева с Чеховым, его «небольшими элегическими поэмами в прозе вроде “Чайки”»<sup>15</sup>. Комиссаржевская рисует не красками, а тонами, ее игра – игра светотени. Комиссаржевская – «виртуоз психических настроений»<sup>16</sup>, в изображении «еле уловимых оттенков настроения трудно найти ей равную»<sup>17</sup>. К примеру: роль Наташи («Волшебная сказка» И. Н. Потапенко), по описанию критика, построена на смене настроений, как летучая цепочка контрастных душевных состояний<sup>18</sup>. Отсюда ощущение абсолютной естественности, жизненной правды сценического существования актрисы. Гамма настроений и выбор господствующего аккорда определяет трактовку роли у Комиссаржевской. По наблюдению И. И. Забрежнева, в Ларисе Огудаловой Комиссаржевская «обнаруживает свою индивидуальность созданием *настроения*» и тем дает свое «освещение замыслу автора»<sup>19</sup>.

Умение окрасить текст роли настроением – способность создать или вскрыть и выразить подтекст. По свидетельству Ф. Ф. Комиссаржевского в игре его великой сестры «зритель-слушатель ощущал то, что *под текстом*»<sup>20</sup>. Рассуждения режиссера об актерском искусстве, несомненно, питались впечатлениями от мастерства Комиссаржевской: актер должен передавать зрителям прежде всего состояния своей души; эти состояния рождаются в нем импульсами; движения и звуки – средства передачи ритмических душевных состояний; язык для подтекста – пауза, жизнь на сцене в молчании<sup>21</sup>. Ритм и подтекст –

категории техники актеров новой драмы, театра Чехова. Комиссаржевская едва ли не первая из них на русской сцене.

Л. Я. Гуревич связывала расцвет Комиссаржевской с ее участием в драме настроений, неореалистической пьесе<sup>22</sup>. Автор монографии об актрисе Д. Л. Тальников также аттестовал Комиссаржевскую как сценическую представительницу импрессионистической драмы<sup>23</sup>. П. А. Марков, К. Л. Рудницкий определяли ее как актрису Чехова, соотносили искусство Комиссаржевской с творческими законами чеховских спектаклей МХТ.

Исходное родство художников-новаторов, Комиссаржевской и МХТ бесспорно. Они связаны открытиями в области психологического театра и сценизации чеховской драмы. И все-таки полного совпадения тут не было, а существенные различия определились в перспективе времени. Импрессионизм Комиссаржевской эволюционировал по пути, на который не вступил МХТ: «к Метерлинку <...> через музыку Чехова»<sup>24</sup>.

Стоит выяснить, было ли у мхатовцев и Комиссаржевской сущностное единство приемов или «настроения» у Комиссаржевской радикально отличались от «настроений» спектаклей МХТ? Имеется в виду, конечно, не очевидная разница настроений всей «картины жизни» в спектаклях режиссерского театра и «настроений» отдельных актерских образов Комиссаржевской – речь о природе самих настроений.

А. Р. Кугель писал о специфике театральной поэтики «Дяди Вани» во МХТ: здесь «не в содержании, не в интриге дело, а в том духе, которым пьеса проникнута, в настроении»<sup>25</sup>. К. Рудницкий впоследствии уточнил: содержание спектакля выражалось через его настроение<sup>26</sup>.

В спектаклях МХТ эстетическое воплощение получило само течение жизни. И настроения, определяющие сюжет спектакля, здесь – свойственные самой жизни, ее верно схваченному движению; они возникали из «тонких движений жизни: будничной мысли и будничного страдания»<sup>27</sup>. П. Ярцев так описывал настроения, в смене которых вскрывалась суть действия спектакля:

Весна первого акта в воздухе и звуках; в душах сестер, в светлой улыбке Вершинина, в резвом избытке жизни Федотика, Родэ <...> В дом во втором акте назойливо рвется улица: отдаленные звуки гармоники и пьяный гул. Тревога пожара в городе – и в доме тревога напряженного настроения, которое ищет разрешиться (третий акт). Осень, холодная, мучительная, и в природе – и в душах людей <...><sup>28</sup>

Видим: природа, среда и люди в спектаклях МХТ сливаются в едином настроении, которое и создает поэтический и объективный образ жизни. Сама жизнь в ее естественном потоке запечатлевалась на сцене Художественного театра в «настроениях» чеховских спектаклей.

Отмечая искусство подтекста у Комиссаржевской, Рудницкий ссылаясь на Ярцева, который, определяя ее как актрису новой сцены, так описывал новаторство техники: «<...> Артистке удается сообщить каждому изображенному образу особую скрытую жизнь»<sup>29</sup>. Подтекст как сценическая категория, подвластная искусству Комиссаржевской, по мысли Рудницкого, характеризует ее как актрису Чехова и понуждает мхатовцев, приступая к чеховским спектаклям, равняться на Комиссаржевскую. Однако из сказанного П. Ярцевым, на наш взгляд, очевидно другое: подтексты у Комиссаржевской отличны от настроений мхатовских спектаклей. Настроения «Дяди Вани» и «Трех сестер» втягивают в свою сферу зрителя как посвященного – зрителю они ясны, понятны как производные жизни. В этом смысле – они и его, зрителя, настроения. Самое «подводное течение» создано в спектакле, чтобы вскрывать, обнаруживать то, что не высказано в тексте. У Комиссаржевской иначе: своим сценическим изображениям она сообщает именно *скрытую* жизнь, в пределы которой не суждено проникнуть. Так, тайна окружает Фанни Тернер («Сказка» А. Шницлера), которую и описывает Ярцев. Фанни в пьесе здоровая, ясная и цельная натура – Комиссаржевская «играет Фанни с первых же слов в полном разладе со всем окружающим. Ясно чувствуется, что она чужая в своей семье, чужая обществу, чужая театру, в котором играет, и чужая Деннеру, который ее любит. Никто здесь не способен до конца понять ее <...>»<sup>30</sup> Нет возможности до конца понять героиню и у зрителя: Комиссаржевская сообщает Фанни «особую, тревожную и загадочную жизнь»<sup>31</sup>. Подтекст роли у Комиссаржевской создает общее настроение тревоги и тайны. Такие настроения у нее логически необъяснимы и часто не зависят от текста.

«Тревожные и недосказанные порывы», «тревожный и неясно выраженный протест», «стремление ввысь, дальше и дальше от будничной жизни», «предчувствие трагического обрыва, предрешенности темного грядущего» – весьма характерные описания игры актрисы, подтверждающие, что настроения, рождающиеся из ее эмоциональных состояний, часто совершенно другой природы, нежели мхатов-

ские, не имеют связи с будничным течением жизни и для них мало конкретно жизненных оснований. Скорее тут замеченное Н. Долговым у Комиссаржевской и свойственное символистам стремление через «настроения» передать то, что невыразимо на языке: «На сцене билось нервное, трепетное существо, и мы неотступно *угадывали* в его порывах муку наших исканий»<sup>32</sup> (выделено мной. – Е. К.).

«Голос пел. Движения выражали страстное возбуждение и порыв»<sup>33</sup>, – такая зарисовка сценического существования Комиссаржевской может послужить его эмблемой, уводящей от прямых аналогий с импрессионизмом.

«Секрет чеховского настроения, – заметил Мейерхольд, – скрыт был в *ритме* его языка»<sup>34</sup>. Этот ритм чеховской поэзии был услышан исполнителями первых чеховских спектаклей Художественного театра, считал Мейерхольд, но впоследствии утерян мхатовцами. Путь к Условному театру лежал через Чехова, двинувшегося от «утонченного реализма <...> к лиризму, мистически углубленному»<sup>35</sup>. Театр Станиславского не пошел по этому пути. А вот Комиссаржевская, судя по всему, исподволь к нему устремлялась и наконец попробовала прямо вступить на него, когда пригласила Мейерхольда в театр на Офицерской.

### III

Равнодушие александринской сцены к новой драме и провал «Чайки» предопределили уход Комиссаржевской из императорского театра, где она провела несколько лет (1896–1902). Но и в труппу МХТ, в театр новой драмы, она не вошла. Причины отчасти изложены выше, но сопоставление Комиссаржевской и МХТ следует продолжить, чтобы выявить характер перевоплощения, оригинальность связи актриса – образ, принципы ее подхода к роли.

Зритель 1890-х гг. встретил Комиссаржевскую как актрису острого психологического дара, «преимущественно внутреннего творчества». Ей не удавался на сцене быт и жанр. В. В. Розанов писал о бессиллии Комиссаржевской в бытовых ролях как о программной черте ее творчества:

[Она] <...> слабеет в *главных господствующих*, вековых ролях русского театра – *бытовых*; или, так как этих ролей она и не брала на себя, в отдельных, кратких черточках «бытового» <...> она была совершенно неспособ-

на передать сколько-нибудь характерно и живо, наконец, – просто *умело*, ни одного штриха «быта», то есть «повседневного», «обыкновенного»!<sup>36</sup>

Она была уверена: в современном театре, «быт не интересен и не нужен, использован исчерпывающе»<sup>37</sup>.

Органическая внебытность Комиссаржевской – следствие острой лиричности ее творчества. У Кугеля находим: материал творчества Комиссаржевской – ее натура, ее индивидуальность, она сама как есть, бесстрашно обнажавшая свои душевные раны. «Своеобразный, редкий по сочетаниям комков нервов, дарования, огня, человеческих слабостей и поэтических капризов – этот психологический излом ее души» объясняет, по Кугелю, «так много в ее внешней сценической карьере *и все – в ее игре*, в ее сценическом таланте»<sup>38</sup> (выделено мной. – Е. К.). Личность актрисы определила метод ее игры.

Она выходила на сцену, чтобы обнажить свою душу, затопить подмостки потоком кипучего нетерпения, боли и жажды жить. Текст, роль были для нее вторичны, своеобразные проводники ее неистраченных и рвущихся на волю чувств. Она считала: артист «стихийными чувствами <...> должен жечь сердца людей»<sup>39</sup>. Все, что затрудняло ей бурную исповедь, что ограничивало ее деспотический субъективизм, принадлежало, по ее мнению, сфере ненавистного быта. Так, закон внешней и внутренней характерности, органичный для мхатовцев, для Комиссаржевской был обузой и уздой для жестокого душевного самообнажения. По свидетельству Н. Н. Ходотова, Комиссаржевская сторонилась Московского Художественного театра именно поэтому. Там, по ее словам, «чарующие натуралистические подробности сбраны в букет искусственных цветов, изумительно похожих на настоящие». И дальше: «Они (актеры Станиславского. – Е. К.) меня удивляют своим мастерством, но аромата живого я в них не чувствую. Стиль не мой, это тот же быт, но более рафинированный, а я не умею в нем жить <...>»<sup>40</sup>

Станиславский на переговорах с актрисой по поводу ее возможного поступления в труппу МХТ советовал ей, как вспоминала Л. Я. Гуревич, «обратить внимание на так называемые характерные роли, развивать свое дарование в направлении объективного художественного творчества <...>»<sup>41</sup> Такому объективному творчеству актеров МХТ противоречил лирический субъективизм актрисы, своеобразный характер ее перевоплощения.

«Ее манера подходить к роли изнутри и воссоздавать ее на сцене в непосредственном переживании» – художественные принципы, которые, по точному наблюдению Л. Гуревич, роднят Комиссаржевскую с актерами МХТ<sup>42</sup>. Материалом творчества для мхатовцев, как и для нее, была натура, «живая ткань собственной души», но их совпадение этим, пожалуй, и ограничивалось.

Комиссаржевская не роль взращивала в себе, а себя осуществляла в роли. Театр был способом прямого самоосуществления личности, ее великолепного творческого воплощения. Личность Комиссаржевской – это и было главное, по свидетельству современников, в ее игре:

«Гримы» не затушевывали Комиссаржевскую, а «роли» она играла только те хорошо, где играла «Комиссаржевскую», все – ее и ее, ее – одну, ее – всегда; играла свои оттенки, интонации, трансформации, перевоплощения<sup>43</sup>.

Ю. Беляев, отмечая лирическую природу творчества актрисы («она играет себя»), пытался определить ее игру:

Это не было ни «переживанием», ни «реинкарнацией». Какое-то лучезарное преображение сияло со сцены <...><sup>44</sup>

Станиславскому хотелось научить Комиссаржевскую перевоплощаться в объективные характеры, и он предлагал ей характерные роли. Комиссаржевская не случайно, конечно, отказалась от идеи стать актрисой МХТ.

Хотя «преображение» Комиссаржевской тоже предполагало перевоплощение, но не психоаналитическое, как во МХТ, а скорее музыкального порядка: перевоплощение в образы-вариации одного психического типа, бесконечно углублявшие и утончавшие переживания современной души. Лиризм Комиссаржевской определил крайнюю субъективность подхода к роли, которая была для актрисы средством, а не сущностью, как подтекст был для нее важнее текста. Образы, возникающие в процессе сценического преображения-реинкарнации актрисы-лирика, создавали некую театральную ипостась, своего рода театральную маску Комиссаржевской. Это был тип современной личности. Сила Комиссаржевской была именно в современности ее натуры, конгениальной эпохе: современная личность стала главной темой ее творчества.

#### IV

«Как известно, в “Чайке” Художественного театра были удачно воплощены все роли, кроме только одной – главной. Роль Нины Заречной сыграна не была, место Комиссаржевской осталось незанятым», – писал К. Л. Рудницкий<sup>45</sup>, не отдавая, видимо, себе отчет, что считать роль Заречной главной в «Чайке» понуждает его именно Комиссаржевская. Исследователь, как уже отмечалось, толкует Комиссаржевскую как чеховскую актрису<sup>46</sup>. О том же в свое время писал П. Марков: в «Чайке» Комиссаржевская «как будто предсказывала тот стиль актерского исполнения, которого будет добиваться Художественный театр»<sup>47</sup>.

Реальную сложность отношений актрисы и драматурга Рудницкий объяснял тем, что чеховские пьесы требовали режиссуры и не складывались из отдельных ролей. Комиссаржевская, понятно, могла гениально играть только отдельную роль. То обстоятельство, что чеховские пьесы не составили репертуара Комиссаржевской, сходно толковал ее современник П. П. Гайдебуров:

«Чайка» <...> стала символом, неразрывно связанным с именем Комиссаржевской, [но] после Художественного театра публика требовала для чеховских пьес «Театра», а не отдельных исполнителей <...><sup>48</sup>

Это, безусловно, так, но, думается, проблема «Чехов и Комиссаржевская» этим не исчерпывается. Соотношение чеховской сценичности, чеховской роли и искусства Комиссаржевской представляется более конфликтным, менее гармоничным.

Для людей начала XX в. Чехов и Комиссаржевская – имена одного ряда, художники рубежа, открывшие зрителю новую сложность мира и трагизм потерянного единичного существования. Драматическая героиня Комиссаржевской нового типа: «хрупкая, маленькая <...> с игрой на полутонах <...> с больными нервами»<sup>49</sup> – утверждалась в новой драме и естественно совпадала с чеховскими типами. Нина Заречная, в представлении публики, и есть сама Комиссаржевская.

«Комиссаржевская играет изумительно», – сообщал А. П. Чехов брату, побывав на репетиции за два дня до премьеры «Чайки»<sup>50</sup>. А 18 октября 1896 г. случился беспрецедентный провал на Александринской сцене чеховской пьесы. Общее мнение мемуарной и театроведческой литературы: единственной победительницей в ситуации общего

поражения императорского театра была Комиссаржевская. М. М. Читау (играла в спектакле 1896 г. Машу), вспомнившая в 1926 г. о дебюте чеховской «Чайки», писала:

Исполнители погрузились во тьму провала. Но всеми было признано, что над ним ярким светом осталась сиять Комиссаржевская, а когда она выходила раскланиваться перед публикой одна, ее принимали восторженно<sup>51</sup>.

Здесь явная абберрация памяти; в отзывах на премьеру о выдающемся успехе Комиссаржевской нет и речи, напротив, сообщается, что аккомпанемент шиканья и криков покрывал и речи Нины – Комиссаржевской:

Кому-то из посетителей бельэтажа не понравились декадентские стихи (Sic!) в исполнении г-жи Комиссаржевской и, когда, по ходу пьесы, слушатели на сцене произнесли «мило, мило», в зрительном зале послышалось громкое замечание «мило проныла!» – что вызвало в публике смех<sup>52</sup>.

Хохот зала сопровождал и монолог из четвертого действия: Нина произносила его, закутавшись в простыню (промашка Е. Карпова, режиссера спектакля). Разъяренная не только пьесой, но и постановкой публика, впрочем, к Комиссаржевской была несправедлива: именно монолог о Мировой душе, как выяснилось чуть позже, был самым сильным моментом ее роли. А. Суворин, откликнувшийся на премьеру «Чайки» на следующий день, упомянул об этом коротко и решительно: «Г-жа Комиссаржевская прекрасно говорит этот монолог»<sup>53</sup>.

Отдельный, прекрасно произнесенный монолог, о котором речь впереди, не спас роль, которая Комиссаржевской на премьерке, видимо, все же не удалась. На последующих спектаклях отдельная, хорошо сыгранная Нина Заречная не спасла «Чайку».

В спектакле александринцев, созданном по канонам актерского театра, «Чайку» пытались прочесть в духе современной драмы И. Н. Потапенко и Вл. И. Немировича-Данченко. Спектакль противопоставил «эгоистам», погрязшим в омуте пошлости, Аркадиной и Тригорину, молодые «даровитые существа», стремящиеся к содержательной творческой жизни («около подобных Аркадиных все может погибать – мужья, дети, искусство, государство»). Эгоизм Аркадиной способствует гибели ее сына и девушки, которую он любит. Традиционное решение конфликта, противопоставление друг другу действующей

щих лиц, выводило Нину из «группы лиц»<sup>54</sup> и обеспечивало ей статус Героини, персонажа с особенной, а не общей судьбой. Пережив тяжелую, но и заурядную, как у многих, личную драму, героиня Комиссаржевской приходила к итогам, доступным не каждому, подымавшим ее над уровнем массового человека. Комиссаржевская «заставляла верить, что Нина Заречная – талантлива», – вспоминала А. Бруштейн<sup>55</sup>. П. Вульф подтвердила: в четвертом акте измученная жизнью и любовью, Нина Комиссаржевской верит в призвание и ясно, что она будет замечательной актрисой<sup>56</sup>. Нина Комиссаржевской «смело кидала вызов “грубой” жизни»: «бесприютная, гонимая, усталая путница-чайка» вступает на путь «больших скорбей, но и могучих радостей»<sup>57</sup>. Масштабом личности и глубиной духа Комиссаржевская выделяла Нину из «группы лиц» чеховской «Чайки», сталкивала с жизнью один на один, разрывая рамки будничного страдания.

Схожее происходило с ролью Сони из «Дяди Вани». Соне принадлежит «последнее слово» в пьесе, что обеспечило Комиссаржевской возможность видеть в ней значительнейшее лицо драмы. По замечанию Б. Алперса, Соня у Комиссаржевской оказывалась «гораздо более сильной и яркой, чем она представлялась современникам по тексту чеховской пьесы»<sup>58</sup>. Ее Соня не тонет в драме повседневных страданий, актриса сумела оттенить в «безвестной героине» ее «душевную высоту и присущее ей созидающее жизненное начало»<sup>59</sup>. Даже Саша в «Иванове» для Комиссаржевской – безусловная героиня. Актриса всерьез надеется, что Саша способна спасти Иванова. Чехов, видимо, оценил отличие подхода Комиссаржевской к своей драме от мхатовского, считал, что в «Трех сестрах» и «Вишневом саде» ролей для Комиссаржевской нет. Действительно, трудно представить Комиссаржевскую одной из трех сестер – она могла быть только единственной. В 1901 г. в свой бенефис вместо одной из сестер Прозоровых Комиссаржевская создает роль из числа самых своих знаменитых: Марикку в «Огнях Ивановой ночи» Г. Зудермана. И Марикка эта – отнюдь не тип чеховской героини.

П. П. Гнедич полагал, что роль для Комиссаржевской в этой пьесе – юная, обманутая женихом Труда, лицо пассивно страдательное. Марикка же приглянулась самой Савиной как сценически эффектная, «превосходная роль». Впрочем, можно было сыграть ее и безэффектно. В. Юренева вспоминала о берлинском спектакле «Огни Ивановой ночи», разыгранном в тонах современного натурализма: на плечах

Марикки – богатый мещанский дом; ее душевная драма – любовь к Георгу, жениху дочери ее благодетелей – разворачивается среди мелочных забот и хозяйственных распоряжений; украденные в день венчания Георга поцелуи – вырванные у будничного долга минуты счастья, обреченного на то, чтоб никогда не осуществиться<sup>60</sup>.

Комиссаржевская отказалась от натуралистической концепции и от савинского типа чародейки, пересочинила зудермановскую роль, но приблизила Марикку не к чеховскому типу, а к мелодраматическому стилю, испытывая очевидную потребность в неоромантическом варианте новой драмы. «Я буду играть непонятное, чуждое, одинокое существо. Ее влечет к Георгу сиротливость, его одиночество. И он и она – сироты». «Она говорила это уверенно и спокойно. Она извращала основную мысль автора, подгоняла созданный им тип к своим данным, – горячился П. П. Гнедич, вспоминая о визите Комиссаржевской в дирекцию Александринского театра. – Она не чувствовала, что совершает вивисекцию. Просто и ясно смотрела на меня широко открытыми голубовато-серыми глазами и ждала с моей стороны отпора. Я молчал. Она вкрадчиво, но с сознанием своей силы, прибавила: “Это будет хорошо и интересно”»<sup>61</sup>.

Исполнение Марикки подтвердило, что чеховская тема несостоявшейся, напрасно гибнущей жизни развевалась в творчестве Комиссаржевской с не свойственной Чехову экспрессией. Ее героини восставали против мира и не желали мириться с жизнью. А. Блок писал: «Она не жаловалась и не умоляла, но плакала и требовала»<sup>62</sup>. Она показывала, что у вступающих в жизнь ничего нет впереди: «хочется жить и не во что жить»<sup>63</sup>. Сила отрицания была велика в ней, а жажда жизненного воплощения личности сознавалась святым правом. Совершенное по этому праву казалось Комиссаржевской неподсудным. Ее героини переживали крайнюю степень гнета действительности и, бунтуя, сгорали в «огне жизни». Мятеж у Комиссаржевской – восстание подавленной личности, «огонь жизни» – страстное изживание не растратченных чувств.

Марикка «крадет» любовь жениха своей сводной сестры в Иванову ночь по праву страсти. Выпущенные на свободу желания – восстание «дочери нищенки» против «урезанной жизни», судьбы, начертанной в силу уклада. «Вижу ее судорожные шаги, ее горящий взор, – описывал чуть не героический пафос Марикки Кугель. – Она отдавалась,

словно суд совершала – над чем-то старым, отжившим, над старой моралью, старым догматом <...> Ее слова любви были горьки; ее вздохи доносились через стиснутые зубы»<sup>64</sup>. Вульф описала, как Марикка – Комиссаржевская причесывала соперницу-невесту к венцу:

Марикка стоит за стулом, на котором сидит Труда. Надо было видеть лицо Комиссаржевской, бледное, с расширенными глазами <...> Нечеловеческим усилием воли она подавляла в себе страстное желание задушить соперницу – маленькую, ничтожную девочку, отнявшую у нее принадлежащее ей, Марикке, по праву любви счастье<sup>65</sup>.

Образы женской души, несущей в себе «первобытный, как стихия, закон любви»<sup>66</sup>, современной женщины, «безмерно жаждущей любви и любовной страсти и оскорбленной безжизненной жизнью»<sup>67</sup>, – лики лирической героини Комиссаржевской, для которой, по существу, мало почвы в чеховской драматургии. Драма любви – обманутой у Нины, непринятой у Сони, – видимо, много значила в трактовке Комиссаржевской. Ясно, однако, что коллизии страсти не были определяющими в концепции чеховского человека.

Душевные порывы, оскорбленные «безжизненной жизнью», – примета героя новой драмы, каждого отдельного человека, втянутого во внеличный конфликт с действительностью. Стихийная приверженность к новой драме сближала Комиссаржевскую с Чеховым. Жажда любви *безмерной* – традиционная черта романтического героя. Новый романтизм Комиссаржевской влек ее к сильным героям Ибсена, от Чехова – отдалял. Сферой притяжения и отталкивания искусства Комиссаржевской и Чехова явилась концепция трагического, возникшая в новой драме.

Известно, что Комиссаржевская мечтала сыграть Жанну д'Арк. Но костюм классической трагедии, по острому слову Кугеля, «не только не прибавлял ей росту, а укорачивал его»<sup>68</sup>. Ни Дездемона, ни Джульетта, ни Офелия не принесли Комиссаржевской успеха и удовлетворения. Она была актрисой сугубо современного репертуара и, по свидетельству Н. Н. Ходотова, понимала, что роль шиллеровской Жанны д'Арк «не по ней»<sup>69</sup>. Потому с безрассудным воодушевлением ухватилась было за третьеразрядную пьесу Н. П. Анненковой-Бернар «Дочь народа», адаптирующую сюжет об орлеанской девице к языку современной модернистской драмы. «Отрешитесь от Шиллера – его Иоанна д'Арк – плод его гениальной фантазии, а эта настоящая, какой она

была <...>» – уверяла Комиссаржевская режиссера Александринского театра Е. Карпова<sup>70</sup>. «Если бы эта вещь была слабей во сто раз, чем она есть, она будет пробным камнем для меня, потому что это я скажу или не скажу, свое слово – не свое, а исповедую свою веру открыто <...>» – сбивчиво, но решительно убеждала Комиссаржевская Ходотова<sup>71</sup>, но пьесу Анненковой-Бернар так никогда и не сыграла.

Косный мир, окружающий героиню Комиссаржевской, чудится ей Молохом, пожирающим жизни, и для сражения с чудовищем маленькой частной женщине нужен громадный внутренний масштаб. Человечество для Комиссаржевской – собрание личностей, и ей представляется, что она, воительница Духа, подобная Жанне д'Арк, способна научить их любви и свободе, повести за собою человечество в «третье царство». Так понятая Жанна д'Арк естественно оставалась в сфере мечтаний актрисы, как некий прообраз ее современных женщин, возникший не без влияния ибсенистских и ницшеанских увлечений актрисы. Ведь центром этики героического существования у людей начала XX в. становится проблема личности.

Герой бессилён решать судьбы мира, и путь к преодолению «нынешнего общества и нынешних людей» видится в индивидуальных волевых усилиях, бесстрашном героизме идейного одиночества. Движущей силой становящейся действительности признается воля. Герои Ибсена, которыми Комиссаржевская увлечена гораздо более, чем чеховскими, сражаются за свободный ум и волю, противостоят хаосу мира, «жизни, воздвигнутой над бездной», и «мертвой» жизни современного общества, мечтают о революции человеческого духа, цель их – «третье царство», царство Духа. Герой с трагическим мирозерцанием способен преодолеть страх времени и смерти, развить собственную личность до пределов всеобъемлющей, тогда ему становится доступным сознание могущества и радости мировой жизни. Побороть рок и стать творцами новой жизни могут люди нового сознания, потому герои Ибсена «одушевлены идеей о своем особенном жизненном призвании»<sup>72</sup>, следуют долгу и необходимости «быть самим собой». Стремление к свободе – категорический императив новой морали, заявленный Ницше. «Условия для трагедии налицо в нашей культуре: песчаные обрывы исторического материка размываются напором хаоса: мы должны или погибнуть, или научиться ходить по волнам. Мы должны строить ковчег нашей души – воспитать в себе

героя: средство для воспитания – восстание личности против безличия», – резюмировал А. Белый<sup>73</sup>.

Ибсен, властитель дум и сердец рубежного поколения, для Комиссаржевской «выразитель тех предчувствий “нового человека”, в веяниях которого встречал XIX в. новое столетие»<sup>74</sup>, – считал Ю. Соболев и даже определял Комиссаржевскую как актрису Ибсена. Последнее спорно. Недаром все же венцом сценических творений Комиссаржевской чудится Жанна д’Арк, а не Ребекка Вест, к примеру. Индивидуализм у Комиссаржевской несет героическое начало, и Жанна увлекала актрису прежде всего как героический, а не трагический образ. У Ибсена иначе: «будущее мучается в корчах современности; самой же цели пути нет у Ибсена». Его героини пробуют шагнуть «в новое небо, на новую землю», но – Сольнес, «взойдя на башню <...> не знает, что сказать Богу»<sup>75</sup>. Призывая к свободе и движению к «вечным пределам жизни», Комиссаржевская также предвидела поражение, но оно приходило к ее героине извне. Современный человек – неудачник, но гибнет за то, за что стоит погибать, такое понимание вещей проступает из сложной смеси патетики, минора и лирического бесстрашия Комиссаржевской. У ее героини не было трагической вины.

Пафос призвания, самоосуществления личности стал пафосом героического у актрисы, ее страстной проповедью. А. А. Мгебров писал даже об иступленном культе, «почти божественном поклонении человеческой личности через себя и в себе самой»<sup>76</sup> у Комиссаржевской. Самый лирический, субъективный метод искусства актрисы, выявлявший и строивший на сцене образ ее личности, служил этой идее.

Интерес Комиссаржевской к М. Горькому, влюбленность в Песню о Буревестнике имеет тот же источник – увлечение борьбой за свободу личности, признание в Горьком мотивов Ницше, адаптированных к революционной ситуации 1905 г. Комиссаржевская с азартом берется за «Дачников» и «Детей солнца», став хозяйкой собственного дела – директрисой Драматического театра в Пассаже (1904–1906). Угадав острую злободневность знаньевцев, она отдала им свою сцену (в годы революции). Но не связала с ними артистической судьбы: быт («Авдотьяна жизнь» и «№ 13» С. А. Найденова) и отсутствие ролей, отвечающих типу драматической героини Комиссаржевской, делали их пьесы маловажными лично для нее. Наконец, утверждение свободы личности было связано у Комиссаржевской с феминистски-

ми проблемами – это ее Нора, Фанни Тернер, Марикка. Варвара же («Дачники» М. Горького), яркая индивидуалистка в исполнении Комиссаржевской, – «слишком несложная протестантка», поскольку у Горького предусмотрен сугубо «идейный», а не «женский» протест, и Комиссаржевской «не то тесно, не то немного скучно, ее собственному богатому содержанию негде проявиться»<sup>77</sup>.

Права личности: жить и чувствовать так, как «я это понимаю», – своего рода героические мотивы Комиссаржевской. Героическое у Комиссаржевской – ее патетика, порыв к безусловно прекрасной цели – не означало, что ее героиня обладает героической цельностью. «У Комиссаржевской был “надтреснутый голос”, – вспоминал В. В. Розанов. – Мечты души ее были гораздо выше действительности; зрение хватало дальше, чем сила крыльев. Она вся была трепетание, порыв, но не успех <...> Так и полюбили в ней все этот трепет, порыв и страдание; полюбили бессилие <...> Оплакиваемое нами всеми в себе <...>»<sup>78</sup> В таланте новой актрисы, отмечал Кугель, слишком много «нервной силы и болезненности»; лица законченно-цельные и волевые ей не удавались, и мятежные монологи она заканчивала «минорной гаммой обрывистых, бессильно падавших фраз: “Пощады измученной душе!”»<sup>79</sup>

Внутренняя сила и темперамент борьбы не рассеивал трагических теней на лице героини Комиссаржевской: она была обречена. «Немощная плоть, движимая сильным духом»<sup>80</sup>, она была бессильна: ничто не менялось в мире. Душа, «бьющаяся в тисках», – образ трагической ситуации, в которой оказывались женщины Комиссаржевской. Ее Нора «оставляет после себя бесконечную тоску»<sup>81</sup>. Она испытывает не гордый протест, но глубокое горе, ей слишком дорого прошлое, и она «напрягает все силы неуверенной души»<sup>82</sup> для разрыва. Она не может не уйти прочь, не может остаться, но покидает старую жизнь во имя свободы недостижимой, и впереди у нее гибель.

Новая драма разрушила жанр классической трагедии, предложила новую трактовку трагического как эстетической и театральной категории и допустила в качестве трагической героини тип персонажа, разрывающий каноны классического амплуа. Актриса с данными инженеру, актриса сугубо современного репертуара, с точки зрения трагика Сальвини «не чувствующая трагедии», Комиссаржевская могла претендовать на так преображенную трагическую роль. Но Комиссаржевской этого было мало. Опыт новой драмы давал возможность на новом

уровне выйти к подлинно трагическому искусству, пример тому – крэгговские трактовки Шекспира и Мих. Чехов – Гамлет. Но этот путь – через новую драму к классической трагедии – был не по силам Комиссаржевской, не прошедшей через опыт режиссерского театра.

Драматургия сценического образа у Комиссаржевской: «жертвенное приближение героини под удар рока»<sup>83</sup> – мелодраматична с позиций традиционного понимания трагического, но глубоко современна, с точки зрения новой драмы, не чеховской, но западного ее крыла. Комиссаржевская романтизировала конфликт новой драмы. Она преобразовала чеховские будничные страдания небудничной тоской. Новые «трагедии рока», представленные в модернистской драме Г. фон Гофманстала, Ст. Пшибышевского, А. Шницлера, гораздо более отвечали дарованию Комиссаржевской, чем пьесы Чехова.

«Женский аспект» проблемы свободы личности у Комиссаржевской провоцировал мелодраматические моменты в стиле ее исполнения. Трагический подъем духа Марикки разрешался мелодраматическим жестом: глядя вслед новобрачным, Марикка Комиссаржевской закусывала платок, чтоб заглушить стоны. Без мелодраматического трудно представить Розы и Клерхен, пожалуй, и Нору Комиссаржевской, встречающую бездны жизни за вскрытой дверцей почтового ящика. Черты мелодрамы как жанра преломлялись в самой экспрессии столкновения героического порыва героини Комиссаржевской с неумолимою Судьбой. Героиня актрисы встречалась не с безжизненной повседневностью, изматывающей человека, не с фатумом жизни в ее неупорядоченности и новой сложности, запечатленной у Чехова, но словно с некоей надличной силой, необъятной, невидимой и непонятной властью. Ощущение роковой преграды как экзистенциальной предопределенности в судьбе человека служило источником как мелодраматических эффектов, так и обобщающей силы ее искусства, стихийного символизма ее образов.

## V

Амплуа, на которое, по традиционным театральным канонам, годилась Комиссаржевская, – инженерю-комик, инженерю-драматик. Девочкой Розы из «Боя бабочек» Г. Зудермана актриса впервые вышла на Александринскую сцену (1896). По прихоти случая, «Бой бабочек»

стал последним спектаклем в жизни Комиссаржевской. Юность вышла знаком ее участи (Комиссаржевской не суждена была старость) и послужила образом ее новаторского творчества. Казалось, Комиссаржевскую, как и Сольнеса, навещала ее Гильда. «Но нет ничего страшнее юности: певучая юность сожгла и ее», – определил А. Блок короткий пламень судьбы Комиссаржевской<sup>84</sup>.

Понятно, немецкие девочки Розы («Бой бабочек» Г. Зудермана) и Клерхен («Гибель Содомы» Г. Зудермана) были только вступлением в сквозную тему творчества Комиссаржевской, но вступлением характерным. Бесконечно милые, ребячливые, грациозно-лукавые подростки Комиссаржевской пробовали жить и веселиться, находясь словно на самом краю воронки, в темный провал которой вот-вот сорвется человечество. Зудерман помещал своих милых мещаночек в мелодраматические ситуации, и Комиссаржевская отнюдь не чуждалась мелодраматизма. Но суть ее исполнения была в другом. Девочки в немецких платьях позволяли Комиссаржевской быть свободной от быта и заговорить о современной душе обобщенно. Кугель вспоминал:

Помню ее первый дебют в «Бое бабочек» на Александринской сцене. Я тогда выразился, что у артистки мало «натуры». Слово, точно, не очень удачное. <...> Я бы должен был, пожалуй, сказать, что мало «быта» или «быта натуры». <...> в Комиссаржевской было что-то надбытовое <...> была какая-то своя личная песня <...>

Размышляя, о чем же пела свою песню Комиссаржевская, Кугель вдруг сравнил:

<...> как у Метерлинка в его миниатюрных трагедиях судьбы, кто-то стучится, – а кто – неизвестно, кто-то входит, – а кто – неопределимо, кто-то скребет, кто-то жалобно стонет, и в общем создается смутное предчувствие чего-то неотвратимого<sup>85</sup>.

Это, подобное метерлинковскому, предчувствие «новой тревоги, нового страха, нового страдания» и возникло впервые в «Бое бабочек», будто невзначай, но решительно отделив новую актрису от традиционной сцены.

Неожиданное освещение ампулы инженеру у Комиссаржевской было маленькой сценической революцией. Н. Н. Долгов вспомнил о реакции театральной молодежи на дебют Комиссаржевской в Александринском театре:

Какие права на амплу инженер-драматик у дебютантки, которая не понимает даже того, что грация инженеру должна неуловимо переходить в кокетство?! Мы почти что негодовали: что могло создавать успех этой артистке? Но прошел еще акт, и какое-то сомнение стало закрадываться в нашу душу. <...> Мы угадывали, что то, что кажется нам ошибкой, делается сознательно, что артистка ставит себе какие-то иные цели, на пути к которым нет места ни кокетству, ни грации пошиба водевильных резвушек. Новый талант поманил своей загадкой<sup>86</sup>.

Сентиментальная простушка, Роза в пьесе, после первых жестоких опытов жизни, счастливо идет замуж: по любви, а жених, кстати, миллионер. Удачливую Розу Комиссаржевская умела представить почти трагической фигуркой, обреченной, подсказывала зрителю, что бой этой бабочки заранее проигран. Ребячливая Роза у Комиссаржевской бессознательно пророчит, словно слышит гул трагически бессвязного потока жизни и прозревает «область тайного». Не случайно в ее «полудетские мечтания о любви вкрадывается мысль о смерти: «А потом умру!» «Иногда мне так хотелось бы умереть!» Странные эти речи, заметил И. И. Забрежнев, «подобно вспышкам света освещают внутреннюю непрестанную работу сознания Розы <...> И какие бы наивности ни пришлось, по воле автора, болтать Розе, внимательный зритель не забудет того поэтического толкования этой роли, которое дано г-жою Комиссаржевскою несколькими искусными намеками».

«Молодость, падение и смерть – вот три наиболее существенных элемента, из которых слагается их (героинь Комиссаржевской. – Е. К.) внутренняя жизнь», – писал Ю. Беляев о раннем творчестве актрисы. Такое сведение всей сложности внутреннего мира героини к всеобъемлющим мотивам любовной страсти и приближающейся смерти обнаруживает творческое тяготение актрисы к символизму, с его стилизацией в изображении психической жизни. Как и у М. Метерлинка, ее героини юные, и зритель предчувствует, что их любовь и смерть несут мистический смысл, что за реальными образами быстро гаснущих юных жизней у Комиссаржевской угадывается какой-то символический план.

«Детский сад», по насмешливому слову Кугеля<sup>87</sup>, устроенный на Александринской сцене Комиссаржевской, позднее был оценен как поворотный пункт следования актрисы в область новых форм. Усвоив закон традиционного амплу, она преодолела его своей индивидуальностью и разрушила. Токи новых значений и новых мотивов раз-

рывали оболочку старого театрального образа. Будучи инженеру, Комиссаржевская, в сущности, никогда не была только ею.

Скоро Комиссаржевскую берутся называть актрисой «своего амплуа», имея в виду творческую свободу ее обращения с театральными канонами и очевидную новизну типа ее героини. Амплуа инженеру-драматик послужило подножием ее новаторского образа. Черты вечно детского прорастали в ее вечно женственном. Юность была личной темой актрисы и возрастом нового века. Тема юности звучала у Комиссаржевской не только в житейском плане – как возраст конкретной человеческой жизни, но в ее общем смысле – как юность человечества и наступившего трагического века. Отсюда образы «обетованной весны» и «певучей юности», высокого максимализма духа, устремленного за «пределы человеческой *здесь* жизни»<sup>88</sup>. Пафос Комиссаржевской был направлен не на разрешение личной судьбы героини, но концентрировался в усилении предугадать общий удел поколения, перешагнувшего черту нового века. Драмы ее героинь обретали характер надличных событий, выражали тревогу объективного порядка, трагические предчувствия грядущих катастроф. Актриса, создающая образы такого уровня, безусловно принадлежала новой сцене.

Комиссаржевская поражала «страшной близостью жизни, страшным совпадением тех, что смотрели и слушали, и той, которая играла». И вместе с тем зритель видел в ее героине нечто большее, нежели конкретную личность: «больную душу безвременья», «несчастную душу современности». Такой собирательный образ «страдающей и ищущей исхода души», возникавший из глубоких сценических переживаний актрисы, фиксировал обобщенный план в уникальном явлении и был похож на эскиз театрального символизма, напоминал о мировой душе из пьесы Трехлева, героя чеховской «Чайки». Там внутреннее зерно созданий актрисы представало предельно абстрагированным, и все же не случайно для Нины Заречной – Комиссаржевской «странная» пьеса Трехлева стала значимым звеном в постройке роли Нины. Заречная отражала судьбу Комиссаржевской – и человеческую, и творческую, а монолог мировой души фокусировал внутренний потенциал ее творчества, тяготевшего к символизму. Ю. П. Рыбакова права: с памятью об этом монологе Комиссаржевская «вступала в каждую новую роль». «Казалось, она так и не сняла этих странных белых одежд», так и «не вышла из роли единой мировой души».

Первое свидетельство тому – описания Ларисы Огудаловой – Комиссаржевской, на трактовку которой в 1900-е гг. ощутимо влияет героиня пьесы Кости Треплева. За реальным планом драматического действия у Комиссаржевской сквозит какой-то другой, символический, где обобщенная душа ищет исхода из мира, и в самой личности Ларисы просвечивает какая-то идеальная сущность.

Современники сошлись во мнении, что у Комиссаржевской героиня совсем не та, что у Островского, она играет Ларису «собственного сочинения, а никак не Островского». «Сочинялся» же образ не по логике типа и реальных отношений героев пьесы, но по плану «женской души со всем вечным, что в ней есть», сообщила актриса<sup>89</sup>. Не было в ее Ларисе ни цыганских черт, ни жестокого отпечатка жизненной борьбы, ничего, пожалуй, житейского. Лариса у Комиссаржевской была идеальна: «духовно-светлое, прозрачное, надломленное существо»<sup>90</sup>. В белом платье, с пучком белых цветов у пояса, скорбно сдвинутыми бровями и вечно вопрошающим взглядом, она появлялась в «ореоле страдания»<sup>91</sup>, и ее драма менее всего была связана с проблемой приданого. Паратов, оказавшийся в фокусе ее страсти, был достаточно случаен, придуман, воображен ею, драма была в самой Ларисе, в притязаниях ее высокой души. «Я вспомнил сказку о голубом цветке с изумительной ясностью, когда смотрел Комиссаржевскую в “Бесприданнице”», – оставил современник свидетельство о символистской двумерности образа у Комиссаржевской.

Освобождая образ от бытовой плоти, актриса (анализировал Ф. А. Степун) поднимала внутренний мир Ларисы на такую «мистическую высоту, с которой нет совершенно никакой разницы между Паратовым и Карандышевым, ибо с нее вообще не видно ни того, ни другого»<sup>92</sup>. Первую же реплику: «Я сейчас все на Волгу смотрела», – артистка, как описывает критик, нагружает глубиной смысла: это уже не фраза Ларисы Дмитриевны, для которой, при всей ее душевной глубине, «идеал мужчины» – Паратов, «это почти стон мировой души, тоскующей о Божьем лоне»<sup>93</sup>. Лариса «выходит <...> какой-то белой чайкою, которая, не долетев до берега, разбивается о прибрежные скалы <...>»<sup>94</sup> Она «несчастлива от рождения»<sup>95</sup>, «обречена неумолимым роком»<sup>96</sup>. Так в романтической транскрипции драмы Островского прорастали зерна символизма. Какая-то Дева Радужных Ворот или Прекрасная Дама кивала из-под белого зонта Ларисы Дмитриевны.

Вероятно, именно Мейерхольд оценил тип героини Комиссаржевской как театральное открытие, вошедшее в систему нового театра. В таблице актерских амплуа, составленной Мейерхольдом, такой тип, неизвестный старому театру и возникший, думается, благодаря Комиссаржевской, присутствует: «неприкаянная (инодушная)», концентрирующая интригу «выведением ее в иной, внеличный план»<sup>97</sup>. Режиссер поместил среди ролей этого плана Гедду Габлер и Нину Заречную. Обе их играла Комиссаржевская, Гедду – в постановке Мейерхольда.

## VI

Оригинальные принципы создания сценических образов у Комиссаржевской прослеживаются в сравнении ее искусства с мастерством прославленной хозяйки Александринского театра. Удобнее всего их сопоставить на той роли, которую играли обе актрисы и обе числили среди своих коронных.

В 1910 г., в день 35-летнего юбилея своей сценической деятельности, М. Г. Савина представила первый акт из «Дикарки» – показала, как следует играть Варю. А чуть ранее, в 1908 г., праздновался пятнадцатилетний юбилей Комиссаржевской: она тоже играла Дикарку.

Дикарка, дочь землевладельца, выросшая на природе, без докучливого внимания гувернанток, любит одеваться в сарафан, играть в горелки и ворошить сено на сеновале. Цыганский темперамент Дикарки – Савиной ввергает ее в шальную игру: она с охотой соглашается кружить голову Ашметьеву и понимает, что поразить пожилого селадона можно только «оригинальностью приемов»: «следует преувеличить даже деревенскую простоту обращения». Варя полна кипучих жизненных сил и сама увлекается объектом собственных чар. Но савинская Дикарка знает, чего хочет и что ей нужно от жизни. Инстинкт трезвой натуры, крепко стоящей на земле, направляет ее женский выбор. Скоро сознав ошибку с Ашметьевым, она «тотчас же поняла, что Мальков именно такой муж, какой ей надобен»: ей «умной бабой быть пора, детей нянчить да учить их уму-разуму»<sup>98</sup>.

Если Савина строгим и логически выверенным рисунком характера укрепляла драматургию роли, то Комиссаржевская взрывала классическое понимание роли как таковой. Рамки старых амплуа и ролей размывались потоками жизни, которая вышла на сцену бла-

годаря психологическому импрессионизму образов новой сцены. Комиссаржевская привнесла на подмостки импульсивную, нервную ткань современного психологического театра и нарушила регулярность, системную упорядоченность роли, принятую в искусстве классического реализма.

Образ в системе нового искусства потерял прежнее единство. Взаимосвязь психологических проявлений, закономерность в поступках героини не была обязательна у Комиссаржевской. Переживания современной одинокой души могли приоткрываться лишь в летучие мгновения, случайно, и только эти единичные настроения были реальны – единство человеческого лица распадалось, все знания о нем были относительны. Савиной необходим был сюжет, интрига, в последовательном движении которой развивался характер ее героини. Комиссаржевской сюжетная канва была не важна, актриса фиксировала настроения, давала картины состояний, часто пренебрегая последовательностью их смены.

В отличие от савинской Дикарки, разумевшей, что может ей дать жизнь, Варя Комиссаржевской была загадочной в видимом беспорядке поступков. То она ждала несбыточного: взаимного грандиозного чувства – от Ашметьева, к такому чувству никак не способного. То внезапно оказывалась счастливой с другим. Вместо савинских выверенных обоснований поступкам у Комиссаржевской – порывистость: отворачивается от Ашметьева «с такую же порывистостью, с какою бросилась раньше в его объятия и, ни с чем не желая считаться, стремительно убегает к Малькову»<sup>99</sup>. Поверить, что пара ее Дикарке – Мальков, идеал которого «щей горшок да сам большой», – весьма нелегко. Комиссаржевская не объясняла поспешный союз своей Вари с Мальковым – похоже, мотивировка ее не занимала. Возможно, Варя Комиссаржевской выдумывала себе и Малькова, как прежде Ашметьева. Но актриса вовсе не играла драму иллюзий – переживала страстную жажду разделенной любви и не брала в расчет реальных персонажей пьесы. Характерно наблюдение А. С. Суворина: героиня Комиссаржевской была «какая-то неуловимая», в течение роли – «блестки, появляющиеся, как огонь, и вдруг исчезающие»<sup>100</sup>. Несистематичность, порою неопределенность психологических мотивировок, «рваный» рисунок роли – способ создания Комиссаржевской собственной драматургии роли поверх текста пьесы.

«Всякое действие Савиной на сцене было причинносообразно», – отметил А. Р. Кугель<sup>101</sup>, переживания ее героинь конкретны и отчетливы, мотивировки ясны, логический рисунок роли нигде не рвется. Иначе у Комиссаржевской: определенности рисунка она предпочитает намеки и настроения, а настроения «г-жи Комиссаржевской прерывистые, неустойчивые, зыбкие»<sup>102</sup>.

О фрагментарности сценического рисунка свидетельствует и отзыв Кугеля об Элине («У врат царства» К. Гамсуна):

Разве можно вести роль на таких контрастах – чрезмерно подчеркнутой ревности в первых актах и чрезмерно подчеркнутой злобы и мстительности и отвращения в двух последних? Тут образуется психологический, так сказать, провал <...> Обе части – разрозненные и несклеенные – своего исполнения г-жа Комиссаржевская вела в отдельности сильно и ярко<sup>103</sup>.

Очевидна мера условности в изображении психологии героинь Комиссаржевской. Яркий пример – Мари из «Крика жизни» А. Шницлера. Дочь отравляла старика-отца из любви к незнакомцу-драгуну. Поднося яд, Мари – Комиссаржевская «полна брезгливости и отвращения <...> подает стакан издали, – описывал критик. – В глазах ужас <...> но вы чувствуете, что она никогда не раскается»<sup>104</sup>. Комиссаржевская не то чтобы прощала своей героине преступление, а вернее, убийство отца не становилось предметом для психологического исследования характера героини. Мари Комиссаржевской не убивала *отца*, ее жест был символичен, она преступала закон своего прежнего существования. С таким же успехом она могла бы убить сказочного дракона, сторожившего выход из ее темницы. Такова существенная театральная условность образа у Комиссаржевской, которая и позволяет ей стать актрисой новой драмы.

Неоромантическая тенденция, крепнущая с годами в творчестве Комиссаржевской, обусловила специфическую мотивировку ее образов. Мотивировка черпалась не из характера героини, а как бы из некоей мировой ситуации, которую актриса смутно ощущала и поэтически претворяла на сцене. Герой новой драмы, неврастеник, – своего рода медиум. Мировые импульсы взрывают его сознание, владеют эмоциональной жизнью. Чуткий слух на шаги приближающегося рока – мучительный дар героинь Комиссаржевской – многое объяснял в их страстях, раннем отчаянии, соблазне самоистребления. Вот эта «передача рокового, – по тонкому замечанию Вл. Чернявского, –

и создавала <...> психологическую связность всего творчества Комиссаржевской»<sup>105</sup>. Роли строились по плану нарастания скорбных переживаний. Такой общий ход развития сценических образов предполагал импульсивное, взрывное движение эмоций в кругу предназначенной ситуации. Ведь несчастья Ларисы, Фанни, Норы – не от Паратова, Деннера или Гельмера. Партнеры-мужчины тут только статисты судьбы. Ее незримая сила управляет всем ходом сценической жизни героинь Комиссаржевской.

По наблюдению критика, игра Комиссаржевской «в значительной мере *игра моментов*, и в большинстве случаев общее впечатление от передачи ею той или иной роли различается на дивные моменты, а не живет в воспоминании неуклонным и непрерывно текучим образом»<sup>106</sup>. Дело тут, думается, не в разрушении целостности сценического образа, и не только в фрагментарности рисунка, но в отсутствии характера как психологически единичного.

Комиссаржевская играла, очевидно, не типы и не характеры. Уже говорилось, что материалом и целью ее субъективного творчества была она сама, сценический образ ее личности, «я» в разных положениях и переживаниях. Значит, играла не лица, а психологические состояния, настроения, впечатления, которые, однако, не поддавались последовательному психологическому анализу, так как не были целиком и напрямую связаны с сюжетом пьесы, не были чувствами только персонажа. Скорее это были эмоциональные состояния, намеки и образы чувств, возбужденные жизнью и пьесой в душе актрисы. Они были ценны сами по себе и мало зависели от «психологии» конкретного характера. В Дикарке она играла образ первого пробуждения сильного женского чувства, т. е. переживала не столько эмоции в характере героини, сколько самое чувство первой и жестокой любви – от собственного лица.

Тальников определил так: Комиссаржевская давала обобщенный образ жизни чувства, правду психологическую и эмоциональную в системе образов-чувств<sup>107</sup>. Следует уточнить, что образы-чувства Комиссаржевской тяготели к символам. В ее сценических переживаниях было ощутимо «присутствие бесконечного», характерное для символистской лирики. Современник находил у Комиссаржевской «элементы сверхзначимости душевных эмоций, как в музыке имеются надтоны. <...> Обаяние этой игры создается потусторонними психическими

ощущениями, особой знаменательностью, которую артистка придает своим душевным переживаниям»<sup>108</sup>. Имеет смысл говорить не об искусстве подтекста, но о надтексте у Комиссаржевской.

В свидетельствах современников, где речь идет о яростном душевном самообнажении актрисы, сосуществующем с надбытностью, нет противоречия, как не было противоречия между индивидуализмом и соборностью у русских символистов.

Из героического обособления путь лежит к хоровой соборности духовной свободы, к расширению индивидуального «я» до его мировой беспредельности, писал Вяч. Иванов:

<...> сверхчеловеческое – уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религиозное. <...> всю кровь и весь сок наших переживаний сила вещей делает достоянием и опытом вселенским. <...> В глубинах внутреннего опыта творческая воля могла сознать себя и определить как движущее начало жизни<sup>109</sup>.

Современный герой – сверхиндивидуалист, человек не личного, а вселенского воления.

Дыхание «бесконечного в душе» сверхиндивидуалистки Комиссаржевской выросло на почве страстных и раскованных переживаний, не стесненных логикой характера. Высвобождение стихийных творческих сил выводило актрису на путь создания образов с мощным обобщающим началом и приближало ее к творчеству символистского толка.

Ф. А. Степун, теоретически поставивший проблему творческого метода и сценического образа актрисы, сделал это, сопоставив Комиссаржевскую с Ермоловой, артистку новой сцены с представительницей классического искусства. Ермолова творит закономерный эстетический космос, сценически осиливает жизненные страдания формой художественного творчества. Мир ее искусства – мир форм, в которых переживания существенно определились и получили свою завершенность. Актриса переливает в роль всю себя без остатка, исчерпывает себя в ней. Классические образы искусства живут всегда собственной жизнью, а не заимствованною жизнью своих творцов<sup>110</sup>.

Существенно иное – игра Комиссаржевской. Степун отмечает бесконечную сложность и гипноз игры актрисы, ее проникновение в загадочную глубь жизненных стихий: вызывая «целые миры новых переживаний, она и сама оказывается как бы захлестнутой ими, да и нас оставляет совершенно беспомощными в смысле какой-либо власти

над ними. <...> В игре Комиссаржевской само искусство только тот “утлый челн”, все назначение которого лишь в том, чтобы вынести зрителя в открытое море мятежной жизни артистки <...>» Ее «жесточкий талант <...> как бы сжигает пластически-телесную оболочку рисуемой художником души. <...> образ, раскрепощенный от форм художественного воплощения, перестает быть художественным образом, переживанием данного автора, данного героя и, таким образом, теряет всю свою видимую реальность»<sup>111</sup>. Здесь Степун видит условия возникновения символических образов. Комиссаржевская проникла своим исполнением в «какие-то последние недра рисуемого ею художественного образа», стремилась «дать образ безобразному», «невоплотимой глубине души». Лирическая актриса, «одна и та же в любой роли», – тип, искомый символистским театром, ведь мистическая жизнь образа есть мистическая жизнь как таковая: может быть, мистическое переживание вообще не знает субъекта, или субъект один Бог<sup>112</sup>.

Иррегулярная жизнь подсознания становилась почвой для возникновения символического уровня сценических созданий Комиссаржевской, образы рождались из потока бессознательного, а «связь между образом и переживанием <...> и образует символ»<sup>113</sup>. «Символизм – это метод выражения переживаний в образах, – определял А. Белый. – <...> Образы это – эмблематическая роспись переживаний <...> Переживание зацветает образами»<sup>114</sup>. Это похоже на то, что сценически осуществляла Комиссаржевская: не характеры, но образы переживаний, состояний, чувств души хаотичной и глубокой, внимающей звукам «мирового оркестра».

Связь с символизмом определила музыкальную технику Комиссаржевской в постройке сценических образов. Разбивая классические формы искусства и проникая в мистическую глубину жизни, актриса вооружается языком музыки, отметил Степун. «Музыка идеально выражает символ, – фиксировал А. Белый кардинальную позицию символистов. – Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки»<sup>115</sup>. В поэзии символистов слово важно как звуковой комплекс. Воздействие осуществляется не столько смыслом слов, сколько эмоционально окрашенными звуками, как бы «музыкой стиха»<sup>116</sup>. Сходное мы наблюдаем в созданиях Комиссаржевской, в надтекстах ее ролей:

Слова не имеют значения для пафоса актера. Вся тайна в силе души и в *зарах* голоса. Хотите, я уйду в соседнюю комнату и «с душой» прочитаю вам таблицу умножения? Не слыша слов, вы разделите мое волнение. Но это будет только таблица умножения <...><sup>117</sup>.

Актриса искала для своих переживаний сценические формы, аналогичные музыкальным. «Ее ритмическое исполнение» давало «сладкое ощущение мелодии». Комиссаржевская «пела нам <...> свои создания», – писал Ю. Беляев<sup>118</sup>.

До Комиссаржевской, свидетельствовал Кугель, на сцене царствовала «натуральность тона», т. е. подчинение ритма речи бытовой характеристики. Комиссаржевская подчинила бытовое и характерное закону музыкального выражения, внесла музыкальный «интервал» как музыкально-обязательную условность<sup>119</sup>.

И больше того. Роль музыки у Комиссаржевской в создании сценических образов была конструктивной. В постройке роли актриса использовала приемы музыкальной композиции, драматическую опору образа находила в системе лирических лейтмотивов, организованных в музыкальную структуру. Об этом писал С. Дурьлин: Комиссаржевская на приеме музыкально-композиционном строила сложные образы, строила их «на внутреннем ритме, на музыкальном рисунке, на его (образа) мелодической скрепе»<sup>120</sup>. Об этом говорил и Мейерхольд: «Она была в высшем смысле музыкальна, то есть не только сама хорошо пела, но и роли строила музыкально»<sup>121</sup>. Показательно, к примеру, и то, что В. Веригина, партнерша Комиссаржевской по театру на Офицерской, описывала роль Норы как некую мелодию, рисунок голосоведения: «несмотря на реалистическую интонацию, речь Норы звучала как некое пение в миноре»<sup>122</sup> (существенно, конечно, что «Кукольный дом» был возобновлен и отредактирован Мейерхольдом).

Как и настроения, музыка, их создающая, у Комиссаржевской нечто иное, чем у коллег из Художественного театра. В чеховских спектаклях Станиславского – музыка жизни в ритмах чеховской поэзии, конкретно связанная и с жизнью, и с тканью авторской речи. У Комиссаржевской, по замечанию Кугеля, надбытовая «личная» песня, которая, к тому же, не то чтобы лирическая исповедь женской души, а звучит как «отголосок какого-то надвигающегося нового гимна»<sup>123</sup>. Так, музыка у Комиссаржевской – способ выразить невыразимое словом, путь к театральному обобщению, к передаче наиндивидуальных волнений.

Не случайно, как уже говорилось, выдающимся моментом роли Нины Заречной в исполнении Комиссаржевской стал монолог мировой души. М. М. Читау оставила его описание:

Она начинала монолог с низкой ноты своего чудесного голоса и, постепенно повышая его и приковывая слух к его чарующим переливам, затем постепенно понижала и как бы гасила звук и завершала последние слова периода: «Все жизни, свершив печальный круг, угасти» – окончательным замиранием голоса. Все зиждилось на оттенках, на модуляциях ее прекрасного органа<sup>124</sup>.

Читау нашла, что Комиссаржевская виртуозно применила старые приемы декламации. Это значит – актриса почувствовала связь традиционного приема с новыми театральными формами, где художественно организованная речь, создающая образы переживаний, вытеснит скороговорку, крик и плач актера старой школы.

Финальный монолог Сони («Дядя Ваня») о небе в алмазах у Комиссаржевской звучал вариацией пьесы-монолога Треплева. По свидетельству З. Прибытковой, романс С. Рахманинова «Мы отдохнем» на слова монолога Сони вбирает опыт исполнения Комиссаржевской: «Я не могу отрешиться от мысли, что Рахманинов видел и слышал Веру Федоровну в этой роли»<sup>125</sup>.

Впечатления современника о Ларисе еще раз свидетельствуют о музыкальном ходе к обобщению у Комиссаржевской:

Она играет и, стало быть, я увижу ее нервное лицо <...> услышу ее единственный, может быть, в мире голос – эхо души глубокой и страстной. Не все ли равно, в каком она будет парике, в каком костюме и даже в какой, подаваемой из суфлерской будки, психологии? <...> В последнем акте она будет петь цыганский романс. Я зажмурую глаза и унесусь воображением куда-то далеко-далеко от Островского, от Волги, от цыганского романса. В какую-то волшебную страну, где нет ни слов, ни драматических положений, ни содержания. Где говорят о чем-то неведомом, недостижимом, не переводимом на язык речи, где грустные глаза, где жест, поза и тембр голоса заключают в себе так много смысла, весь смысл вещей<sup>126</sup>.

У Ф. А. Степуна:

<...> все ее слова «не о том». <...> Слова реплик <...> перестают быть словами; это не слова: это голоса, звуки, музыка <...> но вот минута, и музыки как музыки уже нет, есть только восторг, порыв и парение<sup>127</sup>.

Казалось, образы Комиссаржевской рождались из «духа музыки». «Она воздвигала храм музыки на месте драмы», – писал Кугель<sup>128</sup>. О том же сказано у А. Блока: она «голосом своим вторила мировому оркестру. <...> он (голос. – Е. К.) звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов»<sup>129</sup>.

Ориентация актрисы на символистский тип творчества была очевидной для современников, обращение к символистской драме было естественным для нее шагом. Но такая драма требовала целостного художественного решения, была сценически невозможна, непонятна без режиссуры. Язык символистского спектакля, с которого начинался Условный театр, оказался для Комиссаржевской трудным, противоречил ее артистической органике. Так символистская тенденция ее творчества не получила завершения.

## VII

Летом 1902 г. Комиссаржевская оставила императорскую сцену. 15 сентября 1904 г. был открыт Драматический театр (в помещении Пассажа), дирекцию которого она возглавила. Комиссаржевская мечтала о новом театре, который подобно МХТ в Москве оказался бы в авангарде художественной жизни столицы. Вместе с тем ей нужен был свой театр в полном смысле этого слова, театр для себя, для полного осуществления своего дарования. Рудницкий убедительно разоблачил иллюзорность надежд Комиссаржевской: ее театр, театр одной актрисы, окруженной случайным фоном, по существу новым стать не мог<sup>130</sup>.

Действительно, взгляд на задачу режиссера Комиссаржевская выказывает вполне консервативный, она ограничивает его функции ролью культурного советчика: ее устроило бы, чтобы он «давал <...> артистам свободно разобраться в пьесе и ролях, а затем умело синтезировал бы в художественное целое их откровения и анализ»<sup>131</sup>. Заметной разницы между А. А. Саниным, В. Э. Мейерхольдом и александринцем Е. П. Карповым она в ту пору не видит, поочередно призывая их на сцену своего театра. Режиссура Н. А. Попова, И. А. Тихомирова, Н. Н. Арбатова, А. П. Петровского, ставивших спектакли в театре Пассажа с ориентацией на «картины жизни» МХТ, оказалась целиком подражательной. Театр Комиссаржевской, горячо откликнувшийся на политическую злобу дня, вывел на сцену «Дачников» и «Детей солн-

ца» М. Горького, но театральных открытий по существу не совершил и был решительно далек от новаторства.

Рудницкий, исследуя русскую режиссуру 1898–1907 гг., о театре в Пассаже выяснил следующее: спектакли здесь носили гастрольный характер, с концертным исполнением главной роли Комиссаржевской. Этому способствовал случайный состав труппы и сущностная независимость творчества Комиссаржевской от партнеров и фона. Достижения театра в итоге оказались скромными: громкая удача пьес Горького была успехом автора, не театра, резонанс выступления Комиссаржевской в роли ибсеновской Гильды – был данью уважения публики, и чеховскую «Чайку» в Пассаже сыграли «почти как мелодраму». Серьезным соперником Александринской сцене, новым театром,двигающимся в фарватере МХТ, театр в Пассаже не стал.

С точки зрения Рудницкого, только падение интереса к театру в Пассаже побудило актрису круто повернуть руль и призвать на корабль нового капитана<sup>132</sup>. Видимо, так оно и было. Комиссаржевская в решении пригласить в свой театр Вс. Мейерхольда руководствовалась не готовностью принять режиссуру, а трезвым пониманием изменившейся расстановки сил: спектакли гастрольного типа не могли конкурировать с постановками режиссерского театра. Время Мариikki, Магды и Ларисы уходило. Прорывы к символистским обобщениям, эти постоянные, но летучие мгновения в игре актрисы, были зачатками новой сценической образности, но еще не новым театром. Ограниченность возможностей единичного актерского творчества отчетливо обнаружилась в попытках Комиссаржевской играть символистскую драму: «Снег» Ст. Пшибышевского ей пришлось снять с афиши после первого представления. Соглашаясь с необходимостью режиссуры для постановки нового репертуара, Комиссаржевская все же искала новый театр с тем, чтобы он осуществился во имя ее дарования, дал бы ее таланту современную оправу – художественно организовал окружение актрисы. В сущности, такая «новая сцена» ограничилась бы прежней функцией фона для актрисы-звезды. У Мейерхольда, конечно, были иные цели. Он ставил себе задачу выработать закон условной постановки и закрепить открытие новой театральной эстетики. Дарование Комиссаржевской не могло быть в обстоятельствах становления Условного театра целью и сущностью экспериментов Мейерхольда. Скорее Комиссаржевская, чей исполнительский стиль уже целиком

сложился, могла быть ему помехой, актеры молодые, с неустановившейся системой приемов, или актеры «Товарищества новой драмы» устраивали его больше. Здесь, в изначальной разнонаправленности устремлений режиссера и первой актрисы театра на Офицерской, крылась основная причина будущей драмы.

Сознавая разницу творческих установок Комиссаржевской и Мейерхольда, следует, однако, оценить закономерность их встречи. Тяготением Комиссаржевской к символистской эстетике был обусловлен энтузиазм ее отношения к Мейерхольду. Первый исполнитель Кости Треплева во МХТ и замечательно исполнившая роль Мировой души в треплевской пьесе первая Нина Заречная – Комиссаржевская были героями единого сюжета театральной истории. Нет неожиданности в том, что пути их пересеклись. Симптоматично, что Комиссаржевская, вслед за Мейерхольдом понимая «Вишневый сад» как мистическую драму, считала: «Художественный театр игнорировал мистическую сторону этой вещи»<sup>133</sup>. Чехова она читала так, как будто он и есть Костя Треплев. Слава Мейерхольда, сценически разрешившего М. Метерлинка (в студии на Поварской), побудила актрису видеть в нем своего единомышленника.

Они и стали единомышленниками на позициях репертуарной ориентации театра на Офицерской. Характерны совпадения в выборе афиши обоих до встречи в одном театре. В Херсоне в 1902 г. Мейерхольд поставил «Золотое руно» Ст. Пшибышевского, в Товариществе новой драмы в 1903 г. – «Забаву» А. Шницлера, «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана, «Снег» Пшибышевского. Все это пьесы, в которых тогда же играла Комиссаржевская. «Золотое руно» и «Снег» – первые попытки актрисы выступить в драме символистского толка (февраль 1904 г., гастроль в Москве). Эту пробу публика встретила недоуменным шиканьем. Ни актриса, ни ее партнеры не понимали, как играть такую драму. Важно, однако, что Комиссаржевской хотелось ее играть. А Мейерхольду – ставить: работа над «Снегом», по указанию Н. Д. Волкова, «фактически заставила Мейерхольда, хотя может быть и бессознательно, практиковать уже условный метод»<sup>134</sup>.

Комиссаржевская с готовностью вступала в ряды ратоборцев за метафизические дали символистского театра, бессознательной выразительницей которого оказалась до прихода на сцену символистов. И все же история театра на Офицерской – история побед Мейерхольда, но поражений – Комиссаржевской.

Первая неудача постигла актрису на премьере театра на Офицерской в символически стилизованной «Гедде Габлер» Г. Ибсена. По замечанию Н. Д. Волкова, Мейерхольд инсценировал не текст пьесы, а впечатления от текста<sup>135</sup>. Он освободил пьесу от бытовых покровов и сценически разрешил героев как отвлеченные и обобщенные фигуры. Драма Гедды разыгрывалась в ирреальной обстановке: в «жилище ее духа»<sup>136</sup> («какой-то сон в красках»<sup>137</sup>) – погружение Гедды в обстановку, уже достигнутую ею «в своих мечтах», универсализировало смысл пьесы путем остранения<sup>138</sup>. Трагическая страсть Гедды к недостижимой красоте представляла как универсальная проблема, вытекающая из человеческого одиночества в материальном мире, эта мировая тоска Гедды выразила притязания и противоречия духовных поисков нового поколения.

«Это не была Гедда Габлер, – определил Ю. Беляев, едва ли не единственный, кто нашел интересной игру Комиссаржевской в этой роли, – но как бы дух ее, символ ее»<sup>139</sup>. Комиссаржевская давала «неподвижное воплощение черты вечного недовольства Гедды»<sup>140</sup>, маску Гедды. Актрисе, видимо, мало удалось искусство стилизованной маски, поскольку писали не о ее обновленной игре, а об «окаменелости»: Комиссаржевская двигалась по сцене «с неподвижным лицом мумии и с неестественно накрашенными глазницами»<sup>141</sup>. «<...> Редуцированная Комиссаржевская, состоящая из стильного платья, рыжего парика, зеленых глаз, неведомого меха и пластических поз. <...> А когда не было поз и меха, был <...> предательский тон “Бесприданницы”, так резавший ухо в царстве гобеленов и зеленых сюртуков»<sup>142</sup>, – с удовлетворением отмечал Влад. Азов промашки Комиссаржевской, полагая, что «новый стиль» постановки – вредное измышление режиссера и актрисы.

Дело же было, очевидно, в трудностях вхождения Комиссаржевской в мир условной театральной системы. Мейерхольд требовал от актеров подчинения темперамента форме, несущей мысль. Под формой роли понимал в первую очередь ритм речи, свободной от психологических оттенков, и ритм движения, организованного в стиле скульптурной пластики. Комиссаржевская же страсти и состояния своих героинь привыкла передавать так, как они выражаются в жизни. Ее искусство возводило к обобщениям конкретные переживания определенного лица, но Комиссаржевская обобщала именно отдельную судьбу, создавала Роль, а не претворяла в одной роли общий

замысел спектакля. Способность творчески загораться от сценического рисунка целого, созданного режиссером, переживать самую форму и обнажать игру – этот новый театральный язык ей был чужим. И у Гедды – Комиссаржевской только «серия более или менее красивых барельефов»<sup>143</sup>.

Неуспех Гедды у Комиссаржевской – еще и неудача выбора роли: в актрисе не было ничего от «инферральности» этой ибсеновской героини, и «сила Гедды у нее заменялась резкостью <...> зло переходило в злобу»<sup>144</sup>. Даже рост ее казался критику помехой: в Гедде ему хотелось бы видеть фигуру высокой и длинноногой женщины<sup>145</sup>. Демоническая краска сверхчеловеческого в Гедде не шла Комиссаржевской. А вот другие аспекты роли: выход личных мотивов на уровень внеличных, жажда невозможного и максимализм требований к миру и человеку – отвечали центральным темам Комиссаржевской. Потому актриса все же могла претендовать на то, чтобы ввести Гедду в круг своих ибсеновских ролей. Все это, видимо, и учел Мейерхольд, отвечая желанию актрисы играть Гедду Габлер. Режиссер отнес Гедду к новому амплу «инодушных (инозримых) героинь». Как отмечалось выше, такое амплу отражало театральную сущность образов Комиссаржевской.

Ю. Беляев предупреждал нас, что не следует преувеличивать степень поражения Комиссаржевской в спектакле, и указал на преимущественные причины неприятия публикой новой роли актрисы:

В партере не узнавали больше «прежней» Комиссаржевской, и потому иные ушли из театра неудовлетворенными. <...> Ничего, чему обыкновенно аплодировала публика, не было в этой холодной и зеленой женщине. <...> Хотя бы одна улыбка, или одна оборвавшаяся интонация – и я уверен, что публика превознесла бы свою прежнюю любимицу.

К тому же то, что увидел зритель на представлении «Гедды Габлер», было первым опытом условной постановки в Петербурге. Общее неприятие, громкое неудовольствие публики и критики было неизбежно. Беляев обозначил и столь важную нам связь между «прежней» и «новой» Комиссаржевской: «я увидел ее именно такой, какой ожидал увидеть, то есть музой новой драмы. <...> Теперь она играет то, что должна играть, и так, как это можно было ожидать»; «<...> именно этот идеалистический театр нужен ее исключительному дарованию»<sup>146</sup>.

Но метод стилизации с трудом осваивался актрисой. Вопрос («Как эволюцию живописи декоративной сгармонизировать с актерским

творчеством?»), сформулированный Мейерхольдом после премьеры «Гедды Габлер», по мнению Рудницкого, освещает проблему поражения первого спектакля театра на Офицерской. Постановка была осуществлена на плоскости, и актриса «должна была, – писал Рудницкий, – стать частью красивой картины и потому нигде не могла обнаружить своего лирического дара»<sup>147</sup>. Однако тот же подход живописного созвучия драме в сценографическом решении (панно и узкий просцениум) был повторен в «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка, где Комиссаржевская имела колоссальный успех.

Значит, проблема заключалась не в том, что в условиях декоративного панно играть трехмерному актеру будто бы невозможно, а в самой Комиссаржевской.

Символически стилизовать Гедду было много труднее, чем сыграть Беатрису, уже стилизованную драматургом. Самый текст Ибсена, связанный с бытовой реальностью, провоцировал Комиссаржевскую на тона «Бесприданницы». Метерлинк такие тона исключал, потому исполнение Комиссаржевской Беатрисы в условной постановке оказалось более стильным и выдержанным. Решающим в успехе, думается, было то, что роль Беатрисы замечательно подходила Комиссаржевской. Это, конечно, была ее роль. Мадонна и Беатриса в их двуединстве становились своего рода эмблемой позднего искусства Комиссаржевской, вобравшей сквозные темы ее творчества. Девочка-монахиня устремлялась на «крик жизни», богоматерь замещала ее в монастыре и благословляла, мадонна и грешница были похожи на сестер. Миракль для безбожников XX в. посылал утешение, «цельный и властный сон» измученному залу. «Мое сердце в этой роли, и я чувствую себя так, словно все время играю ее», – говорила актриса<sup>148</sup>.

Мейерхольд оценил эту связь роли и актрисы и в спектакле стилизовал самое Комиссаржевскую, ее сценическую героиню, ее актерскую манеру, заразительную нервность, способность к экзальтации, взрывы ее вдохновения и темперамента. Любопытно, что у очень многих зрителей даже складывалось впечатление, будто в Беатрисе они «встретились с былой Комиссаржевской»: она «явилась во всей лучезарности своего прежнего таланта»<sup>149</sup>. Несмотря на то, что роль была выдержана в условном рисунке и Мадонну Комиссаржевская играла картинно, скульптурно, неподвижно, никто не сетовал на связанность ее таланта режиссерскими веригами. Зритель узнавал Ко-

миссаржевскую в стилизованной маске, ведь сама сценическая личность актрисы была основой образа Мадонны-Беатрисы и объектом режиссерской стилизации.

К тому же Мейерхольд дал здесь большую, чем в Гедде, свободу голосу и пластике Комиссаржевской. В третьем акте, где Беатриса-нищенка возвращается в монастырь, чтобы умереть, темперамент актрисы был отпущен на полную волю. Жестокая реальность человеческого страдания, ужас «грешного тела земной» Беатрисы на фоне барельефа бледно-голубых монахинь, похожих на «благочестивый примитив», «чудесный узор на сером камне ветхого собора» – трагический контраст, который Мейерхольду не хотелось полностью упрятать в примиряющие тона «чуда». Последняя сцена была проведена актрисой с «потрясающим реализмом», – сообщал критик<sup>150</sup>. Конечно, речь все же не о том традиционном реализме исполнения, «полного психологической жизни и индивидуальности лица», который отмечался у актеров МХТ в стилизованной постановке «Драмы жизни» по К. Гамсуну<sup>151</sup>. Комиссаржевская в III акте «Сестры Беатрисы» играла «душу всякого человека» <...> лицом к лицу со своим божеством, с источником своей жизни», т. е. играла то, что требовалось в символической драме Метерлинка<sup>152</sup>. Обобщение в роли Беатрисы не исключало экспрессии выражения, аккордов страсти и отчаяния, реализма психологической сущности того, что происходит на сцене. «Сестра Беатриса» давала выход страстной исповеди Комиссаржевской, а значит, естественно раскрепощала стихийный символизм актрисы, лирический по природе.

Если финальные крики Гедды казались слишком тяжелыми, слишком натуральными, то выкрики Беатрисы были музыкальны. У Беатрисы – Комиссаржевской, как того и хотелось Мейерхольду, «<...> не настоящие крики оскорбленного и замученного человека, а мелодичная песня об этих криках»<sup>153</sup>. Веригина описала «музыкальный вопль» Комиссаржевской – Беатрисы: «Ах! Ангелы небесные!» Выше по звуку: «Где они?» Еще выше: «Что они делают?!»<sup>154</sup> Комплекс противоречивых чувств героини передавался ритмичным сочетанием слов и едва уловимыми оттенками звука. Мадонну отличала от Беатрисы пластика и окраска голоса: «Его звук был подобен чистому звуку неведомого, прекрасного инструмента, от него исходило великое успокоение»<sup>155</sup>. Условный рисунок речи, очищенной от житейского, выво-

дящий драматическое слово в область музыки, был Комиссаржевской сущностно близок.

По свидетельству О. Мандельштама, игра Комиссаржевской была на три четверти словесной, сопровождаемой необходимыми скупыми движениями<sup>156</sup>. И все же Мейерхольд отмечал у Комиссаржевской очень ценное им в актерах качество:

У нее был дар естественной координации телесного аппарата: на понижениях тона никли руки – вообще говоря, редкое свойство<sup>157</sup>.

Речь идет о задатках техники, которую Мейерхольд стремился воспитать в актере: способность связывать эмоцию, движение и слово. С. Дурылин подтверждал: Комиссаржевской было свойственно «ритмическое единство голоса, взора и движения»<sup>158</sup>. «Слушает она или говорит, она не теряет удивительной власти над собой, над каждым жестом. Каждый нерв, каждый мускул ее тела, казалось, отвечали на произнесенную мысль <...>» – писал американский критик<sup>159</sup>.

Комиссаржевская знала силу жеста и движения на сцене, умела концентрировать в них большой смысл. Еще И. И. Забрезнев в этюде 1890-х гг. годов писал об изысканной и тщательной обработке деталей как приеме, неотъемлемо свойственном Комиссаржевской. Целый ряд моментов в ее исполнении запечатлевается в зрительской памяти «совершенно скульптурно» – знаменитая сцена опьянения в «Бое бабочек», неожиданное посещение Сашей Лебедевой Иванова, нервная беготня Саши, когда Иванов отказывается от ее руки, появление Нины в последнем действии «Чайки» и др.<sup>160</sup> «Живая скульптура» – Дикарка Комиссаржевской<sup>161</sup>. Критик писал о финале «Бесприданницы»: «смерть – реальная, правдивая, но в то же время полная сценической красоты»<sup>162</sup>.

В «Глоссах Доктора Дапертутто к “Отрицанию театра” Ю. Айхенвальда» Мейерхольд, полемизируя с оппонентом условного театра, опирается на опыт Комиссаржевской:

Актер (же), умирающий на сцене (и потом воскресающий, чтобы раскланяться с публикой), очень недалек от оскорбительной пошлости. – Сказано «умирающий», но не сказано – как умирающий. Естественно? О, такая смерть, конечно, на сцене оскорбительная пошлость! Но если актер сумеет умереть «по-театральному», так, как никто в жизни никогда не умирал. О, тогда смерть на сцене – замечательное явление. Кто видел, как умирала В. Ф. Комиссаржевская в «Сестре Беатрисе», тот поймет, о чем я говорю<sup>163</sup>.

Комиссаржевская, считал Мейерхольд, во время общего увлечения натурализмом давала на сцене моменты условной игры: режиссер с восхищением вспоминал о пляске тарантеллы Комиссаржевской в «Норе» Г. Ибсена. Она не воспроизводила реальный танец со всеми его па, по существу, танца не было:

Экспрессия позы и только. Движение ногами лишь нервно-ритмическое. Если смотреть только на ноги, – скорее бегство, чем пляска<sup>164</sup>.

Тарантелла у Комиссаржевской была символична, вбирала широкое содержание и будила фантазию зрителя. Веригина вспоминала:

Все замирали в изумлении перед этой пляской жизни и смерти, перед танцем духа. Тела Комиссаржевской как бы не существовало. Зрители не видели никаких изгибов, поворотов. Движение вперед и назад мелкими па тарантеллы, левая рука держала над головой тамбурин, который звучал, содрогаясь от редких нервных ударов правой кисти. Голова была слегка наклонена вперед. Как будто Нора во что-то вглядывалась. <...> Ступни быстро прочерчивали движение по площадке, и казалось, что из-под них непрерывно вспыхивали искры, а в широко открытых глазах был ужас и какой-то мрачный восторг<sup>165</sup>.

Приемы театральности, театральной правды в актерской манере Комиссаржевской Мейерхольд и отшлифовал, и сконцентрировал в «Сестре Беатрисе»: «Игра г-жи Комиссаржевской рельефно выступила именно благодаря условиям, созданным г. Мейерхольдом», – признавала З. Венгерова<sup>166</sup>. Триумф актрисы был обеспечен и тем, что в пьесе, по существу, была одна роль – Мадонны-Беатрисы; все остальное составляло хор вокруг героини. Тут Мейерхольд удовлетворил представления актрисы о том, каким должен быть ее театр: спектакль «строился как своего рода “пьедестал” для Беатрисы»<sup>167</sup>. Мейерхольд естественно подчинил спектакль Комиссаржевской, «ее актерской теме и ее неизбежному ощущению своего сценического первенства. <...> Рассчитанные <...> ритмы речи и паузы, скульптурная чеканка жестов, скульптурная вылепленность мизансцен создавали вкуче тот фон – звуковой и пластический, – на котором великолепно выступала Комиссаржевская, с ее почти экстатическим напряжением, свободной подвижностью, широким и внутренне непринужденным движением», – писал Рудницкий<sup>168</sup>.

Третья роль Комиссаржевской в «новом стиле» – в «Вечной сказке» Ст. Шибышевского – дочь мудреца Сонка (что-то вроде Девы

Радужных Ворот), увлекающая героя пьесы Короля в царство духа. Это была удача, но ничего принципиально нового она не добавляла к тому, что прозвучало в Беатрисе.

А потом на сцене театра на Офицерской был сыгран «Балаганчик» А. Блока. «Успех “Балаганчика” обозначал для Комиссаржевской катастрофу», – точно определил Ю. Соболев<sup>169</sup>. Актриса воочию убедилась, что режиссерский спектакль, даже не располагая выдающимися актерскими дарованиями, может быть не менее интересным, чем игра великой актрисы. В «Балаганчике» не было места для Комиссаржевской, но он превзошел «Сестру Беатрису». Потом была новая победа театра: «Жизнь человека» Л. Андреева, но и она случилась без участия Комиссаржевской. Получалось, шедевры Мейерхольда, определявшие лицо театра на Офицерской, в услугах его первой актрисы не нуждались. Постановки, где главную роль играла Комиссаржевская: «Трагедия любви» Г. Гейберга, «Комедия любви» Г. Ибсена – оказались проходными, успеха не имели. Роли Карен и Свангильды не вплели «новые лавры в венок ее славы». Не поправил дела успех «Свадьбы Зобеиды» Г. фон Гофманстала – Комиссаржевская не любила роль Зобеиды.

Между тем о театре на Офицерской стали говорить как о театре Мейерхольда, а не Комиссаржевской. Понятно, что у актрисы «неизбежно должно было создаваться впечатление, – пишет Н. Д. Волков, – что ее артистическое дарование недостаточно сильно выявляется в постановках Мейерхольда, что режиссер не уделяет ей должного внимания <...>»<sup>170</sup> На самочувствие актрисы, безусловно, влияла беспрецедентная журнально-газетная травля театра на Офицерской, пристрастные и несправедливые оценки критики, не щадящие ни Мейерхольда, ни ее самое. Пресса внушала, что «упадок ее таланта» – исключительно следствие режиссерского насилия.

Разрыв с Мейерхольдом предрешила сокрушительная неудача Комиссаржевской в роли Мелисанды, которую она так горячо мечтала сыграть. Эта роль особенно отчетливо обнаружила разницу между тем, что требовалось от актера Условного театра и что могла дать Комиссаржевская.

Метерлинка Мейерхольд стилизовал в духе средневекового примитива, оттенил связь его драм с эстетикой театра марионеток, преобразенной в символистской концепции Г. Крэга. Комиссаржевской же хотелось переживать на сцене сильные чувства, она не умела пере-

давать то, что невыразимо на языке чувств. И оказалось, что Комиссаржевская сыграла свою роль в «Пелеасе и Мелисанде» всех хуже: критикую отмечался «вымученный, жантильный тон» актрисы<sup>171</sup>. Ее партнерша, некая Таберино, в роли маленького Иньольда, по мнению Н. Репнина, подошла к Метерлинку гораздо ближе, создала образ «бессознательного и странного носителя мистической истины»<sup>172</sup>. Почему же актрисе, замечательно сыгравшей Беатрису, не удастся новая метерлинковская роль?

Стоит вспомнить, что, по наблюдению Ярцева, и в «Сестре Беатрисе» «только одна Волохова в роли игуменьи показала то, чего хотел театр»<sup>173</sup>. В обзорной статье, посвященной московским гастролям театра на Офицерской, Ярцев констатировал: новый театр еще не овладел искусством актера. Похоже, что даже исполнение Беатрисы, с точки зрения радикальных требований новой сцены, было компромиссным.

Проблему актерской игры в «Сестре Беатрисе» Ярцев изложил так. Пьеса была разыграна как мистерия, и театр добивался наивности и условности такого представления:

Читка была полна глубоких пауз и внешних форм очищенного примитивного трагизма; <...> Все группы и движения – как и ритм, как и окраска звука, которых добивался театр, – характеризовались примитивностью и прозрачной, холодной, звенящей чистотой.

Но театр, продолжал Ярцев, еще не имея нового актера, подделал новые звуки и краски – «большую работу и с большим искусством». В спектакле было много музыки, и складывалось впечатление, что «Сестра Беатриса» идет как опера, как мелодрама. Этот старый род искусства сценического, по наблюдению критика, «близок рождающемуся новому, потому что, как и оно, – условен». Пока актер не владеет новым сценическим искусством, он возвращается к старому мелодраматическому искусству, и новый театр звучит мелодрамой<sup>174</sup>.

Думается, это объясняет, отчего одна метерлинковская героиня, Беатриса, удалась Комиссаржевской, а другая, Мелисанда, – нет. В новом метерлинковском спектакле актриса была лишена помощи мелодрамы, не имела поддержки в знакомой оперной условности. Сама роль Мелисанды была другая, совсем не равная роли Беатрисы. В ней не было места исповеди, лирическому душевному самообнажению, взрыву чувств, которыми была сильна Комиссаржевская: бесплотная, неуловимая Мелисанда с начала до конца спектакля оставалась «ма-

леньким существом, облеченным в тайну». Ключ к этому чисто поэтическому образу – в сугубо условном сценическом рисунке. Но Комиссаржевская им не владела. Свидетельством тому, между прочим, сетования критики на возраст актрисы. Чтобы играть юную Мелисанду, сорокатрехлетней Комиссаржевской нужны были или характерность или приемы стилизации, которые предложил Мейерхольд, – ни того, ни другого она не умела. Неудача Мелисанды была неудачей именно Комиссаржевской, а не Мейерхольда, как казалось актрисе.

Творческий метод Комиссаржевской был укоренен в психологическом импрессионизме. Это, как говорилось выше, не исключало связей ее творчества с символизмом, но было преградой в ее попытках овладеть языком Условного театра.

Символизм связан с эстетикой импрессионизма, выросал из него, как символистская драма из чеховской. Комиссаржевская творила на грани, где впечатления жизни истончались и углублялись до символов. В бликах и настроениях реальных жизненных мгновений она улавливала мистические намеки и глубинные созерцания. Чтобы создать аромат символа, ей нужна была плоть жизни, в импрессионистической образности она акцентировала то, что обещало символизм. Но ее настроения и надтекст были слишком связаны с миром реальных женских чувств и оказались мало уместными, едва не бытовыми, в разреженном воздухе метерлинковской драмы. Она, «только ходя по земле, кажется парящею в облаках»<sup>175</sup>, нездешних вершин достигает в реальных произведениях, – рассуждал современник о переходном, трудно определимом стиле Комиссаржевской. Другой вспоминал: Комиссаржевская в «резко реальных драмах <...> производит особенно чарующее впечатление по резкому контрасту ее с окружающей средой: между этих людей она производит впечатление видения из какого-то другого чудного мира <...>»<sup>176</sup>

Актер в мейерхольдовском спектакле должен был отказаться от передачи иллюзии жизни и говорить «на языке театра», помнить, что театральное пространство и время имеют другие координаты, чем в действительности. Актеру надо было овладеть техникой театрального выражения, сделать форму языком своих переживаний. Комиссаржевской же нужна была иллюзия жизни, и она терялась в постановке на сукнах. Скульптурная пластика Неподвижного театра, стиль барельефа, плоского профиля и силуэта трудно давались ее «нервной организации», по замечанию Л. Я. Гуревич<sup>177</sup>.

Мейерхольд в спектаклях театра на Офицерской разрабатывал архитектурную структуру целого, строил строгий линейный рисунок статуарных пластических мизансцен. Конструктивность его сценического мышления была противоположна принципам сценического импрессионизма. Жесткая организация сценического действия у Мейерхольда противоречила органике Комиссаржевской, отрицавшей, видимо, всякую линейность, архитектурную соразмерность в композиции роли. Актер символистского театра подчинялся строгой пластической и звуковой партитуре, разработанной режиссером; тут не годилась импульсивная, фрагментарная ткань сценического рисунка Комиссаржевской.

«Балаганчик» открыл перспективы актеру новой сцены, ориентировал на искусство маски. Но в театре масок, марионеточного примитива Комиссаржевской нечего было делать. Тип ее героини еще будет интересен Мейерхольду в будущем (например, «Гроза» в Александринском театре, где мистическую Катерину сыграет Е. Н. Рощина-Инсарова), но куда перестает его занимать. Мейерхольд увлечен разработкой театральных форм, раскрывающих трагическую марионеточность жизни. Комиссаржевская оказывается тормозом в его исканиях. В свою очередь актриса сознает, что ее театр больше не служит ее дарованию.

Отказ Комиссаржевской работать с Мейерхольдом был, по определению Волкова, восстанием актера:

Инцидент Мейерхольд – Комиссаржевская скрывал за собой ту борьбу, которую вел актерский театр с театром режиссера, с театром, где отдельные личности должны были подчиняться определенному замыслу и служить целям того единого объекта театрального искусства, которым является согласованный во всех своих частях спектакль<sup>178</sup>.

Комиссаржевская надеялась единолично, актерской властью и силой решить проблему новой сцены. «Я пошла на разрыв с Мейерхольдом, но не с условным театром, с новыми сценическими методами, – утверждала актриса. – Я хочу, чтобы в моей игре на сцене был стиль, ритм, настроение данной пьесы»<sup>179</sup>.

Но в спектаклях Н. Н. Евреинова и Ф. Ф. Комиссаржевского, во «Франческе да Римини» Г. Д'Аннунцио, «Юдифи» Ф. Геббеля, «Пире жизни» Ст. Пшибышевского Комиссаржевская не вышла к новым рубежам искусства. Кризис символизма и поворот современной сцены

к старинной театральной технике оставлял актрисе мало перспектив на будущее. Традиционализм был внеположен сфере ее субъективного творчества, связанного с психологической драмой.

Реальное положение дел в театре Комиссаржевской оказывалось по уходе Мейерхольда все более далеким от подлинного новаторства. К примеру, «Строитель Сольнес» Г. Ибсена разыгрывался в условных декорациях В. И. Денисова, но в приемах «дореформенного» театра: «По-прежнему в первом акте г. Бравич и г-жа Комиссаржевская ведут беседу в непринужденно-бытовом тоне», – отмечал Г. Чулков<sup>180</sup>. Театр Комиссаржевской перестал быть актуальным, и для Комиссаржевской «сезон 1908–1909 гг., – по замечанию Н. Д. Волкова, – был агонией самой идеи “своего театра”»<sup>181</sup>. Ее отречение от сцены было предрешиено. Альдонса, по определению Ф. Сологуба, так и не превратилась в Дульсинею<sup>182</sup>, актриса так и не смогла стать новым театром. Об убийственной творческой драме Комиссаржевской догадывался Мейерхольд:

Она, в сущности, умерла вовсе не от оспы, а от того же, от чего умер и Гоголь, – от тоски. Организм, измученный тоской из-за несоразмерности силы призвания и реальных художественных задач, вобрал в себя инфекцию оспы<sup>183</sup>.

Последняя творческая идея Комиссаржевской: создание новой театральной школы – была идеей театрального символизма, соборного искусства, как точно определил Ю. Балтрушайтис, участвовавший в разработке планов школы. Это должна была быть своего рода духовная община, где братьям и сестрам в искусстве предстояло принять «некий обет, как бы отдать себя на некое строгое послушание. <...> Театр как соборное действие, с цельной духовной личностью актера, как центром тяготения всех строго согласованных и внутренне соподчиненных элементов сценического творчества – вот живая цель и общий дух последнего замысла Веры Федоровны»<sup>184</sup>. Как видно, Комиссаржевская мечтала о своеобразном продолжении темы и сценической модели «Сестры Беатрисы», подаренной актрисе режиссером Мейерхольдом.

1992

#### Примечания

<sup>1</sup> См.: Алконост. Памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб. 1911. Кн. 1. С. 1–3.

- <sup>2</sup> Ярцев П. Новая сцена // Театр и искусство. 1903. № 42. С. 763.
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> Бонг-Томашевский М. Смерть или бессмертие // В спорах о театре. М., 1913. С. 135.
- <sup>5</sup> См.: Рыбакова Ю. П. Комиссаржевская. Л., 1971. С. 160–161.
- <sup>6</sup> См.: Рудницкий К. Л. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда, М., 1978. С. 208.
- <sup>7</sup> См.: Рыбакова Ю. Комиссаржевская. С. 15.
- <sup>8</sup> О Комиссаржевской: Забытое и новое. М., 1965. С. 184.
- <sup>9</sup> Замечено К. Л. Рудницким (см.: О Комиссаржевской: Забытое и новое С. 10).
- <sup>10</sup> Цит. по: Гладков А. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 311.
- <sup>11</sup> Импер. Малый театр // Новости и биржевая газета. 1903. 18 сент. С. 3.
- <sup>12</sup> К. Заметки театрала // Театрал. 1895. № 33. С. 129.
- <sup>13</sup> Яблоновский С. О театре. М., 1909. С. 236.
- <sup>14</sup> Галерея сценических деятелей. Т. I. [СПб.]. [Б. г.]. С. 51.
- <sup>15</sup> Наши артистки. Вып. 1. В. Ф. Комиссаржевская: Критический этюд Ю. Беляева. СПб., 1899. С. 7.
- <sup>16</sup> Exter. Театральная хроника // Московские ведомости. 1902. 30 дек. С. 4.
- <sup>17</sup> Театр «Аквариум» // Московские ведомости. 1903. 7 янв. С. 5.
- <sup>18</sup> См.: Exter. Театральная хроника // Московские ведомости. 1902. 30 дек С. 3–4.
- <sup>19</sup> Забржежев И. И. В. Ф. Комиссаржевская: Впечатления. СПб., 1898. С. 8.
- <sup>20</sup> В спорах о театре. М., 1913. С. 104.
- <sup>21</sup> Там же. С. 99–103.
- <sup>22</sup> См.: Алконост. С. 181–182.
- <sup>23</sup> См.: Тальников Д. Л. Комиссаржевская. М.; Л., 1939. С. 386.
- <sup>24</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 123.
- <sup>25</sup> Кугель А. Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1900. № 8. С. 168.
- <sup>26</sup> См.: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. М., 1989. С. 111.
- <sup>27</sup> Театр и искусство. 1901. № 8. С. 172.
- <sup>28</sup> Там же.
- <sup>29</sup> Ярцев П. Новая сцена // Театр и искусство. 1903. № 42. С. 764.
- <sup>30</sup> Там же.
- <sup>31</sup> Там же.
- <sup>32</sup> Долгов Н. Н. Ее роль в истории русской сцены // Бирюч петроградских театров. 1919. Июнь – август. С. 129.
- <sup>33</sup> Беляев Ю. Апофеоз Комиссаржевской // Галерея сценических деятелей [СПб.], [Б. г.]. Т. 1. С. 52.
- <sup>34</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 1. С. 122.
- <sup>35</sup> Там же. С. 123.
- <sup>36</sup> Розанов В. В. Среди художников. СПб., 1914. С. 324.
- <sup>37</sup> Татарин Н. Памяти В. Ф. Комиссаржевской // Театр и искусство. 1910. № 7. С. 156.
- <sup>38</sup> Кугель А. О В. Ф. Комиссаржевской // Там же. С. 165.
- <sup>39</sup> В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964. С. 87.
- <sup>40</sup> Ходотов Н. Н. Близкое – далекое. Л.; М., 1962. С. 101.
- <sup>41</sup> Алконост. С. 179.
- <sup>42</sup> См.: Там же. С. 177.
- <sup>43</sup> Розанов В. В. Среди художников. С. 324.
- <sup>44</sup> Беляев Ю. Апофеоз Комиссаржевской // Галерея сценических деятелей Т. 1. С. 52.

- 45 О Комиссаржевской: Забытое и новое. С. 27.
- 46 См.: *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство. С. 92–93.
- 47 *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 224.
- 48 Алконост. С. 29.
- 49 *Тальников Д. Л.* Комиссаржевская. С. 67.
- 50 *Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1978. Т. 6: Письма. С. 196.
- 51 *Читау М. М.* Премьера «Чайки» // Новый мир. 1980. № 1. С. 232.
- 52 С. Т. Александринский театр: «Чайка» // Театрал. 1896. № 95. С. 75–76.
- 53 *Суворин А. С.* Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. С. 3.
- 54 См. у Мейерхольда: «Индивидуальности» у Чехова расплываются в группу лиц без центра. Исчез герой» (*Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 205). См. также: *Громов П. П.* Ранняя режиссура Мейерхольда // У истоков режиссуры. Л., 1976. С. 150–163.
- 55 В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней... С. 205.
- 56 См.: *Вульф П.* В старом и новом театре. М., 1962. С. 21–22.
- 57 *Соболев Ю.* Чайка русской сцены // Рампа и жизнь. 1911. № 6. С. 3–4.
- 58 *Аллерс Б.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 398.
- 59 *Колтоновская Е. В. Ф.* Комиссаржевская в Пассаже // Алконост. С. 47–48.
- 60 См.: О Комиссаржевской: Забытое и новое. С. 214–215.
- 61 Там же. С. 213.
- 62 *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 419.
- 63 *Амфитеатров А. В.* Маски Мельпомены. М., 1911. С. 31.
- 64 *Кугель А. Р.* Театральные портреты. М., 1967. С. 168.
- 65 О Комиссаржевской: Забытое и новое. С. 216.
- 66 *Мгебров А. А.* Жизнь в театре: В 2 т. Л., 1929. Т. 1. С. 414.
- 67 Алконост. С. 68.
- 68 *Кугель А. Р.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. № 37. С. 642.
- 69 В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. С. 226.
- 70 Там же. С. 113.
- 71 Там же. С. 116.
- 72 *Минский Н. М.* Ибсен: Его жизнь и литературная деятельность. СПб., 1896. С. 12.
- 73 *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 15.
- 74 Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. М., 1931. С. 53.
- 75 *Белый А.* Арабески. С. 172, 34–35.
- 76 *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Т. 1. С. 516.
- 77 *Колтоновская Е. В. Ф.* Комиссаржевская в Пассаже // Алконост. С. 51.
- 78 *Розанов В. В.* Среди художников. С. 325.
- 79 *Кугель А. Р. В. Ф.* Комиссаржевская // Театр и искусство. 1910. № 7. С. 162.
- 80 Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб., 1911. С. 111.
- 81 *Бэнь.* Гастроли В. Ф. Комиссаржевской // Московские новости. 1909. 22 сент. С. 2.
- 82 –Ф– [*Эфрос Н. Е.*] Нора Комиссаржевской // Новости дня. 1904. 22 февр. С. 2.
- 83 *Чернявский Вл.* Памяти Веры Федоровны // Алконост. С. 89.
- 84 *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 418.
- 85 *Кугель А. Р.* Театральные портреты. М., 1967. С. 166–167.
- 86 *Долгов Н. Н.* Ее роль в истории русской сцены // Бирюч петроградских театров. 1919. Июнь – август. С. 127.
- 87 *Кугель А. Р.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1899. № 10. С. 210.
- 88 *Блок А. А.* Т. 5. С. 418–420.
- 89 См.: *Татарин Н.* Памяти В. Ф. Комиссаржевской // Театр. и искусство. 1910. № 7. С. 157.

- <sup>90</sup> Кугель А. Р. // Цит. по: Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб., 1931. С. 169.
- <sup>91</sup> Там же.
- <sup>92</sup> Степун Ф. А. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Студия. 1912. № 16. С. 2.
- <sup>93</sup> Там же.
- <sup>94</sup> Беляев Ю. Комиссаржевская: Наши артистки. С. 8.
- <sup>95</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. С. 162.
- <sup>96</sup> Забрежнев И. И. В. Ф. Комиссаржевская: Впечатления. СПб., 1898. С. 8.
- <sup>97</sup> Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М. Ампула актера. М., 1922.
- <sup>98</sup> Аверкиев Д. Театральные заметки // Голос. 1879. 14 нояб. С. 3.
- <sup>99</sup> И. А. Бенефис В. Ф. Комиссаржевской // Новости и биржевая газета. 1899. 20 февр. С. 3.
- <sup>100</sup> Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1899. 20 февр. С. 4.
- <sup>101</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. С. 156.
- <sup>102</sup> *Ното Новус*. Александринский театр: «Бесприданница» // Петербургская газета. 1896. 18 сент. С. 3.
- <sup>103</sup> *Ното Новус*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. № 40. С. 688.
- <sup>104</sup> Алконост. С. 56–57.
- <sup>105</sup> Там же. С. 89.
- <sup>106</sup> *Эдип*. Гастроли Комиссаржевской: «Дикарка» // Камско-Волжская речь. 1909. 11 июня. С. 3.
- <sup>107</sup> См.: Тальников Д. Л. Комиссаржевская. С. 389–390.
- <sup>108</sup> *Пгела*. Маленький фельетон // Новая жизнь. 1909. № 107. 17 марта.
- <sup>109</sup> Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 96, 99, 192.
- <sup>110</sup> См.: Степун Ф. А. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Студия. 1912. № 16. С. 1.
- <sup>111</sup> Там же. С. 3.
- <sup>112</sup> См.: Степун Ф. А. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Русская мысль. 1913. Кн. 1. С. 29.
- <sup>113</sup> Белый А. Арабески. М., 1911. С. 7.
- <sup>114</sup> Там же. С. 30–31.
- <sup>115</sup> Там же. С. 224.
- <sup>116</sup> См.: Жирмунский В. М. Мелодика стиха (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха». Пб., 1922) // Жирмунский В. М. Теория литературы: Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 56–93.
- <sup>117</sup> Измайлов А. За синей птицей // В. Ф. Комиссаржевская: Альбом Солнца России. [Б. м., Б. г.]. С. 29.
- <sup>118</sup> Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб., 1911. С. 110.
- <sup>119</sup> См.: Кугель А. Р. Театральные портреты. С. 167.
- <sup>120</sup> О Комиссаржевской: Забытое и новое. С. 75.
- <sup>121</sup> См. Гладков А. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 311.
- <sup>122</sup> В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней... С. 260.
- <sup>123</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. С. 166.
- <sup>124</sup> Читау М. М. Премьера «Чайки» // Новый мир. 1980. № 1. С. 231.
- <sup>125</sup> В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней... С. 238.
- <sup>126</sup> Влад. Азов. [Ашкинази В. А.] Кончина В. Ф. Комиссаржевской // Речь. 1910. 11 февр. С. 2.
- <sup>127</sup> Степун Ф. А. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Студия. 1912. № 16. С. 2.
- <sup>128</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. С. 167.

- <sup>129</sup> Блок А. А. Т. 5. С. 418–419.
- <sup>130</sup> См.: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М., 1989. С. 288–300.
- <sup>131</sup> Сборник памяти Комиссаржевской. СПб., 1911. С. 90.
- <sup>132</sup> См.: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. С. 300.
- <sup>133</sup> Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. С. 98.
- <sup>134</sup> Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 ч. М.; Л., 1929. Ч. 1. С. 173.
- <sup>135</sup> Там же.
- <sup>136</sup> Беляев Ю. Театр на Офицерской // Новое время. 1906. 29 ноября.
- <sup>137</sup> Зигфрид. [Старк Э.]. Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1906. 12 нояб. С. 2.
- <sup>138</sup> См.: Титова Г. В. Эстетические концепции русской революционной сцены и театральный процесс (1917–1923): Дис... д-ра искусствоведения. Л., 1989. С. 270.
- <sup>139</sup> Новое время. 1906. 29 нояб.
- <sup>140</sup> Смоленский. [Измайлов А. А.]. Около рампы: Голубые волосы г-жи Комиссаржевской // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1906. 11 нояб. С. 4.
- <sup>141</sup> Там же.
- <sup>142</sup> Влад. Азов. [Ашкинази В. А.] Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской: «Гедда Габлер» // Речь. 1906. 12 нояб. С. 4.
- <sup>143</sup> Влад. Азов. [Ашкинази В. А.]. Открытие театра на Офицерской // Речь. 1906. 12 нояб. С. 4.
- <sup>144</sup> Ник. Носков. Драматический театр // Страна. 1906. 12 нояб. С. 5.
- <sup>145</sup> Solus. [Арабажин К. И.]. Драматический театр // Сегодня. 1906. 11 нояб. С. 3.
- <sup>146</sup> Новое время. 1906. 29 нояб.
- <sup>147</sup> Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. С. 334.
- <sup>148</sup> New York Times. 1908. April. 24 // Цит. по: Рыбакова Ю. П. В. Ф. Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества (рукопись).
- <sup>149</sup> Зигфрид. [Старк Э.]. Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1906. 24 нояб. С. 2.
- <sup>150</sup> Solus. [Арабажин К. И.]. Театр В. Ф. Комиссаржевской // Сегодня. 1906. 23 ноября. С. 3.
- <sup>151</sup> Е. Б. Театр марионеток (из беседы с А. Белым) // Театр. 1907. 4 окт. С. 11–12.
- <sup>152</sup> См.: Венгерова Зин. Театр Комиссаржевской // Свобода и жизнь. 1906. 27 нояб. С. 4.
- <sup>153</sup> С. П. Гастроли Комиссаржевской // Русское слово. 1907. 1 сент. С. 4.
- <sup>154</sup> В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней... С. 268.
- <sup>155</sup> Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 93.
- <sup>156</sup> О Комиссаржевской: Забытое и новое. С. 80.
- <sup>157</sup> См.: Гладков А. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 311.
- <sup>158</sup> О Комиссаржевской: Забытое и новое С. 73.
- <sup>159</sup> The Evening Post. New York. 1908. March. 3. // Цит. по: Рыбакова Ю. П. В. Ф. Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества (рукопись).
- <sup>160</sup> См.: Забрежнев И. И. Комиссаржевская: Впечатления. СПб., 1898. С. 10–11.
- <sup>161</sup> Эдип. Гастроли Комиссаржевской: «Дикарка» // Камско-Волжская речь. 1909. 11 июня. С. 3.
- <sup>162</sup> Н. М. // Кавказ. 1903. 7 февр.
- <sup>163</sup> Любовь к трем апельсинам: Журнал Доктора Дапертутто. 1914. № 4–5. С. 78.
- <sup>164</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 115.
- <sup>165</sup> В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней... С. 261.
- <sup>166</sup> Венгерова З. Театр Комиссаржевской // Свобода и жизнь. 1906. 27 ноября. С. 4.
- <sup>167</sup> О Комиссаржевской: Забытое и новое. С. 51.

- <sup>168</sup> Там же.
- <sup>169</sup> Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. М., 1931. С. 58.
- <sup>170</sup> Волков Н. Д. Мейерхольд. Ч. 1. С. 326.
- <sup>171</sup> Старик. [Эфрос Н. Е.] «Пелеас и Мелисанда» // Театральная газета. 1907. 20 окт. С. 2.
- <sup>172</sup> Репнин Н. Театральные впечатления // Слово. 1907. 17 окт. С. 2.
- <sup>173</sup> Ярцев П. Спектакли Петербургского Драматического театра // Золотое руно. 1907. № 7–9. С. 149–150.
- <sup>174</sup> См.: Ярцев П. Спектакли Петербургского Драматического театра... С. 149–151.
- <sup>175</sup> С. Я. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской: «Огни Ивановой ночи» // Русское слово. 1909. 16 сент. С. 6.
- <sup>176</sup> Бэнъ. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской // Московские ведомости. 1909. 22 сент. С. 2.
- <sup>177</sup> Алконост. С. 186.
- <sup>178</sup> Волков Н. Д. Мейерхольд. Ч. 1. С. 348–349.
- <sup>179</sup> Алконост. С. 73; Театр и искусство. 1910. № 7. С. 157.
- <sup>180</sup> Ч[улков]. Театр В. Ф. Комиссаржевской: «Строитель Сольнес» Ибсена // Товарищ. 1907. 4 дек. С. 5.
- <sup>181</sup> Волков Н. Д. Мейерхольд. Ч. 1. С. 354.
- <sup>182</sup> См.: Алконост. С. 1–3.
- <sup>183</sup> Цит. по: Гладков А. Театр: Воспоминания и размышления. С. 311–312.
- <sup>184</sup> Альбом Солнца России. [Б. м., Б. г.]. С. 35.

Т. С. Джурова

## АКТЕР В ТЕАТРЕ Н. Н. ЕВРЕИНОВА: РЕЖИССУРА И ТЕОРИЯ

Николай Евреинов – автор многочисленных работ по теории и истории театра, теоретик, режиссер и драматург – на протяжении своего достаточно долгого творческого пути так и не был уличен во внимательном отношении к основному звену театрального искусства. А именно – к актеру. Это пренебрежение тем более любопытно, что в основе еврейновской концепции театра лежит понятие «театральности», т. е. «инстинкт преобразования, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы»<sup>1</sup>. Иначе говоря, чаемый Евреиновым творческий акт, искусство «быть не собою»<sup>2</sup>, превращение «в совершенно других лиц»<sup>3</sup> – это и есть актерская трансформация, перевоплощение. Однако будучи на протяжении своей жизни пламенным апологетом театральности Евреинов не создал не то, что актерского метода, но даже не обозначил средств, инструментария, которые могли бы способствовать *преобразению в другого*.

Этот факт невнимания к современному актеру – своего рода закономерность. Мысль Евреинова чрезвычайно быстро вышла за рамки сцены, чтобы внедрить «театральность» во все эпохи, культуры, общественные институты, а затем и биологическую сферу. Евреинов дезавуировал театр со всеми его атрибутами, растворил его в стихийном «театре жизни», который обходится без подмостков, декораций, публики и «в котором каждый сам себе актер, драматург, режиссер и зритель»<sup>4</sup>. Что же осталось театру? Да, в общем-то ничего, кроме сарказма и сравнений с «публичным домом». Вместе с официальным театром со счетов сбрасывался и актер-профессионал. Поэтому восторженно описывая наивную условность восточного театра, милые его сердцу примитивы народного театра и находя в «диком манчжуре» и актере бродячего испанского театра XVI в. блестящие образцы

врожденной театральности, Евреинов не снизошел до того, чтобы оставить конкретные рекомендации их коллегам из настоящего.

В «Грядущем лицедее» (1908), одной из своих ранних статей, Евреинов рисует фантастический образ актера будущего и сокрушительный эффект воздействия его искусства на зрителей: «Искушенный в силе сценического гипнотизма, он явит собой истинное чудо театрального преображения, обалаганив мощью своего внушения индийского факира»<sup>5</sup>. Но и этот образ представлен крайне расплывчато, в превосходной степени, свойственной манифестам. Находясь в отчасти игровой оппозиции современному театру и его актеру, Евреинов не выработал свой метод. И не относился, как его современники К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, к числу режиссеров-педагогов. Его педагогическая деятельность на актерских курсах М. И. Закревской-Бенкендорф-Будберг (1909) и в драматической студии М. А. Риглер-Воронковой (1910) – незначительные, не имевшие продолжения эпизоды, свидетельствующие скорее о присутствии ему интересе к дилетанту.

Оценивая воззрения Евреинова на актерское искусство, следует учитывать и то, что его художественное творчество опровергало, а не подкрепляло теорию. Евреинов-режиссер на всех этапах своего творчества утверждал игру, маску, театр «насквозь условный», театр как «добровольный и очаровательный обман» во всем комплексе выразительных средств, включая и актера. Но его теоретический «театр для себя» предлагал другой тип преображения, трансформацию глубинных слоев психики лицедея, а, значит, и другой инструментарий. Стихийные примеры театральности, «патологическую» степень театрализации жизни Евреинов обнаруживал среди пациентов психиатрических клиник, так называемых патомимов. «Симуляция гангрены и туберкулеза», «комедии мученичества и демономании» служили Евреинову подтверждением того, до чего доходят некоторые «в своей мании играть хоть какую-то роль»<sup>6</sup>, когда нет таланта и возможности по-иному воплотить свою одержимость «театральной гипербулией».

Видимое противоречие между нарочитой условностью театральной игры и бессознательным преображением «патомима», утрачивающего в процессе игры свою личность, разрешалось в режиссуре собственной жизни. Евреинов считал, что талантливый актер «для себя»,

пускаясь в опасные для любого невропата игры, способен избежать случайных эксцессов, взять под контроль бессознательное.

И все-таки теоретическая мысль Евреинова не сразу удалась от театра в сторону безбрежной, неисчерпаемой театральности жизни. С профессиональным театром и его актерами он никогда не порывал. В предлагаемой статье рассматриваются наиболее значительные режиссерские опыты Евреинова 1900-х гг., в которых он пытался воплотить ряд своих теоретических изысканий. И первая же его статья, написанная в 1907 г., посвящена именно актеру, правда, не современному, а Средних веков.

### Актеры «старинных» театров

Старинный театр, дебютировавший осенью 1907 г. Средневековым циклом постановок, – первый театральный проект Евреинова, тогда еще не режиссера, а начинающего (хотя уже и довольно известного) драматурга, – родился из подспудного неприятия современной театральной действительности. Придуманный им совместно с бароном Н. В. Дризенем и соучеником по Училищу правоведения М. Н. Бурнашевым, Старинный театр принято считать одним из первых явлений традиционализма на русской сцене, использующего опыт «древних» и «экзотических» театров, где «актерское мастерство блистало богатством и разнообразием, тех театров, где актеры намеренно представляли», где они «играли, а не воплощали жизнь»<sup>7</sup>.

Однако кроме проекта традиционализма, к которому чуть позже примкнул В. Э. Мейерхольд, существовал и «личный» проект Евреинова, сформулированный им в докладе «Старинный театр: Об актере Средних веков», задуманный в качестве обращения к тем, кто должен был воплощать тип средневекового актера, и вовсе не имеющий целью воспитание новой актерской техники. Не разделял Евреинов и реконструкторский пыл своих коллег. В то время как Дризен и Бурнашев колесили по Европе в поисках документальных свидетельств об устройстве средневековых сценических площадок, а профессор Е. В. Аничков читал актерам-новобранцам лекции о средневековой литературе, Евреинов, заручившись собственной фантазией, выстроил фантастический образ средневекового актера. По справедливому утверждению С. В. Стахорского, в далекое прошлое театра Евреи-

нова влекло сознание утописта: «Создатель утопии ищет опоры на маргинальных линиях исторической эволюции, в древнейших пластах культуры», где существовал «подлинно-театральный, сказочно-прекрасный магический театр»<sup>8</sup>.

Слово «магический» здесь ключевое. Не случайно объектом внимания Евреинова оказалась та театральная эпоха, где театр еще не отделен от религии и обряда, священник не отделен от актера, а актер – от зрителя. В своем докладе он обходит вниманием исполнение зрелой светской драмы и, наоборот, обращает внимание на ее наиболее ранние образцы и жанры, вроде полулитургической драмы или мистерии с ее волонтерами-любителями.

«Что же мы знаем о сценических исполнителях интересующей нас эпохи», – спрашивал Евреинов. И отвечал: «Очень мало, но и это малое приводит к убеждению, что в то время, как актеры античного театра достигли высокой степени совершенства, средневековые недалеко ушли от примитивности»<sup>9</sup>. Примитивность исполнения и наивность чувств – вот главные, по мнению Евреинова, свойства средневекового актера. Средние века для него – детство сознания и детство театральных средств. «Прежде всего, участвующие лица понимают каждый воплощаемый ими тип определенно-простым; ни с какой сложностью характера они считаться не желают; раз действующее лицо злодей, то уж это злодей “без остатка”, в олицетворении таких наивных актеров он страшен “до смерти”, рычит зверем, тарашит глаза, скалит зубы, <...>, наоборот, раз надобно изображать “смешного малого”, то уж такой актер не щадит сил, чтобы позабавить публику, хотя бы совершенно неуместными гримасами, прыжками, выкрутасами <...>»<sup>10</sup>. Примитивность исполнения, по Евреинову, есть психологическая однозначность образа, воплощаемого утрированно гиперболическими средствами. В качестве аналогии им приводятся современные детские или солдатские спектакли. Но именно такая наивность позволяла актерам, как считал Евреинов, с легкостью вообразить себя другим лицом, отдаться роли без остатка. Одним из них умереть на кресте в образе Христа, другим – в образе палача – подвергнуть Его пыткам. Подобная безыскусность погружения в образ особенно привлекала его как идеолога Старинного театра.

Для Евреинова средневековый театр – театр *веры*, а не изощренного технического приема. Веры в подлинность происходящих событий, благодаря которой актер «способен вообразить себя полностью тем

или другим из действующих лиц»<sup>11</sup>. «Современное нам сценическое творчество, – комментировал Евреинов, – базируется на двух началах: на способности впасть в род *гипнотического состояния* под образным внушением драматурга и на изучении техники воплощения в связи с выработкой сценического самообладания и такта»<sup>12</sup>. Средневекового актера он безоговорочно относит к первой категории. Любитель Евреинова богат воображением, но не техникой. Здесь вчерашний пастух выходит на сцену, а через час, как ни в чем не бывало, отправляется доить коров; здесь зритель из толпы может взобраться на подмостки и попытаться вмешаться в действие.

Согласно Евреинову зритель такого театра является не меньшим, если не большим творцом спектакля, чем актер. Средневековая публика, считает он, отличалась чрезвычайной отзывчивостью: «плакала навзрыд в трогательных местах, хохотала до упаду при одной только тени смешного, приходила в ярость от возмутительных поступков театральных персонажей и не жалела глоток для криков одобрения». Чем была обусловлена такая отзывчивость? Верой зрителя в реальность происходящего на сцене. Зритель видел не актеров, а доподлинных Христа или Иуду и реагировал на них соответствующим образом – негодовал, сочувствовал, пытался принять непосредственное участие в «сюжете». Оттого и не важен был уровень мастерства актера, что публика силой воображения создавала собственный спектакль.

Евреинова привлекает театр на том этапе, когда *договор об условности* происходящего на сцене еще не возник, искусство синкретическое, сцена – еще не вполне сцена, актер – еще не вполне актер, а зритель – не вполне зритель. Линия рампы в таком театре прозрачна, проницаема с обеих сторон.

Первые представления Старинного театра состоялись в декабре 1907 г. в бывшем помещении труппы Л. Б. Яворской на Мойке, 61. В течение двух вечеров были показаны пять спектаклей: литургическая драма XI в. «Три волхва» (пролог Евреинова) в постановке А. А. Санина и М. Н. Бурнашева; миракль XIII в. «Действо о Теофиле» в постановке Н. В. Дризена и М. Н. Бурнашева; пастораль XVI в. «Игра о Робене и Марион» в постановке Евреинова; моралите XV в. «Нынешние братья» и фарсы XIV в. «Очень веселый и смешной фарс о чане» и «Очень веселый и смешной фарс о шляпе-рогаче» в постановке Санина, Бурнашева и Дризена.

Как полагал К. Л. Рудницкий, реконструкция средневековых зрелищ была скорее заявлена, нежели осуществлена. «Реконструировать старинные сценические площадки было затруднительно по соображениям чисто техническим. А “реконструкция актера” <...> требовала огромных познаний, которыми устроители не располагали, и длительного времени – его тоже не было»<sup>13</sup>. Но проблема заключалась не в недостатке времени, средств и знаний. При осуществлении замысла столкнулись три разнонаправленные тенденции: реконструкция, стилизация и исторический натурализм. Евреинов стремился дать идеальный образ Средневековья вообще и его актера, в частности. Дризен и Бурнашев – музейную реконструкцию. А Санин реконструировал не художественный стиль эпохи, а саму эпоху в мейнингенском варианте.

«Все меры были приняты к тому, чтобы артисты, насилуя себя, декламировали, “как в старину”, оглушая зрителей лубочным пафосом. <...> В постановках подчеркнуты наивные архаизмы во имя исторического реализма», – описывал игру актеров С. К. Маковский<sup>14</sup>. С. А. Ауслендер назвал постановки Старинного театра исторической лекцией<sup>15</sup>. По мнению А. Н. Бенуа, художественное оформление спектаклей – «очаровательный нежный сон о давно прошедшем»<sup>16</sup> – дисконировало с «гнетущей тоской» и безжизненным формализмом манеры актеров, которые тянули каждое слово и «жестикуют, как плохо заведенные автоматы»<sup>17</sup>.

Первая попытка воссоздания старинных театральных форм не была по достоинству оценена современниками. Отчасти по причине дилетантизма исполнителей, отчасти потому, что актерская техника Средневековья, как ее видели авторы постановок, не могла быть востребована современным театром. Однако идею реконструкции, способной «освежить творческие силы современных театров образцами крайней простоты и наивности старых сцен», оценил Мейерхольд<sup>18</sup>. Правда, в отличие от позиции Евреинова в представлении Мейерхольда средневековый актер был высокотехничным профессионалом. У участников средневекового цикла не было, по его мнению, ни подлинной «наивности, ни искренней гимнастичности»<sup>19</sup>. «Изысканность не та. Гибкость движений не та. Музыкальность интонаций не та»<sup>20</sup>. Мейерхольд назвал и основное противоречие постановок «Старинного театра» – несоответствие стилизованной среды, созданной «мир-искусниками», и реконструктивных задач режиссуры.

Евреиновская программа средневекового цикла была осуществлена лишь отчасти. Труппа, набранная из актеров-любителей (главным образом учеников Академии художеств), своей неподготовленностью могла посрамить лелеемую Евреиновым примитивность техники средневековых исполнителей. Но современный любитель не был ни наивен, ни безыскусен. Отсюда незапрограммированная трезвая ирония и бессознательное «подчеркивание курьезов». С тем же, если даже не большим успехом, Евреинов мог прибегнуть к услугам так называемого солдатского театра. А значит, «наивность» и «безыскусность» приходилось стилизовать.

Любопытно, что будучи главным идеологом средневекового цикла Евреинов в его рамках поставил только один спектакль. Но не мистерию и не полулитургическую драму, которые могли проиллюстрировать магическую силу театра, соединяющего в акте тотального преобразования актера и зрителя, а зрелый образец светской драматургии Средневековья – пастораль Адама де ла Аля «Игра о Робене и Марион».

Первая постановка Евреинова предвосхитила не только его дальнейшую режиссерскую, но и теоретическую программу, год спустя сформулированную в «Апологии театральности» (1908). «Игра о Робене и Марион», эстетизированная, свободная от тенденциозности презираемого им театра «жизненных соответствий», могла послужить примером «самодовлеющего значения сценизма», основным содержанием которого является *игра*.

«Игра о Робене и Марион» была, возможно, единственным спектаклем средневекового цикла, в котором принцип оформления гармонично сочетался с режиссерским подходом и диктовал актерам нужную манеру. Пастораль Евреинова являлась откровенной стилизацией, где не было места ни историческому натурализму, ни формальной реконструкции. Используя в начале спектакля прием «театра в театре», режиссер акцентировал внимание на условном характере представления. Сюжет пасторали предваряли приготовления к представлению, как будто происходившему во дворе рыцарского замка. «Входят распорядители игры, приглашая собравшихся гостей со вниманием прослушать пастурель и в то же время отнестись к ней снисходительно. Тут же на глазах зрителей происходят несложные приготовления к игре: вносят маленький картонный дом, изображающий крестьянское жилище, притаскивают несколько бутафорских баранов, и

стадо, которое должны пасти Марион и Робен, готово; входят четыре служителя со свечами и становятся по углам, освещая сцену, представляющую собой зеленый луг»<sup>21</sup>.

Е. А. Зноско-Боровский так описывал манеру исполнения «Игры»: «Эта нарочитость была выдержана и в постановке, и в игре актеров: рыцарь был подчеркнуто свиреп, Марион и Робен нежно и беспомощно любили друг друга, комические персонажи то гнусавили, то басили, вызывая смех публики самыми наивными средствами. Была найдена особая форма чтения стихов, так, чтобы ритм их полностью соответствовал ритму движений, составлял с ним одно»<sup>22</sup>.

Содержанием «Игры о Робене и Марион» была сама игра. Утрированная, игровая наивность – единым приемом режиссуры, сценографии и актерской манеры. Пластика актеров, судя по фотографиям, напоминала пластику кукол. Вероятно, именно «игрушечная» обстановка и обеспечила нужный Евреинову способ существования актеров. А яркие краски, музыка, танцы, общая незатейливость и отсутствие пафоса создали жизнерадостное настроение, которого не было в других постановках средневекового цикла.

Спектакль Евреинова был собственным художественным видением Средневековья как «детской», в которой взрослые дети (исполнители, разыгрывавшие пастораль) забавлялись своими игрушками (деревянными лошадками и барашками Добужинского). «Формальная», беспредметная, эстетизированная «Игра» была примером того не ориентированного на действительность театра, который Евреинов превознес полгода спустя в «Апологии театральности». «Пустяковый характер какой-нибудь пастурели, даже если она не принадлежит перу такого мастера слова, как Адам де ла Аль, сторицей искупается той милой театральностью, которая, как добрая волшебница, переносит нас в какой-то лучший мир, где даже такие великаны, как здравый смысл, теряют власть над нами <...>»<sup>23</sup>. Но игривая театральность «Робена и Марион» не совпадала с аффективной театральностью-преображением, заявленной в реферате «Об актере Средних веков». И это противоречие между условной и натуральной театральностью Евреинов пытался изжить уже в более поздних режиссерских опытах и теоретических работах.

Евреинов и Мейерхольд обратились к «старинным» театрам почти одновременно. Но привлекало их совершенно разное. В средневеко-

вом, испанском, мольеровском театре, комедии дель арте Мейерхольд обнаруживал квинтэссенцию условности, типы актерской техники, которую можно было противопоставить современной манере «интеллигентного чтеца» и технике «углубленного душевного переживания». Мейерхольдовская апология театральности в «Балагане» (1912) – это апология виртуозной, универсальной техники актера-каботина. Его жонглер, пришедший со средневековой площади, «заявляет о самодовлеющем значении актерского мастерства: о выразительности жеста, о языке телодвижений <...> во всяком сценическом положении»<sup>24</sup>. Маска, жест, движение, интрига – вот оружие актера, свободного в своем творчестве в отличие от «закрепощенной куклы» психологического театра, которой «непонятно магическое слово “игра”, потому что имитатор никогда не в состоянии подняться до импровизации, опирающейся на бесконечно разнообразное сплетение и чередование раз добытых технических приемов гистриона»<sup>25</sup>.

Евреинов, напротив, искал в средневековых «примитивах» особого магического мироощущения, безусловности восприятия действия, в котором актер и зритель сливаются в едином порыве, сродни религиозному. Но уже тогда, в середине 1900-х гг., Евреинова интересовал не столько профессионал, сколько любитель, не столько театр, сколько театральный дух эпохи. Средневековье для него – воображаемое, идеальное время, когда эмоциональное погружение актеров и зрителей в действие было органическим процессом, не обусловленным режиссерскими или сценографическими ухищрениями.

В более поздних теоретических работах «Театр как таковой» (1912) и «Театр для себя» (1915–1917) Евреинов-мыслитель с лихвой отдаст должное как любителю, так и всевозможным формам «органической» жизненной театральности – от театра дикарей и испанской инквизиции до аффективного театра «патомимов». Однако Евреинов-практик все реже прибегает к услугам дилетантов. В 1909 г. он еще ставит «Ночные пляски» Федора Сологуба в Литейном театре, привлекая непрофессионалов – поэтов, писателей, художников, критиков: С. Городецкого, М. Волошина, С. Ауслендера, А. Ремизова, А. Толстого, Л. Бакста, И. Билибина, Б. Кустодиева, их сестер и подруг, танцевавших босыми и полуобнаженными а la Дункан в качестве актеров. Но участие творческой элиты в этом благотворительном спектакле едва ли было вызвано какими-то особыми творческими чаяниями режиссера, свя-

занными с культом любителя. Скорее уж формой эпатажа и апологией «наготы на сцене», активно пропагандируемой Евреиновым.

Уже в 1910 г., едва вступив в должность режиссера «Кривого Зеркала», Евреинов первым делом вывел из состава труппы большинство актеров-дилетантов и тем самым профессионализировал театр и его репертуар. К 1911 г., когда Старинный театр возродился с испанским циклом постановок, режиссер и сам уже был далеко не тем дилетантом, который в 1907-м привлекал к участию в средневековых постановках неподготовленных студентов Академии художеств.

В 1909 г. выходит статья Евреинова «Испанский актер XVI–XVII веков», где вновь утверждается театральность как неодолимый инстинкт, объединяющий актера и зрителя в порыве преображения. «Праздничная театральность», высокая мера условности, страстная самоотдача актера, способного разыграть художественно полноценный спектакль на примитивных подмостках, с минимальной бутафорией, где-нибудь в горной деревне, – таково лицо испанского театрального Возрождения. И сама драматургия – «эти милые, наивные фарсы, эти маленькие любовные драмы и незлобные драматические шутки <...> приучили актера не к повторению пройденного в жизни на сцене, а к *творчеству самостоятельной оригинальной жизни*, которая так похожа на действительность и вместе с тем так выгодно от нее отличается»<sup>26</sup> (курсив мой. – Т. Д.).

Публике испанского театра, которой органически была присуща любовь к чрезмерной красочной выразительности, нравилось «страшное вперемешку со смешным и трогательным, включающим в себя импонирующую царственность, нечто отвечающее религиозным запросам и, в конце концов, все вместе очень нарядное, величественное и веселое»<sup>27</sup>. Актер же отвечал ее потребностям, прибегая к «чрезмерному выражению интимных движений души», «чрезвычайной подвижности мимики», «быстрой перемене тона», «непривычной силе в движениях» и «резким непосредственным переходам из одного эффекта в противоположный»<sup>28</sup>, которые при этом соединялись с тонким анализом роли и нюансировкой.

Материальная чувственность, как считал Евреинов, здесь успешно преодолевалась высокой мерой поэтической условности формы. Но, несмотря на условность, испанский театр, по Евреинову, это театр буйного актерского темперамента, эксцессивного переживания худо-

жественной реальности как актером, так и публикой. Такой театр не исключал, а, напротив, предполагал истовость веры в происходящее на подмостках. Евреинов всячески подчеркивал живую, иногда опасную двустороннюю связь, которая существовала между актером и зрителем. Испанский зритель не только страстно откликался на страдания и злоключения героев, но и предъявлял высокие эстетические требования к игре актеров. Если она не устраивала зрителя, он вполне мог взобраться на сцену и надавать актеру тумачков. Камни летели не только в «злодея», но и в бездарного комедианта. То есть на данном историческом этапе, как считал Евреинов, между сценой и зрительным залом уже заключен договор об условности, упоминаемый в «Апологии театральности».

Испанский актер, пишет Евреинов, не просто играл. Играя, он *проживал* на сцене *другую* – не свою жизнь, наполненную высокими и страстными чувствами. В том-то и заключалось отличие еврейновского испанского актера от мейерхольдовского «гистриона», что он полностью, до самозабвения, преображался в другого. У Мейерхольда всегда сохранялась дистанция между человеком-творцом и образом, который он создавал. Маска и лицо не сливаются. У Еврейнова личность творца целиком растворена в роли.

Испанский актер, которым восторгался, которого стремился воссоздать Евреинов, в определенном смысле близок тому типу актера, который отстаивал А. Я. Таиров. Реальность переживания при условности, «эстетизме» рисунка роли – такова формула таировского актера. Но Таирова не интересовало презренное «физиологическое» переживание актера «натуралистического театра», вызывающее в зрителе аналогичное «физиологическое заражение»<sup>29</sup>, которое «основано на <...> аффективном воспоминании из личной жизни исполнителя или на наблюдении нужного ему переживания у других окружающих его людей»<sup>30</sup>. Подобно Мейерхольду, Таиров за пределы эстетики не выходил: «реальная сценическая эмоция должна брать свои соки не из подлинной жизни (актера или иного человека), а из сотворенной жизни того сценического образа, который из волшебной страны фантазии вызывает актер к его творческому бытию»<sup>31</sup>. Не жизненные (личные) ассоциации должны провоцировать актера на переживание, а художественный образ, претворенный фантазией актера-творца и отлитый в идеальной эстетической форме.

Как и Таиров, Евреинов не объясняет психологический механизм формирования художественного образа: «это глубоко индивидуальный момент, иной у каждого актера, и тайна зарождения образа так же чудесна и неисповедима, как таинство жизни и смерти»<sup>32</sup>. По его утверждению, театральность испанского актера (способность преображаться в другого при эстетизме внешнего рисунка роли) обусловлена национальным темпераментом и вряд ли воспитуема в искусственных условиях режиссуры.

Премьерные спектакли испанского цикла состоялись в ноябре 1911 – феврале 1912 г. в выставочном зале Соляного городка. В первый вечер были показаны «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега и интермедия Мигеля де Сервантеса «Два болтуна». Во второй – пролог к комедии Лопе де Вега «Великий князь Московский и гонимый император» и «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины. «Чистилище Святого Патрика» Педро Кальдерона – в третий.

Руководители Старинного театра, как и в 1907 г., стремились к «реконструкции сценического представления в исчерпывающей близости к когда-то бывшей действительности»<sup>33</sup>. По-прежнему в состав дирекции входили Дризен и Евреинов. Режиссеров Санина и Бурнашева сменили Н. И. Бутковская (актриса Средневекового цикла и издательница) и К. М. Миклашевский, в 1911 г. окончивший драматические курсы, но в историю театра вошедший скорее как искусствовед и историк театра, автор первой монографии о комедии дель арте<sup>34</sup>.

Теперь к участию в спектаклях были привлечены не только любители, но и молодые выпускники Императорского театрального училища, а также актеры «со стажем», например Александр Мгебров, бывший актер Театра В. Ф. Комиссаржевской, игравший в «Царевне» Евреинова (1908).

Задачи устроителей и режиссеров Старинного театра оставались преимущественно реконструктивными. Режиссура Миклашевского и Бутковской скорее всего ограничивалась попыткой имитации внешней формы исполнения, использованием приема стилизации (основанным на живописи Веласкеса и Мурильо). Вновь и вновь рецензенты писали об изяществе и тонкости декораций и костюмов «миriskусников», ни разу не упомянув имен актеров, игравших в «Благочестивой Марте» или «Великом князе Московском». Старк считал, что «Благочестивую Марту» отличало отсутствие какого бы то ни было стиля, а сцениче-

ские эффекты художников В. А. Щуко и Е. Е. Лансере в «Чистилище Святого Патрика» не могли «отвлечь <...> внимания от главного недостатка спектакля: крайне плохого исполнения»<sup>35</sup>. Критики – сторонники реалистического направления – упрекали Старинный театр в бессмысленном воспроизведении давно отжившего. Ф. Д. Батюшков считал формальную реконструкцию бесполезной, потому что «руководители “Старинного театра” упустили из виду, что, восстанавливая бытовые условия театральных представлений, они не могут заставить театральную публику отрешиться от самой себя и перевоплотиться в зрителей XVI века подобно тому, как артисты перевоплощались <...> в старинных актеров»<sup>36</sup>. Критик В. Воинов находил задачи театра «рабски археологическими»<sup>37</sup>. А. А. Бенуа, ставший адептом эстетики Художественного театра, требовал от испанского цикла истинной веры, иллюзии жизни, а не «музея старины» и превозносил в постановке «Благочестивой Марты» бытовые интермедийные сценки с участием подвыпивших посетителей кабачка (зрителей представления бродячей испанской труппы), перед которыми, по его мнению, бледнело представление пьесы<sup>38</sup>.

Сам Евреинов, будучи идеологом испанского цикла, ограничился постановкой «Овечьего источника» Лопе де Вега. И хотя в статье Евреинова «Испанский актер XVI–XVII веков» возникал обобщенный портрет испанского актера эпохи Возрождения, в действительности режиссер ориентировался главным образом на театр Лопе де Вега, «поэтому и испанского актера он создавал по образу и подобию прежде всего этого театра, силу которого, при крайней скромности театрального оснащения, составляли только таланты драматурга и актера»<sup>39</sup>.

К постановке «Фуэнте Овехуна» Евреинов приступил, имея за плечами опыт работы в Театре Комиссаржевской, Веселом театре для пожилых детей, театре Кривое Зеркало и репутацию талантливого стилизатора. Идея буквальной реконструкции едва ли его увлекала. Психологический тип и мироощущение испанца XVI в. предполагалось не реконструировать, а стилизовать. Воссоздавались только принципы сценического оформления XVI–XVII вв. Актеры играли на довольно узком, вытянутом помосте, единственным элементом оформления которого был занавес, разделявший сцену на две части вдоль. За ним зрителям открывался живописный фон декоративного панно Николая Рериха, изображавшего горный пейзаж.

Эта минималистская обстановка воспроизводила сценические условия, в которых могла играть какая-нибудь бродячая труппа XVI в., как их описывает Г. Н. Бояджиев. «Сценический помост был сравнительно широким, но неглубоким <...>. Занавес висел не перед сценой, а посередине ее, разделяя сценическое пространство на передний и задний планы <...>, в случае надобности он отдергивался и действие перемещалось в глубину сцены – с улицы в комнату»<sup>40</sup>. И даже рисованный задник во времена Лопе де Вега был одним из атрибутов оформления, правда, стационарного, а не площадного театра.

Но оформление «Фуэнте Овехуна» не было самодостаточной реконструкцией. Движение занавеса не просто обозначало смену мест действия, оно обеспечивало тот стремительный темп его развития, о котором писали почти все рецензенты: «Действие развивается с такой стремительностью, что вставленные между отдельными хорнами (актами) интермедия и танцы не могут замедлить его неудержимого потока»<sup>41</sup>. Движением занавеса монтировались действие. Но кроме этого отсутствие громоздкой сценической обстановки должно было укрупнить фигуру актера и вывести его на первый план зрительского восприятия. Свободное творчество актеров, по мнению Евреинова, в XVI в. не ограничивалось, да и не нуждалось ни в какой бутафории, как и зритель не нуждался ни в какой иллюзии правдоподобия места действия. Это в более поздние эпохи, как писал Мгебров (очевидно, вспоминая слова Евреинова), когда уровень мастерства актера упал, на него «нельзя уже было смотреть без рампы, без декоративного оформления и иных иллюзорных обманов»<sup>42</sup>. Сценические условия, в которых разыгрывалась «Фуэнте Овехуна», должны были напоминать о тех временах, когда актер прекрасно обходился без режиссера и бутафории, когда он умел «держат в руках тысячную толпу, произнося многоминутные монологи Шекспира, Кальдерона <...> на простом и голом помосте»<sup>43</sup>.

Горные кручи и декоративное «барочное» небо Н. Рериха, покрытое «торжественно клубящимися облаками»<sup>44</sup>, разумеется, никого не обманывали в своем «картонном» происхождении и не вызывали иллюзии присутствия в реальном пейзаже. Живописный фон сообщал зрителю определенное художественное настроение, и только. Как панно Рериха, так и режиссерская манера Евреинова были стилизацией.

В мемуарах А. Мгеброва нет упоминаний о том, как Евреинов работал с тем или иным конкретным актером. Мгебров вспоминал, как долго Евреинов выстраивал самые незначительные моменты, например проход двух девушек по сцене, где все сосредоточивалось «на едва заметных <...> сценических деталях: игра веером, поворот головы, улыбка, смех, шаги и прочее»<sup>45</sup>. Но – ни слова о том, как режиссер работал над образом Лауренсии или, скажем, Эстевана, которого играл Мгебров.

Евреинову был важен зрелищный облик спектакля, зримый рисунок роли. Стилизованная Испания должна была быть яркой, дразнящей, праздничной, грубо изысканной. Несмотря на страстность, стремительность движений и речи, актеры должны были сохранять «ту угловатую отчетливость, которую мы видим в испанских танцовщиках и которая была несомненно свойственна и драматическим артистам»<sup>46</sup>. Особо тщательно разрабатывалась пластика актеров. Позе, жесту предписывалось служить эстетизированным выражением национального колорита.

Евреинов использовал прием живописных группировок. Узкий помост предполагал фронтальные, длинной декоративной лентой развернутые по всей ширине сцены многофигурные мизансцены (зафиксированные на фотографиях к спектаклю) наподобие групповых композиций барельефа или фрески. В режиссерской манере Евреинова (как в Театре на Офицерской, о котором пойдет речь) давала себя знать эстетика модерна (правда, обогащенная эмоциональной темпоритмической динамикой пластики актера). «Декорации и движениям был придан подчеркнуто стремительный характер, и словно вихрь крутился на сцене в массовых картинах, которые нигде, однако, не сбивались на натуралистический беспорядок, но подчинялись строгому ритму, свиваясь и развиваясь яркими, характерными группировками»<sup>47</sup>.

Однако для «возрождения» испанской героической драмы, пусть и стилизованной, изысканности было мало. Требовалось особое внутреннее самочувствие актера – яркое, мощное, экспрессивное. Нужен был актер трагедийного темперамента и подвижной психики (такой, какого нарисовал Евреинов в статье «Испанский актер XVI–XVII веков»), при этом сохранявший четкость, внятность, нежизнеподобность внешнего рисунка роли – способный внутренне и внешне преображаться в другого. Несколько сильных исполнителей в «Фуэнте Овехуна» было. А больше ему, режиссеру, и не требовалось. Противоречие между эсте-

тичностью формы и натуральностью переживания разрешалось просто – в специфической актерской индивидуальности Виктории Чекан, игравшей Лауренсию. Мгебров писал, что дарование актрисы было трагическим, темперамент неистовым, и это не мешало ей растворяться «в грезах о прекрасной Греции, выражая это растворение культом своего тела, поклонением красоте и стремлением к эстетизму»<sup>48</sup>.

Евреинову действительно не было нужды воспитывать из русской актрисы (с кавказскими корнями) пылкую испанку XVI в. Личностная и актерская индивидуальность Чекан, способность, увлекаясь ролью, погружаться в нее до самозабвения, стали материалом роли, счастливо совпали с ней. Мгебров описывал ряд выразительных эпизодов, связанных с Чекан в «Фуэнте Овехуна». «Играя Лауренсию, <...> Чекан, обладая редким, совсем испанским темпераментом, раскидывала в иные спектакли людей на сцене как мячики, так, что они падали в оркестр, ломая инструменты у 140 музыкантов. При этом она была довольно хрупкой, не обладавшей физической силой женщиной»<sup>49</sup>. Отношения протагонистки и массовки в «Фуэнте Овехуна» проще всего сформулировать, воспользовавшись терминологией А. Я. Таирова. На фоне вышколенной, ритмически движущейся и звучащей кордедрамы должна была эффектно выделяться темпераментная солистка.

Вероятнее всего, «неистовая» Чекан *самоосуществляла себя* в роли. При этом, если доверять ее мужу и мемуаристу Мгеброву, актриса, обладая способностью к самоотдаче, не впадала в бесконтрольный аффект и контролировала происходящее с ней и вокруг нее. На одном из представлений, в сцене восстания женщин, произошел курьезный эпизод: Чекан-Лауренсия убежала за кулисы, разгневанная вялой игрой участниц восстания. Учитывая, что почти одновременно Чекан участвовала в мейерхольдовском «Товариществе актеров, художников, писателей и музыкантов» в Териоках, можно также предположить в ней способность держать форму роли.

Неизвестно, как выстраивались профессиональные отношения режиссера и молодой актрисы. Пытался ли Евреинов обуздать темперамент Чекан (дабы не пострадали режиссерский рисунок, пластическая партитура роли) или, наоборот, потакал ему? Зато очевидно, что самозабвение внутри массовки было для него нежелательным – неистовство народных масс могло напрочь разрушить создаваемую им художественную форму. Вероятно, соблюденная дисциплина формы

массовых сцен и позволила Бескину утверждать, что помимо Чекан «на редкость стройный ансамбль дают и остальные»<sup>50</sup>.

Евреинов знал, что статисты (среди которых было довольно много непрофессионалов) едва ли способны к переживанию, положенному на ритмическую основу. В сцене восстания рисунок движения стилизовался: «Здесь Евреинов применил свой излюбленный метод зигзагообразных движений тел, сопровождающихся неистовым рычанием, которое соответствовало каждому ритмическому взмахиванию обнаженных шпаг. Нежным, хрупким и женственным женщинам <...> театра не всегда удавалась эта сцена»<sup>51</sup>. Процесс нарастания народного бунта необходимо было решить с помощью актеров, но режиссерскими средствами – динамичными группировками масс, ритмизацией движения и выкрика. Грубая, яркая, площадная «театральность» («гипербола», «чудовищные контрасты» и «вакханалия») испанского театра воплощалась средствами стилизации, а значит эстетизировалась.

В режиссерской манере Евреинова к 1912 г. преобладали черты модерна. Однако Евреинов-теоретик, Евреинов-утопист стремился выйти за рамки его эстетики. Критикуя актера настоящего, формулируя «сверхчеловеческий» образ актера будущего, он искал поддержки у прошлого. И создавал фантастический образ актера-творца, способного к магическому преображению в «другого», чей образ тот черпал из неистощимых тайников своей фантазии.

### **В Драматическом театре на Офицерской**

В январе 1908 года, едва Старинный театр успел отыграть свои спектакли Средневекового цикла, во втором номере «Театра и искусства» было объявлено о приглашении Евреинова в качестве режиссера в Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской – на будущий сезон. Летом 1908 г. Евреинов приступил к работе над «Франческа да Римини» Габриэле Д'Аннунцио, о чем свидетельствует переписка с Ф. Ф. Комиссаржевским<sup>52</sup>.

Накануне премьеры «Франчески да Римини» в Театре на Офицерской Евреинов публикует «Апологию театральности» – свой первый теоретический манифест, а заодно и обращение к актерам театра, в котором он провозглашает самостоятельное значение театрального искусства, нетенденциозного, по его мнению, свободного (в отличие от

натурализма и символизма) от «предмета выражения». Под театральностью подразумевается творческий, преображающий действительность, порыв, каковой «даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности – легко, радостно и всенепременно»<sup>53</sup>.

В этом же манифесте Евреинов впервые публично заявляет о неприятии как натуралистического метода Московского художественного театра, потому что тот «стремится к ненужной жизненной повторности», так и метода опального, только что изгнанного из Театра на Офицерской, Мейерхольда, потому что тот «по природе своей не стоит на линии наинтенсивнейшего зрительного восприятия». И оба одинаково «противоречат сущности театра»<sup>54</sup>.

В заключении статьи Евреинов провозглашает свой метод – «сценический реализм», который, «коренься в <...> творческой фантазии, заменяет точность исторической и современной <...> действительности *обманной* ее видимостью, властно требующей доверчивого к себе отношения»<sup>55</sup>, призванный создать самостоятельную художественную реальность. Таким образом, утверждается власть и обаяние иллюзии, в которую зритель погружается до потери здравого смысла. Но иллюзии чисто художественной, созданной средствами условного театра, методом «симплификации».

Любопытно, что «самодовлеющий сценизм» Евреинова в соответствии с канонами модерна покоится на «синтезе всех искусств». Об актере и о том, какими средствами ему пользоваться в создании чисто театральных ценностей, ни слова. Симптоматично и то, что Театр на Офицерской недавно покинул Мейерхольд, проведший театр через все соблазны синтеза и действительно шагнувший из него в сторону самоопределения природы театра, поиска его особого языка, позже выраженного им в программной статье «Балаган» (1911).

Манифест Евреинова – характерный образец художественной идеологии модерна. «Искусство не выражает ничего, кроме самого себя», – этот завет Уайльда он стремился воплотить не только в «Апологии театральности», но и во всех трех спектаклях, поставленных в Театре Комиссаржевской в сезон 1908/1909 г., утверждая ими примат формы над содержанием, идею незаинтересованного искусства. Однако режиссура Евреинова, которая не черпала материал в действитель-

ности, не являла собой и образец творчества «чисто театральных ценностей». Слово «зрительный» в его определении наинтенсивнейших средств театральной выразительности – ключевое. Пылкая риторика мятежника Евреинова вела актеров Театра на Офицерской по уже проторенной дорожке живописного модерна.

Принцип стилизации, примененный режиссером в «Игре о Робене и Марион», соответствовал модернистской поэтике пьес Габриэле Д'Аннунцио, Оскара Уайльда и Федора Сологуба, поставленных им в Театре Комиссаржевской в период работы там.

Премьера «Франчески да Римини» Д'Аннунцио состоялась в сентябре 1908 г.; в конце октября, после генеральной репетиции, была запрещена «Царевна» («Саломея» Уайльда); в январе 1909 г. состоялась премьера «Ваньки-ключника и пажа Жеана». Как будто следуя указанию Мейерхольда в отзыве на Средневековый цикл Старинного театра, Евреинов на сей раз обращается не к «старинной» пьесе, а к современной драматургии с элементами стилизации, где исходная сырая материя жизни уже прошла художественную фильтрацию, преломилась в модернистской эстетике пьес.

Евреинов начал с «Франчески» не случайно. Образ героини и тема мятежной страсти, безудержной и не управляемой, импонировали личным и творческим запросам В. Ф. Комиссаржевской. А средневековый антураж (правда, уже транскрибированный модернистом Д'Аннунцио) был своего рода визитной карточкой молодого режиссера. Об этой постановке Евреинова, сыгранной после премьеры в Москве всего три раза, сохранились довольно скудные и противоречивые сведения. Известно, что художник спектакля Мстислав Добужинский стилизовал костюмы в духе средневековой миниатюры. Воспоминания, переписка с Ф. Ф. Комиссаржевским и интервью корреспонденту московской газеты «Театр» свидетельствовали о том, что Евреинов намеревался ставить «Франческу» с помощью монодраматического метода, разрабатываемого им параллельно работе в Театре на Офицерской. «Между прочим, – писал он летом 1908 г., – служанки должны быть отражением душевного настроения Франчески, в первом действии они в бледно-розовом, невинный смех, голоса, недоразвившиеся фигуры, в третьем действии они в пунцовом, плотоядные губы, под глазами уже сине, голоса – сугубо-страстные и пр.; в пятом действии они в скучно-белом, бледнолицые, полные томления и злого предчувствия»<sup>56</sup>.

Предполагалось, что изменения в душевном мире Франчески будут передаваться с помощью света и цвета. Цветовые тона декораций и костюмов каждого акта должны были соответствовать настроению героини: «в первом акте преобладают солнечные, светозарные тона, во втором акте – сумрачно-коричневые, в третьем – огненно-красные, в четвертом – сурово железные и, наконец, в пятом акте <...> все освещается мертвенно-бледным светом»<sup>57</sup>.

Монодраматическая конструкция была задумана Евреиновым в качестве антитезы бытового слепка жизни на сцене. Ее конечной целью являлось разрушение псевдообъективной (по сути мнимой) реальности и вызволение зрителя из плена его собственной психологии с целью эмоциональной идентификации с «главным действующим». Зритель должен был стать «внутренним фактором драмы», «центром самого действия»<sup>58</sup>. Монодрама снимала «отчуждающий момент произведения искусства, которым можно только любоваться, созерцая его через барьер “художественности”»<sup>59</sup>. Идентифицируясь с главным действующим лицом, внутренний мир которого объективировался на сцене, зритель становился Гамлетом – *другим* (не-я), преодолевая рамки собственной психологии.

Превратить «Франческу» в монодраму Евреинову не удалось. Архитектоника трагедии Д'Аннунцио не давала возможности осуществить монодраматическую постановку. Но было и еще одно, более серьезное препятствие. В лице молодого режиссера В. Ф. Комиссаржевская столкнулась едва ли не с большей опасностью, чем Мейерхольд. Монодрама провоцировала вопрос, какая нужда в игре, в перевоплощении, если внутренний мир героя обналичивался на сцене (в замысловатых визуальных эффектах), а действующим, перевоплощающимся и переживающим становился сам зритель. Замысел Евреинова грозил заменой драгоценного «я», личности актрисы личностью режиссера (в соответствии с собственным произволом объективирующего сложную и изменчивую внутреннюю картину души героини) или «я» вытасченного режиссером на сцену зрителя. Монодраматический спектакль требовал максимальной согласованности рисунка роли протагонистки и окружающей ее среды. Малейшее душевное движение героини должно было мгновенно вызвать отклик во всех выразительных компонентах (свет, речевой рисунок, мизансцены).

Однако, как свидетельствуют мемуары А. А. Мгеброва и А. Л. Желябужского (исполнителя роли Паоло), Евреинов и Комиссаржевская

работали независимо друг от друга. «Трагедия Паоло и Франчески рождалась сама собой глубоким и прекрасным талантом Веры Федоровны. В трагедиях ничего не хотел понимать Евреинов и потому тактично предоставлял им собственный исход; он лишь стремился страстью своего темперамента оживить любезный ему до исступленной любви мертвенный стиль эпох давно ушедших»<sup>60</sup>.

Увлеченный постановочной стороной спектакля, Евреинов предоставил Комиссаржевскую самой себе, препоручив ей и Желябужского, с которым актриса работала над ролью Паоло. «Сегодня займемся внутренней стороной образа <...>. Давайте разбираться в его нутре»<sup>61</sup>.

В результате «Франческа да Римини» стала спектаклем режиссера-художника. Мизансцены и пластику действующих лиц Евреинов стремился подчинить живописно-декоративной задаче. Еще до начала репетиций он делился планами с Ф. Ф. Комиссаржевским: «В области пластики и рисунка групп хочу призвать на помощь прерафаэлитов (Россетти)»<sup>62</sup>. Неизвестно, насколько режиссеру удалось передать на сцене стиль Россетти, но есть основания полагать, что он стремился не только к живописной выразительности, столь характерной для театрального модерна, добивался не только картинности поз и группировок, но и музыкальности речи и движения<sup>63</sup>. «Чтение стихов, – акцентировал режиссер, – с *раздельностью строк*, в музыкальной согласованности голосов, подчас напевное»<sup>64</sup>. Мгебров вспоминал, что более всего ему запомнились те сцены, где «Евреинов изощрялся в создании журчащей мелодии смеха пленительных девушек <...>, и на фоне этого смеха – шумное бряцание оружия братьев да Римини и отчаянно-призывный голос Веры Федоровны»<sup>65</sup>.

Художественный результат, видимо, был достаточно скромным. После премьеры, сыгранной на гастролях театра в Москве, в Петербурге, он прошел всего три раза. Рецензенты, увидевшие в спектакле воспроизведение рельефов «по Мейерхольду» и массовых сцен «по Санину», явно были не в курсе монодраматических установок режиссера. «Непонятно, почему костюмы Франчески однотонны, тусклы, а в костюме Паоло некрасивы краски»<sup>66</sup>. Актеры играли «в традиционной манере, вступая в противоречия с требованиями режиссера»<sup>67</sup>. Комиссаржевскую критики вновь обвинили в том, что она заковала себя в оковы модернизма, зато хвалили К. В. Бравича и Б. С. Неволина. Оба играли «красочно, по добрым традициям художественно-реальной

школы русского театра»<sup>68</sup>. Вероятно, что к моменту премьеры следы ритмопластики и мелодической разработки речевого рисунка сохранились только в коллективных мизансценах. Но и они вызвали привычно негативную оценку со стороны критиков. «Деревянный тон исполнения был вообще присущ этому спектаклю. Марионеточные служанки спотыкались на гладком месте. Синьоры выглядели окаменелостями»<sup>69</sup>. Критики явно записали Евреинова в подражатели Мейерхольда. Но как Евреинов был чужд символизму, так и пластическая декоративность «Франчески» вряд ли имела что-то общее со статуарностью Неподвижного театра. Здесь скорее сказывалось общее для эстетики театрального модерна тяготение к живописности, к тональной разработке сцен, к плоскостности, к ритмическому расположению фигур в сценическом «панно» или «барельефе».

В то время как Мейерхольд от живописного театра – через «Балаганчик» (центральным персонажем которого «и был театр – театрик с занавесом, суфлером, с разделением прав автора и театра, с явно нарисованной декорацией, не имитирующей ни жизнь, ни живопись, ни выставочный интерьер, с традиционными, хотя и стилизованными, персонажами старинного театра»<sup>70</sup>) делал шаг к «театру игры», театру актера-гистриона, Евреинов, провозгласивший «самостоятельное значение сценизма», двигался в другом направлении.

«Царевна» – она же уайльдовская «Саломея» – должна была стать воплощением идеи синтеза искусств. Свое режиссерское видение будущего спектакля режиссер раскрыл в речи, обращенной к труппе театра. Евреинова не увлекла символистская трактовка пьесы (данная поэтом Н. М. Минским) как «трагического столкновения красоты и святости»<sup>71</sup>. Режиссер попытался воплотить на практике уайльдовское определение произведения искусства как «особой формы художественной правды», заключающейся в стиле. В связи с этим, вторил Евреинов Уайльду, мы «не должны теряться в догадках», что представляет собой произведение, «а должны любить его ради него самого»<sup>72</sup>. Творческий произвол Евреинов подкреплял апологией эстетического имморализма. В «Саломее» режиссер стремился к воплощению эстетики безобразного. Он сравнивал спектакль со сном, отвратительным, пугающим, но, тем не менее, прекрасным причудливостью своих форм, сотворенных спящей для этого мира, но отпущенной на свободу фантазией. Произведение искусства, говорил

Евреинов, дает «чувство свободы от оков действительности, привычной, наскучившей, серой»<sup>73</sup>.

Однако ничего отвратительного в спектакле не было. Эстетика безобразного воплощалась в красоте аморального. «Чувство свободы от оков действительности» выражалось в произволе красоты, снимающей противоречие между глубоким и поверхностным, святым и преступным, нравственным и безнравственным. Режиссер не только выразил сущность уайльдовского стиля, но и попытался проникнуть в архитектонику его драмы.

Метод своей постановки Евреинов определил как «гротеск гармонически-смешанного стиля»<sup>74</sup>. «Гротеск художественного тонирования <...> – утонченная вычурность, нередко причудливость, музыкальная экстаивность, бредовая мистичность, сугубая грубость, почти нечеловеческая, и наконец, та яркость чудовищной страсти, которая надвигается стремительней лавы и побеждает нас, очаровывая»<sup>75</sup>. Все эти «интонации» и «оттенки» не спорили друг с другом, не отрицали друг друга, а дополняли друг друга как части мозаичного панно.

Прежде всего «Саломея» стала триумфом декоратора. В костюмах и оформлении Н. К. Калмакова воплотился тот специфический уайльдовский «стиль синтетического характера»<sup>76</sup>, в котором сочетались «и изощренная деланность “рококо”, и чарующая лаконичность “Эллады”, и пряная цветистость Востока, и утонченная обходительность “Louis XIV”, и чисто модернистическая диковинность»<sup>77</sup>. Художник следовал свойственной модерну установке на мифологизацию. Стиль Калмакова в «Саломее» был живописно опосредован изобразительными «стилями» прошлого. Так, в эскизе костюма Тигеллина чувствовалась барочная пышность, Пажа – жеманность Буше, в монументальной идолоподобной геометризированной фигуре Тетрарха – ассирийские мотивы. Несовместимые, на первый взгляд, разностилевые элементы костюмов и сценографии были переплавлены художником в гармоническое единство, сформировав вызывающе чувственный, агрессивный, пряный образ спектакля.

Евреинов давал актерам установку на гиперболу, эстетическое неправдоподобие, фантастику формы – «чудовищно прекрасный экстракт эротической жестокости», где «все художественно преувеличено, все раздуто творческим гением, все подчеркнуто и очерчено наперекор бледным по необходимости контурам жизни»<sup>78</sup>.

Актеры выполняли функцию декоративного орнамента, звучащих цветовых пятен на живописном фоне. «Белые лица воинов выступали из тьмы. Огромный рыжий парик Саломеи – Натальи Волоховой – бросался в глаза»<sup>79</sup>. И в воспоминаниях А. Мгеброва (игравшего Сирийца), и в статье М. Вейконе (стенографировавшего генеральную репетицию спектакля) описываются не актеры, а фигуры, одетые в восхитительные костюмы и парики Калмакова (зеленое, излучающее святость тело Иоканаана, «с нарисованными на этом теле ребрами»<sup>80</sup>, бледно-сиреневое тело царевны и ее лицо в рамке пышных светло-красных волос, «красиво изогнувшегося пажа Иродиады с ослепительно беломраморным нагим телом»<sup>81</sup>, «черного как ночь Наамана с ярко красными руками и ногами»<sup>82</sup> и т. д.).

Образ решался с помощью цвета и линии – прихотливого бердслеевского излома. «Каждому персонажу Евреинов нашел свои статичные и вычурные позы»<sup>83</sup>. К моменту постановки «Саломеи» актеры театра В. Ф. Комиссаржевской уже прошли полуторагодичную школу Мейерхольда и имели опыт «декоративного панно» «Гедды Габлер» и барельефов «Сестры Беатрисы». Тот же А. И. Аркадьев, игравший Тетрарха, принимал участие в «живых картинах в стиле ассирийской стенописи», где, как язвил рецензент, он добросовестно «лепился» на фоне стены, так, что не всегда можно было разобрать, «нарисован он на стене или это нарочно»<sup>84</sup> («Свадьба Зобеиды» Гуго фон Гофмансталя).

Евреинов искал созвучий между цветами и формами живых и живописных образов спектакля. Как и в спектаклях Мейерхольда, цвета декоративного фона перекликались с цветами костюмов фигурантов. «Любая часть построения могла принять на себя функцию фона или изображения, или поменяться местами. Это касалось не только оформления, костюмов, но и актеров»<sup>85</sup>, – писала Г. В. Титова о «Гедде Габлер» Мейерхольда. Тот же самый принцип работал и в «Саломее».

С одной стороны, воплощался живописный канон модерна. Все «слишком человеческое» в актерах было надежно спрятано за фантастическими масками образов, внебытовыми, непроницаемыми. С другой стороны, декоративность «Саломеи» таила в себе драматический заряд, воздействие которого ощутили некоторые рецензенты. Привкус ужаса чувствовался и в гротескных костюмах-образах Тетрарха и Царицы. Образы эти воздействовали в первую очередь на подсознание зрителя, вызывая «инстинктивное ощущение греха, преступле-

ния, кровосмешительства»<sup>86</sup>. От одной только колористической гаммы костюма Тетрарха, как вспоминала А. П. Остроумова-Лебедева, зритель с самого начала охватывало «чувство (вызванное только линиями и красками) приближения какого-то страшного события»<sup>87</sup>.

Театр равнодушного к символизму Евреинова никогда не был «неподвижным». Здесь не было статуарности, свойственной постановкам Метерлинка. Над героями не довлел рок, предчувствие катастрофы. Не волновал Евреинова и «внутренний диалог». Под «вкусным соусом красоты» «Саломеи» подавался свойственный модерну культ тела, порыв естества, разумеется, преображенного, эстетизированного. Отсюда и необыкновенная динамичность режиссерской композиции Евреинова, в которой воплощалась тема губительной страсти.

«Культ красоты в эстетике модерна был призван эстетизировать чувственную стихию жизни – панэстетизм неотрывен от витализма»<sup>88</sup>. Напряжение страсти в «Саломее» выжалось пластическими средствами. Так, поза фехтовального выпада, в которой на протяжении первого акта стоял Сириец – Мгебров, была своего рода пластической метафорой страсти. «Позади меня, – вспоминал актер, – в такой же иступленно напряженной позе стоял Паж»<sup>89</sup>. Поставленные в идентичные позы фигуры Сирийца и Паж не только образовывали основанную на повторе подобную орнаменту ритмическую композицию, но и таили в себе колоссальное внутреннее напряжение, скрытую потенцию движения.

Нарастание замешанного на крови эротического напряжения выжалось в динамике ритмической и световой партитуры, разряжаясь в танце Саломеи. «Выпуклые, неподвижно застывшие изваяния»<sup>90</sup> Паж, Сирийца и Наамана приводило в движение появление Саломеи. «Движения, речи, краски, свет постепенно нарастают, сгущаясь по мере ускорения тем па пьесы»<sup>91</sup>. Спектакль достигал ритмического апогея в танце Саломеи, во время которого сцена постепенно заливалась красным светом, символизировавшим «жгучее сладострастие, смешанное с кровавым ужасом»<sup>92</sup>. Танец сопровождался возбужденными криками Ирода и его свиты, которые «росли crescendo», доходя «до совершенно изуверского иступления»<sup>93</sup>. Евреинов делал ставку на иррациональное восприятие. Зритель не должен был гадать, что значит тот или иной цвет или образ, а бессознательно должен был упасть под его воздействие.

«Живописная маска – статична, она не позволяет выйти за свои пределы, а потому (вне зависимости от возможностей актера) обращает “символическое изображение” в навязчивую аллегория, закрывая актеру возможность насыщения роли другими смыслами, кроме закрепленного собой»<sup>94</sup>, – так современный исследователь определяет функцию маски в спектаклях Мейерхольда в Театре на Офицерской. Гротескные живописные маски «Саломеи» также были неподвижны. Эффект движения в «Саломее» достигался не за счет индивидуального развития образов действующих лиц, а посредством ритмизации речи и движения, изменений в световой и музыкальной партитуре спектакля. Вакхическое исступление Саломеи разражалось в танце, эротическое напряжение зрителей этого танца – в «вулканическом взрыве красных тонов: от черно-красного неба до огненно-красных отсветов на металлической фольге золотых и серебряных частей декорации и на костюмах в финале спектакля»<sup>95</sup>.

В статье о Н. Калмакове Е. И. Струтинской подмечена одна очень важная особенность пьесы Уайльда: «Персонажи на протяжении всего действия комментируют любое изменение, происходящее вокруг них, – не только изменения, например, света и цвета луны, но и изменение в восприятии места действия, а также внешнего облика персонажей»<sup>96</sup>. Эта особенность «Саломеи» не осталась незамеченной режиссером. В докладе «Введение в монодраму» он зафиксировал эту изменчивость картины мира в «Саломее» – в зависимости от ракурса взгляда, эмоционального состояния того или иного из действующих лиц. «Если действующий преисполнен томлением уайльдовского Наррабата, она (монодрама. – Т. Д.), может быть, покажет в луне соблазнительный облик царевны, или покойницы, если он весь – предчувствие смерти, или пьяной развратницы, если действующий зажил Иродом, или девственницы, если это час его целомудрия, или, наконец, это действительно будет луна как луна, если в душе действующего пробил час того безразличного отношения к природе, каким была преисполнена Иродиада, выйдя в сад призвать мужа к гостям»<sup>97</sup>.

Судя по этим наблюдениям, драматическую функцию в спектакле Театра на Офицерской должна была взять на себя декоративная среда. Изменения в ней служили актерам своего рода ориентиром. А сами актеры должны были чутко откликаться на эти изменения. Но, вероятно, смелый замысел Евреинова был подавлен визуальной роскошью

пышных костюмов Калмакова. Установка на «полидраму» (термин А. Кугеля, предложенный им в отношении пьес Б. Гейера, например «Воспоминания» и «Что говорят – что думают», в которых реальность изменялась в зависимости от точки зрения разных действующих лиц пьесы<sup>98</sup>) требовала не только игры света, но и мобильных, как в экспрессионистском театре, декораций-трансформеров. Но их не было.

Несмотря на то, что полидраматический замысел Евреинова так и остался на бумаге, «Саломея» Евреинова вошла в историю как одно из ярких явлений русского театрального модерна. Оригинальная концепция спектакля Евреинова заключалась в господстве стиля, обнаружении содержательного потенциала самой формы уайльдовской пьесы (а не в интерпретировании ее сюжета, как делал Минский). Свет, форма, линии и краски костюмов Калмакова работали на единство зрительского впечатления. В отдельные моменты достигался иррациональный эффект, как будто зрители смотрели один общий сон. Режиссеру же удалось почувствовать и отчасти воплотить действенность самой композиции, ритм напоминающего ворожбу речевого рисунка «Саломеи». В этом и реализовывалась эстетическая концепция модерна, где смысловую нагрузку несет «соотнесение образа со средой», где «композиционно-организующий принцип сам становится сюжетом произведения модерна», а «средством воплощения этого принципа является ритм»<sup>99</sup>.

На сцене естественное было принесено в жертву искусственному. Уподобляя актера «узору», модерн освобождал его от плоти, от грубой материи, от данности собственного тела, одновременно закрепощая в прихотливом, вычурном живописном арабеске. Искусственная телесность костюмов Иоканаана в прозрачно-зеленоватом трико с нарисованными на нем ребрами или Иродиады, чьи «обнаженные» соски-стразы мерцали двумя каплями крови, не имитировала реальную плоть, а облекала актера в новую плоть-маску. «Самоиграющие» костюмы преобразовали природную фактуру, делали актеров практически не узнаваемыми. Вместе с пышными костюмами Калмакова они получили и новые «эстетические» тела. От исполнителей и не требовалась имитация чувств или отношений. Актер, с его «нутром» и индивидуальной психологией, переставал значить что-то сам по себе, работая на художественное целое. Модерн преобразовал – по закону красоты – внешность, а не психику. Подлинная драма должна была разворачиваться не в душах персонажей или актеров, а в сознании зрителей.

## Актер «для себя» в теоретическом театре Евреинова

Режиссерский путь Евреинова – путь компромисса. Думается, сознательного. Он добивался невозможного – безусловности зрительского восприятия при «намеренной условности», фантастичности происходящего на сцене. Его неизменная критика методов Художественного театра была основана на неприятии жизнеподобия, мертвенного, не преображенного фантазией художника, слепка действительности как таковой. «Если вы дадите мне все то на сцене, что и в жизни, что останется тогда на долю моей фантазии, грубо плененной завершенностью круга, непрерывностью цепи? <...> Для театральной иллюзии нужна убедительность, не самый предмет, нужно представление действия, а не само действие»<sup>100</sup> В критике натуралистической линии Художественного театра Евреинов был солидарен с Мейерхольдом, утверждавшим, что «натуралистический театр отрицает в зрителе способность дорисовывать и грезить, как при слушании музыки»<sup>101</sup>.

Однако неизменно пропагандируя прекрасную условность, Евреинов ничего не имел против актерского переживания на сцене, но для него было важно, *зему* подражает актер и *что* он переживает на сцене. Творчество Евреинова зиждется на полном неприятии действительности, не преображенной творческой фантазией художника. Фантастические, причудливые, гротескные образы для сцены составляет не действительность, а воображение. Материал, как в случае с «Саломеей», черпается из художественного мира драматурга. Искажение форм, нарушение обыденной логики, совмещение несовместимого в искусстве – это «законная реакция критикующего духа на неприемлемый им мир сам по себе»<sup>102</sup>.

«В театре главное, чего я хочу, – это быть не собою»<sup>103</sup>, выйти за пределы своей природы, – утверждает Евреинов. Удовольствие детской игры – в превращении в «совершенно других лиц», поэтому для него неприемлема ситуация, когда «я» актера ассимилирует, присваивает обстоятельства роли и действует в них на сцене. Напротив, это *роль должна ассимилировать «я» актера, до полного его растворения в ней*. Примеры таких театров, где актер, по мнению Евреинова, полностью превращался в персонаж, приводится в статье «Испанский актер XVI–XVII веков». Для обозначения этого психического процесса Евреинов употребляет понятие, находящееся не столько в области

театральной, сколько религиозной терминологии, – «преображение». Не «переживание», как у Станиславского, и не «представление», традиционно ассоциируемое с условным театром, а тотальный процесс, перестраивающий личность человека-актера. Маска поглощает и вытесняет «я» лицедея.

Станиславский утверждал на сцене правду, Евреинов – прекрасную ложь, нарочитый обман. Но вера (как актера, так и зрителя) – у Станиславского в «правду переживаемого чувства и в правду производимых действий»<sup>104</sup>, а у Евреинова – в «искусственное небо, в котором подчас больше небесного для нас, чем в настоящем небосклоне»<sup>105</sup>, – одинаково важна обоим.

«Ультранатурализму» Художественного театра Евреинов-теоретик противопоставляет «бедные», «бессознательно условные» театры (восточный, средневековый, мелодраму первой половины XIX в.), где зритель легко обходился намеками на реальность, поскольку сам создавал эту реальность в своем воображении. То есть такие театры, в которых «бедное», с постановочной точки зрения, зрелище, с игрой, избыточной преувеличениями и аффектами, воспринималось зрителями как естественное. Но подобные интуитивно условные театры – достояние прошлого. В настоящем Евреинов-режиссер, на бумаге воспевавший «до безумия смелое» преобразование актеров Средних веков, на практике стремился ограничить актерский произвол. По его мнению, в современном театре преобразование – удел зрителя. Именно зритель является полноправным соавтором спектакля, творцом *иллюзии*. Любопытно, что в этом у Евреинова спустя тридцать лет обнаруживается неожиданный, к тому же – принадлежавший к «враждебному» театральному лагерю, единомышленник. Н. В. Демидов, продвинувшийся в утверждении свободного творчества актера намного дальше Станиславского, в книге «Искусство актера» с изумлением, едва ли не восторгом описывал бурную реакцию простодушных деревенских зрителей на перипетии святочного «Царя Максимилиана». По мнению Демидова, не так уж далек от этих наивных плачущих баб и обычный театральный зритель – в своей готовности сопереживать условно-неправдоподобному зрелищу, увлекаться игрой актеров, которые «говорят как то по-особенному, не совсем по-нормальному, как-то чересчур громко и старательно». «Он благодарит актеров, вызывает их, аплодирует. Иногда эти аплодисменты актером и за-

служены <...>, но сколько незаслуженных!!! Ведь это себе аплодирует зритель! Ведь это *он сам доиграл за актеров*. Какой получается самообман! Огромный, массовый самообман! Сила этого самообмана заложена, как видите, в самой обстановке театрального зрелища»<sup>106</sup>.

Зритель в теоретическом театре Евреинова играет столь же значительную роль. Однако, как считал Евреинов, в профессиональном театре, развращенном ультранатурализмом, такое бесхитростное сотворчество зрителей уже невозможно. Из этого осознания ограниченности приемов театра как «повелителя иллюзий» и берет начало монодраматический метод, способный, как полагал Евреинов, уничтожить зрительское отстранение, искусственность происходящего на сцене, снять противоречие между условностью среды и безусловностью ее восприятия. В монодраме мир сценических фантазмов должен был стать психической реальностью зрителя. Режиссер – полновластным демиургом этой сценической реальности. Актеру же в нем отводилась служебная роль.

В главе «О театральной пьесе» «Театра как такового» (1912), Евреинов добивается от театра эффекта *синестезии* как от сна, в котором музыка, свет, краски, движение представляют нерасчленимое единство. Актер в этом театре превращается в фигуранта, красочное звучащее пятно, художественно раздражающее зрительные и слуховые рецепторы зрителей. Попыткой такой синестезии была «Саломея», где актер, которому отводилась роль инструмента в оркестре, краски на живописном холсте, был вплетен в музыкальную картину, не вычленим из нее. Таким образом, Евреинов стремился удалить из театра все личностное, случайное. Чаемое состояние актера – это техника пластической маски, когда при минимуме элементов «внешнего маскарада», «сценическое движение – не что иное, как создание маски *sui generis*»<sup>107</sup>.

В теории Евреинов все дальше отходит от театра и все более внимателен к кино, иллюзорный механизм которого, по его мнению, куда значительно эффективнее погружает зрителя в художественную реальность. В одной из глав «Театра как такового» он приветствует кинематограф *как зрелище*, отдавая ему предпочтение в сравнении с литературным театром Ибсена, Д'Аннунцио, Метерлинка или Гуго фон Гофмансталия, «которые при всем своем таланте, часто невыносимы своими прегрешениями против сценизма»<sup>108</sup>. В «Театре для себя» Евреинов не скупится на гневные эпитеты, называя современ-

ный театр «публичным домом», «меркантильным в своем расчете на вкусы большинства, лишенным чар подлинной театральности». И вполне соответствует ему актер-профессионал – «свински жадный до аплодисментов черни, актер-неуч, актер лентяй, актер-коммерсант, спекулирующий на низменных инстинктах толпы, актер-пьяница, актер-преступник, умышленно или неумышленно кощунствующий в храме»<sup>109</sup>. В качестве достойной замены такому плебейскому «театру для всех» Евреинов предлагает кинетофон – волшебный прибор будущего, в котором угадывается аналог современного телевизора. Благодаря этому прибору актер, режиссер и зритель совпадут в одном лице и получат возможность творить миры в соответствии со своим рафинированным вкусом, получают «неистощимый выбор волшебных сновидений», в которые погрузится творец иллюзий<sup>110</sup>.

Сергей Эйзенштейн называл театр Евреинова театром «на самых последних фазах своего развития к тому времени, когда дальнейшее программно-поступательное его движение останавливается и следующие шаги его развития <...> уже неминуемо падают за пределы собственно театра»<sup>111</sup>. Монодрама и поставленное Евреиновым в 1920 г. действо «Взятие Зимнего дворца» сводили к минимуму значение актера и подводили театр к этой последней черте. Но оставался еще театр «за последней чертой» – театр для «гурманов искусства преображения», который «актер для себя» способен создать, не выходя из собственной квартиры – «театр избалованного капризника, развращенного мозга, театр большой жестокости, быть может, во всяком случае театр индивидуально-требовательного зрителя, <...> доблестно-высокого и преступно-низкого в своей истерической неудовлетворенности»<sup>112</sup>.

В третьей части «Театра для себя» Евреинов наконец заводит речь о тех механизмах и приспособлениях, которые должны способствовать погружению актера «для себя» в предлагаемые им ситуации и трансформации «я». Здесь мы узнаем, что «меньшая или большая подвижность театральной игры стоит в прямой зависимости от большего или меньшего использования предметов “внешнего маскарада”»<sup>113</sup>. Евреинов приводит парадоксальный образец для подражания, а именно – «Духовные упражнения» Игнатия Лойолы – мистический опыт погружения в жизнь Иисуса Христа и приобщение к его страданиям на протяжении четырех недель, по прошествии которых должно открыться духовное зрение, позволяющее увидеть Вознесение и Воскресение.

Цитируя французского этнографа Ш. Летурно, написавшего «Физиологию страстей», Евреинов называет упражнения Лойолы тренировкой для «укрепления воображения в целях приручения верующего закреплять в своих мыслях настоящие сценические представления, религиозные феерии»<sup>114</sup>. В качестве примера предлагается упражнение, имеющее целью переживание мук ада, где на первой стадии предлагается представить «топографию местности, причем игрою воображения нужно представить себе длину, ширину и глубину ада», а последнее даст почувствовать «соприкосновение с огнем, который жжет даже душу»<sup>115</sup>.

Этот пример многое объясняет в творчестве Евреинова и в механизмах преобразования, понимаемого им как акт веры, мистическое опьянение.

Погружение в воображаемую ситуацию происходит посредством созерцания как иллюзорных, так и реальных объектов, среды, рождающей определенное настроение. «В большинстве случаев страховку подъемного моста от мира действительности к миру наддействительности может легко дать музыка в соединении с гармонизирующими с ней запахами и светом, а также цветом подходящей, например, декоративной ткани»<sup>116</sup>. Евреинов предлагает технику автогипноза, направленную на возбуждение всевозможных ощущений и эмоций, выводящих за рамки обыденного, но не технику проецирования этих образов вовне, форму, в которой они могли бы воплотиться. В «театре сновидений» отсутствует необходимость репрезентации грезы, потому что у этого внутреннего представления нет иного зрителя, кроме самого представляющего. И он не подразумевает удовольствия не столько от игры, сколько от получения сильных ощущений, переносящих «преображающегося» в другую реальность. Как заключает исследователь творчества Евреинова, «пафос преобразования, владевший многими символистами, у Евреинова полностью отсутствует. Не бороться с жизнью, а уйти из нее в вымышленную, игровую действительность, в мир фантазий и грез. Евреинов уподобляет “театр для себя” алкогольному опьянению или наркотическому дурману»<sup>117</sup>.

Но есть у Евреинова и другой театр «для себя», «активно зрелищного характера», к участию в котором автор рекомендует привлекать таких же энтузиастов, как он сам, способных стать достойными, увлекающимися партнерами. Пьесы из его репертуара он предлагает

в заключительной части своей книги. В них актер «для себя» творит образ, преобразуется ради доставления себе сильных, экстраординарных, экзотических ощущений. Не случайно в главе «Преступление как атрибут театра» Евреинов характеризовал театр как «арену преступлений», «сопричащаясь коим и в коих временно исчерпывая свою злую волю <...>, душа зрителя очищается»<sup>118</sup>, и где актер-преступник, перевоплощаясь в святого или грешника, выходит за пределы дозволенного социумом. Не случайно он выбирает для репертуара «театра для себя» исключительные события и состояния, выходящие за рамки обыденного (смерть возлюбленной, болезнь, похороны) вместе с экстравагантными фигурами и моделями отношений (жестокий плантатор и рабыня – «Бразильянское»). Или же предлагает разыграть исторические сюжеты вроде «Смерти Сенеки» с вскрытием вен в собственной ванной. Одна из пьес «для себя» – «Утонченный гранд гиньоль» разворачивается перед зеркалом при участии некоего воображаемого шантажиста, который изобличает все тайные пороки актера «для себя» и грозит ему публичным разоблачением. Раздвоение «я» играющего на палача и жертву служит достижению утонченного садомазохического удовольствия.

С. В. Стахорский прав, утверждая, что в «сценариях “театра для себя” обращает внимание натурализм и даже какой-то физиологизм <...> Действие достигает такой степени натуральности, что совсем вытесняет игру»<sup>119</sup>. «Линию психологического реализма и бытового натурализма, по его мнению, Евреинов довел до крайности, когда мнимому больному нужен аспирин, изображающему смерть – вскрытые вены»<sup>120</sup>. Однако, говоря о художественном инструментарии актера «для себя», исследователь употребляет медицинскую терминологию. Лицедей Евреинова действует на территории жизни, где уже не властвуют эстетические категории и неуместно магическое «как бы». Речь идет не о создании художественных ценностей, а об индивидуальном проекте *жизнетворчества*, цель которого – «выйти из норм, установленных природой, государством, обществом»<sup>121</sup>.

Как «театр сновидений», так и пьесы из репертуара «театра для себя» утверждали произвол «я», субъекта. «Мощь внушения» и «сила гипнотизма», объявленные оружием «грядущего лицедея», направлялись на самого себя. Автор, актер и зритель сливались в одном лице. Индивидуальный *жизнетворческий* проект Евреинова-теоретика

снимал узловое противоречие, дававшее себя знать в творчестве Евреинова-режиссера, который в теории прославлял произвол и аффективное преобразование-переживание актеров прошлого, а на практике (посредством монодрамы) стремился сделать актеров настоящего идеально управляемым инструментом в театре «одной воли» – режиссера, творящего субъективную художественную реальность, под властное обаяние которой попадал бы и зритель.

2013

### Примечания

- <sup>1</sup> *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой // *Евреинов Н. Н.* Демон театральности. М., 2002. С. 43.
- <sup>2</sup> Там же. С. 45.
- <sup>3</sup> Там же. С. 58. 162.
- <sup>4</sup> *Стахорский С. В.* Николай Евреинов и утопия «театра для себя» // *Стахорский С. В.* Искания русской театральной мысли. М., 2007. С. 248.
- <sup>5</sup> *Евреинов Н. Н.* Грядущий лицедей // *Евреинов Н. Н.* Pro scena sua. Пг., 1915. С. 130.
- <sup>6</sup> *Евреинов Н. Н.* Театр для себя. Ч. 1. Теоретическая // *Евреинов Н. Н.* Демон театральности. С. 235.
- <sup>7</sup> *Марков П. А.* Новейшие театральные течения // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 287.
- <sup>8</sup> *Стахорский С. В.* Николай Евреинов и утопия «театра для себя». С. 244.
- <sup>9</sup> *Евреинов Н.* Старинный театр. Об актере Средних веков // Театр и Искусство. 1907. № 50. С. 838.
- <sup>10</sup> Там же. С. 840.
- <sup>11</sup> Там же. С. 839.
- <sup>12</sup> Там же.
- <sup>13</sup> *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М., 1990. С. 21.
- <sup>14</sup> *Маковский С. К.* Первые представления «Старинного театра» // Старые годы. 1908. № 1. С. 43.
- <sup>15</sup> См.: *Ауслендер С.* Из Петербурга // Золотое руно. 1908. № 3–4. С. 117–120.
- <sup>16</sup> *Бенуа А. Н.* Дневник художника // Московский еженедельник. 1908. 21 янв. С. 33.
- <sup>17</sup> Там же. С. 37.
- <sup>18</sup> *Мейерхольд В. Э.* Старинный театр // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 189.
- <sup>19</sup> Там же. С. 191.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> *Старк Э. А.* Старинный театр. СПб., 1911. С. 21.
- <sup>22</sup> *Зноско-Боровский Е. А.* Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 337.
- <sup>23</sup> *Евреинов Н. Н.* Апология театральности // Утро. 1908. 8 сент. № 15.
- <sup>24</sup> *Мейерхольд В. Э.* Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма... Ч. 1. С. 212.
- <sup>25</sup> Там же. С. 213.
- <sup>26</sup> *Евреинов Н. Н.* Испанский актер XVI–XVII веков // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 6–7. С. 53.

- 27 Там же. С. 51.
- 28 Там же.
- 29 *Таиров А. Я.* О театре. М., 1970. С. 120.
- 30 Там же. С. 117.
- 31 Там же. С. 121.
- 32 Там же.
- 33 *Старк Э. А.* Старинный театр. С. 37.
- 34 См.: *Миклашевский К. М.* La commedia dell' arte: Театр итальянских комедиантов. Пг., 1914–1917. Ч. 1. 163.
- 35 *Старк Э. А.* Старинный театр. С. 61.
- 36 *Батошков Ф. Д.* По поводу спектаклей «Старинного театра» // Студия. 1911. № 11. С. 2.
- 37 *Воинов В.* Художественные письма из Петербурга // Студия. 1911. № 10. С. 16.
- 38 См.: *Бенуа А. А.* Художественные письма. Старинный театр // Речь. 1911. 16 дек.
- 39 *Власова Р. И.* Русское театральное-декорационное искусство. Л., 1984. С. 34.
- 40 *Бояджиев Г. Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973. С. 193.
- 41 *Александр К. Иранский.* Гастроли «Старинного театра» // Утро России. 1912. 15 февр.
- 42 *Мгебров А. А.* Жизнь в театре: В 2 кн. М.; Л., 1929–1932. Кн. 2. С. 65.
- 43 Там же. С. 73.
- 44 *Воинов В.* Художественные письма из Петербурга // Студия. 1911. № 10.
- 45 *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Кн. 2. С. 64.
- 46 *Зносско-Боровский Е. А.* Русский театр начала XX века. С. 340.
- 47 *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Кн. 2. С. 139.
- 48 Там же.
- 49 Там же. С. 43.
- 50 *Бескин Эм.* Фуэнте-Овехуна // Раннее утро. 1912. 16 февр.
- 51 *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Кн. 2. С. 117.
- 52 См.: *Дубнова Е. Я. Н. Н. Евреинов – режиссер частных театров (1907–1909)* // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1994. С. 80–85.
- 53 *Евреинов Н. Н.* Апология театральности // Утро. 1908. 8 сент. № 15.
- 54 Там же.
- 55 Там же.
- 56 Цит. по: *Дубнова Е. Я. Н. Н. Евреинов – режиссер частных театров (1907–1909 гг.).* С. 82.
- 57 *Е. О. У Н. Н. Евреинова* // Театр. 1908. 3 сент. (Наши беседы).
- 58 *Казанский Б. Л.* Метод театра (Анализ системы Евреинова). Л., 1925. С. 107.
- 59 Там же. С. 108.
- 60 *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Кн. 1. С. 312.
- 61 *Желябужский А. Л.* Последние годы // В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964. С. 276.
- 62 Цит. по: *Дубнова Е. Я. Н. Н. Евреинов – режиссер частных театров (1907–1909)* // Памятники культуры. Новые открытия. С. 82.
- 63 См.: *Желябужский А. Л.* Последние годы. С. 276.
- 64 Цит. по: *Дубнова Е. Я. Н. Н. Евреинов – режиссер частных театров (1907–1909).* С. 82.
- 65 *Мгебров А. А.* Жизнь в театре. Кн. 1. С. 317.
- 66 *Тамарин Н. [Окулов Н. Н.]* Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Театр и Искусство. 1908. 12 окт. (№ 41). С. 704.
- 67 *Дубнова Е. Я. Н. Н. Евреинов – режиссер частных театров...* С. 86.
- 68 *Тамарин Н. [Окулов Н. Н.]* Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской.

- <sup>69</sup> Ю. Б. [Юрий Беляев]. [«Франческа да Римини» в театре В. Ф. Комиссаржевской] // Новое время. 1908. 7 окт. № 11700.
- <sup>70</sup> Горфункель Е. В. Примерка: Тезисы о русском театральном модерне // Театр. 1993. № 5. С. 7.
- <sup>71</sup> Цит. по: Евреинов Н. Н. К постановке «Саломеи» О. Уайльда // Pro scena sua. Пг., 1915. С. 21.
- <sup>72</sup> Там же. С. 22.
- <sup>73</sup> Там же. С. 17.
- <sup>74</sup> Евреинов Н. Н. К постановке «Саломеи» О. Уайльда. С. 26.
- <sup>75</sup> Там же. С. 27.
- <sup>76</sup> Там же. С. 26.
- <sup>77</sup> Там же.
- <sup>78</sup> Там же. С. 25.
- <sup>79</sup> Измайлов А. Инцидент с «Саломеей» // Русское слово. 1908. 30 окт. № 252. С. 3.
- <sup>80</sup> Мгебров А. А. Жизнь в театре. Кн. 1. С. 375.
- <sup>81</sup> Вейконе М. На генеральной репетиции «Саломеи» // Алконост. 1911. Кн. 1. С. 140.
- <sup>82</sup> Там же.
- <sup>83</sup> Добротворская К. Русские Саломеи // Театр. 1993. № 5. С. 137.
- <sup>84</sup> Цит. по: Смирин А. Мольер – Мейерхольд – Модерн // Театр. 1993. № 5. С. 45.
- <sup>85</sup> Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к условному театру. СПб., 2006. С. 51.
- <sup>86</sup> Б. В. Запрещение «Саломеи» // Биржевые ведомости. 1908. 29 окт. № 10782.
- <sup>87</sup> Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: В 2 т. М., 2003. Т. 1. С. 381.
- <sup>88</sup> Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к условному театру. С. 45.
- <sup>89</sup> Мгебров А. А. Жизнь в театре. Кн. 1. С. 377.
- <sup>90</sup> Вейконе М. На генеральной репетиции «Саломеи» // Алконост. 1911. Кн. 1. С. 141.
- <sup>91</sup> Там же.
- <sup>92</sup> Там же. С. 141.
- <sup>93</sup> Мгебров А. А. Жизнь в театре. Кн. 1. С. 375–376.
- <sup>94</sup> Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская... С. 58.
- <sup>95</sup> Струтинская Е. И. «Единственный в своем роде». Николай Калмаков // Мнемозина. М., 2004. С. 437.
- <sup>96</sup> Там же. С. 452.
- <sup>97</sup> Евреинов Н. Н. Введение в монодраму // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 107.
- <sup>98</sup> См.: Гейер Б. Утверждение театра. М., 1922. С. 197.
- <sup>99</sup> Максимов В. И. Век Антонена Арто. СПб., 2005. С. 102.
- <sup>100</sup> Евреинов Н. Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М., 2002. С. 74.
- <sup>101</sup> Мейерхольд В. Э. О театре // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма... Ч. 1. С. 116.
- <sup>102</sup> Евреинов Н. Н. Театр как таковой. С. 59.
- <sup>103</sup> Там же. С. 45.
- <sup>104</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 227.
- <sup>105</sup> Евреинов Н. Н. Театр как таковой. С. 40.
- <sup>106</sup> Демидов Н. В. Искусство актера в его настоящем и будущем // Демидов Н. В. Творческое наследие: В 3 т. СПб., 2004. Т. 1. С. 48.

- <sup>107</sup> *Евреинов Н. Н.* Театр для себя. С. 317.
- <sup>108</sup> *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой. С. 81.
- <sup>109</sup> *Евреинов Н. Н.* Театр для себя. Ч. 2. Прагматическая. С. 262.
- <sup>110</sup> Там же. С. 295.
- <sup>111</sup> *Эйзенштейн С. М.* Кино и театр. Николай Евреинов // *Эйзенштейн С. М.* Метод. М., 2002. Т. 1. С. 123.
- <sup>112</sup> *Евреинов Н. Н.* Театр для себя. Ч. 2. Прагматическая. С. 295.
- <sup>113</sup> Там же. С. 317.
- <sup>114</sup> Там же. С. 318.
- <sup>115</sup> *Евреинов Н. Н.* Театр для себя. Ч. 3. Практическая. С. 318.
- <sup>116</sup> Там же. С. 319.
- <sup>117</sup> *Стахорский С. В.* Евреинов и утопия «театра для себя» // *Стахорский С. В.* Искания русской театральной мысли. С. 251.
- <sup>118</sup> *Евреинов Н. Н.* Театр для себя Ч. 1. Теоретическая. С. 148.
- <sup>119</sup> *Стахорский С. В.* Евреинов и утопия «театра для себя» // *Стахорский С. В.* Искания русской театральной мысли. С. 257.
- <sup>120</sup> Там же. С. 258.
- <sup>121</sup> *Евреинов Н. Н.* Театр для себя Ч. 1. Теоретическая. С. 145.

С. Г. Сбоева

## АКТЕР В ТЕАТРЕ А. Я. ТАИРОВА

А. Я. Таиров входил в искусство во время смены театральных эпох, когда проводником современного мировоззрения в системе театра становилась режиссура. Одна из главных особенностей этого процесса, ориентированного на организацию новой целостности спектакля, состояла в сознательном, гораздо более разнообразном и тесном, чем прежде, общении с другими искусствами. Создатели театральных систем XX в. активно применяли как отдельные приемы, так и коренные структурообразующие принципы литературы, музыки, живописи, пластики, позднее – кинематографа. В центре внимания оказался вопрос о необходимости сохранить и переосмыслить родовые признаки театра.

Литературно-теоретическое наследие Таирова открывается размышлениями об общих закономерностях эволюции театрального искусства<sup>1</sup>. Переход к новой целостности, выдвижение профессии режиссера, авторство режиссуры молодой актер Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской Таиров считал оправданными и своевременными. И при этом был обеспокоен положением современной сцены: его тревожила направленность перехода к новому. Делая первые шаги в режиссуре, Таиров утверждал, что театр уклоняется от разработки органически присущей ему образности и тем самым изменяет своей природе, предает своего творца – актера. Это явление он объяснял тем, что новаторские поиски лидеров, К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда, выходят из берегов исконно театрального русла. Театр в формах прямых жизненных соответствий (МХТ), равно как и в формах, свойственных прежде всего изобразительному искусству («неподвижный театр» Мейерхольда), был одинаково чужд Таирову, ибо не раскрывал многообразия актерских возможностей. Своей позиции он придерживался и позднее: при организации Московского Камерного театра, в манифесте «Записки режиссера», в высказываниях и статьях 1920-х – 1940-х гг., по ходу знакомства с западноев-

ропейской культурой выходя за рамки полемики с отдельными реформаторами.

Выявить подлинно театральные элементы из комплекса разного рода искусств во всех видах театра, чтобы затем воссоединить их в «синтетическом спектакле» – новом виде сценического представления, таком же самостоятельном, как драматический спектакль, опера, балет или пантомима, – такова была цель, которой задался Таиров, организуя Камерный театр. Центром всех режиссерских построений он сделал актера и выразил свое видение в ясной формулировке: «Синтетический театр – это театр, сливающийся *органически* все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое *монолитное* театральное произведение. Такой театр по самому существу своему не может мириться с отдельными актерами драмы, балета, оперы и др., нет, его творцом может стать лишь новый *мастер – актер*, с одинаковой свободой и легкостью владеющий всеми возможностями своего многогранного искусства»<sup>2</sup>.

Само определение «синтетического театра» свидетельствует: главная и самая сложная из задач, которые предстояло решить Таирову, заключалась в целенаправленной подготовке труппы. В начале века актерские навыки не соответствовали планам и замыслам реформаторов сцены. Помимо постановочных от режиссера требовались педагогические способности. Каждая режиссерская система предлагала собственную методологию воспитания актера и труппы. Но и на общем фоне задача, которую брался осилить Таиров, смущала чрезмерной смелостью, казалась (и продолжает казаться) невыполнимой многим.

Создание труппы Камерного театра начиналось двумя путями: привлекались актеры со стороны, строилась своя школа. Состав труппы в первое десятилетие сильно менялся. Значимость школы с годами резко возрастала. В «Записках режиссера» (1915–1920) руководитель МКТ осмыслил пройденное, обобщал собственный опыт: «Работа режиссера и актера только тогда может создать подлинное театральное искусство, если они творчески неразлучны и если актер с первых же шагов своего школьного бытия научился чувствовать своего режиссера, а режиссер – своего актера. Иначе им нечего делать на одной сцене, иначе нет творческого коллектива, а значит – нет и театра»<sup>3</sup>.

В литературе о Таирове утвердилось ошибочное мнение, переходящее из одной книги в другую, что школа при Камерном театре была образована в 1918 г. Но первые сведения о ней пресса зафиксировала уже в 1915 г. Театр родился 12 (25) декабря 1914 г. – шла Первая мировая война, а 6 сентября 1915 Театральная газета сообщила: «При Камерном театре открылась бесплатная школа драматического искусства»<sup>4</sup>. Через год Таиров провел следующий набор – в студию<sup>5</sup>.

Самостоятельного значения школа при МКТ в то время еще не имела. Студия 1915–1916 гг. характеризовалась слитностью постановочных и учебных задач. Обучение вновь вступивших – как в труппу, так и в студию – непосредственно зависело от процесса работы над очередными спектаклями, особенностями этого процесса определялось. Потому и строгого разделения на актеров и студийцев не было. Сначала воспитать труппу, отыскать близких по устремлениям художников, композиторов и балетмейстеров, проверить их в совместной работе и только потом поделиться открытиями со зрителем – такой возможности у Камерного, как и у других театров, созданных перед Октябрем, не существовало. В то же время публичность экспериментов активизировала творчество, коллектив не замыкался в себе.

Большую часть труппы в ту пору составляла молодежь, специальной подготовки не имевшая. Актеры получили театральное образование у разных педагогов: в школе МХТ – А. Г. Коонен, Н. И. Комаровская, Е. В. Позоева, Е. А. Уварова, В. Я. Эфрон, П. И. Леонтьев, В. А. Соколов, Н. М. Церетелли; Малого театра – С. С. Ценин; у Мейерхольда – В. А. Подгорный, С. М. Вермель. Некоторые овладели сценическими навыками на практике: Н. Э. Коллэн, Н. П. Асланов, М. М. Петипа, А. А. Подгаецкий (сценический псевдоним Чабров), С. Д. Тихонравов. Под непосредственным влиянием Таирова до открытия Камерного театра формировался И. И. Аркадин (в Общедоступном и Первом передвижном драматическом театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской). Вступив в Камерный театр, все первоначально учились. Наиболее опытные и способные к педагогике, продолжая совершенствовать свое мастерство под руководством Таирова, вскоре сами оказались учителями молодежи.

12 февраля 1917 г. Камерный театр, как известно, был закрыт – его экспериментальные поиски противоречили коммерческим планам арендаторов особняка на Тверском бульваре, 23. Но маленькая группа

художников, стоявших у истоков МКТ, пополненная новыми людьми, сохранила единство, чтобы продолжать начатое дело. Таиров, Коонен, Церетелли, Вермель и Анри Фортер (заведующий музыкальной частью) организовали общество «Камерный театр». С помощью преданных друзей и зрителей, его акционеров, 9 октября 1917 г. спектаклем «Саломея» театр открылся для зрителей во второй раз: на крошечной, технически не оснащенной сцене Российского театрального общества Таиров возобновил свои поиски.

И когда через две недели плохую или хорошую, но устоявшуюся жизнь всех и каждого перевернула Октябрьская революция, работа по воспитанию актера и формированию труппы в Камерном театре не прервалась и последовательности в действиях его сотрудников не убавилось. Это вовсе не означало, как долгое время хотели думать, что таировцы «не заметили» социальных преобразований новой власти – такое было абсолютно невозможно. Несправедливо и общепринятое мнение: таировцы не участвовали в глобальном преобразении страны – напротив, стремясь к обновлению жизни и искусства, отыскивая и исследуя те качества человека, на которые можно положиться, они включились в этот процесс еще до революций. Реформа театра представлялась им необходимой составной всеобщих перемен, так как была направлена на развитие творческого потенциала человека, напрямую связывалась с мировоззрением и духовной жизнью людей в будущем обществе.

В Камерном театре понимали размах происходящего и не отворачивались от реальности; крутой поворот во взглядах Таирова на зрителя – лучшее тому подтверждение. Театр, само имя которого предполагало избранность аудитории, продолжая экспериментировать, после Октября с так называемого своего зрителя-интеллектуала переориентировался на широкий круг новой публики. Задачи общества «Камерный театр» пополнились популяризацией театра, знакомством с его идеями как можно большего числа людей. Коллектив нашел поддержку у наркома просвещения А. В. Луначарского и вернулся в свое здание на Тверском.

В октябре 1917 г., как обычно, «был объявлен набор в школу и начались занятия с молодежью»<sup>6</sup>. Пополнение труппы 1917–1920 гг. оказалось более перспективным, чем предыдущее. Н. Э. Коллэн, Н. И. Комаровская, М. М. Петипа и А. А. Подгаецкий работали под

руководством Таирова интенсивно, но недолго (Коллэн впоследствии вернулась в МКТ). Сменившие их Х. Ф. Бояджиева, Н. М. Горина, Н. К. Луканина, Л. М. Мансур, А. Б. Никритина, Е. Г. Спендиарова, И. Н. Штейн, Н. И. Быков, Е. К. Вибер, В. Д. Королев, Н. В. Малой, А. А. Румнев, Н. А. Соколов, В. А. Сумароков и др. являлись членами коллектива длительное время (постоянно или с перерывами). Значительный вклад внесло и более короткое пребывание в театре М. Г. Егоровой, Б. А. Фердинандова и К. В. Эггерта, К. Г. Сварожича и П. И. Щирского.

Подготовка актеров по-прежнему складывалась из учебных уроков и специальных занятий, сопутствовавших репетициям спектаклей. Уроки усложнялись и разнообразились, их число возрастало – педагоги накапливали опыт. Все большее внимание уделялось пластике. Единственными актерами, объединенными настоящей школой, в совершенстве владеющими своим материалом и понимающими значение этого материала для сценического творчества, Таиров считал актеров балета. И стремясь наделить труппу их преимуществом – виртуозным, в одно русло направленным мастерством, – сотрудничал с хореографами-новаторами. В 1917 г. режиссер пригласил в театр реформатора балетной сцены М. М. Мордкина, который занимался пластикой со студийцами и актерами, был постановщиком танцев в «Саломее» и «Ящике с игрушками». Следующие два сезона движение, пластику и танец в МКТ преподавал К. Я. Голейзовский, здесь формировалось дарование Н. А. Глан.

Во время сезона 1918/1919 г. Таиров открыл Мастерскую-студию, в следующем сезоне она получила официальный статус. Деятельность актерской мастерской (1918–1922), которую в театре называли «вольным институтом», оказалась переходным, важнейшим этапом школы Камерного театра. Именно в ту пору был заложен надежный фундамент для воспитания «синтетического актера». Курс обучения рассчитывался на два года. Учениками были студийцы и только что вступившие в труппу молодые актеры, в большинстве своем уже закончившие драматические, музыкальные или балетные школы и желавшие разнообразить мастерство, чтобы осуществить теоретически обоснованную в главных позициях реформу Таирова. Регулярность и целенаправленность занятий с актерским составом незамедлительно сказалась на творческой жизни МКТ. В сезоне 1919/1920 г., пере-

ломном для работы Мастерской, были созданы «Адриенна Лекуврёр» и «Принцесса Брамбилла» – «один из самых трогательных и лиричных и один из самых зажигательных и озорных спектаклей Камерного театра, на годы вперед сформировавшие его художественную программу»<sup>7</sup>.

Готовясь к открытию шестого сезона, Таиров собирал воедино накопленное за прошедшие годы, чтобы сделать решающий шаг. «Принцессе Брамбилле» – каприччио Камерного театра по Э. Т. А. Гофману – он придавал исключительное значение. В интервью для «Вестника театра» режиссер объявил: «Это будет первой попыткой синтетического творчества спектакля, органически включающего в себя все виды сценического искусства»<sup>8</sup>. Считая избранный путь революционным, он обнародовал в журнале «Театрального Октября» основной принцип строительства своего театра: речь шла о синтезе разрозненных видовых признаков и выразительных средств сценического искусства в творчестве актера. Отстаивались содержательность и принципиальность понятий «творчество» и «органика».

Успех всего дела зависел не столько от масштаба таланта отдельных актеров, сколько от полноты выявления и развития их дарований в соответствии с режиссерским мироощущением и методом. Конечно же, дар А. Г. Коонен был исключительным. Пройдя вместе со всеми путь таировских поисков, она стала великой трагической актрисой. «Камерный театр не может существовать без Коонен – она его одушевляет. Но и Коонен немислима вне Камерного театра, это он научил ее пластической песне Адриенны, иступленности Саломеи, внешней разорванности Феды»<sup>9</sup>, – засвидетельствовал в 1922 г. П. А. Марков. Камерный театр дал Коонен и «своего» режиссера, и партнеров-единомышленников, без которых эту уникальную актрису скорее всего ждала судьба В. Ф. Комиссаржевской. Однако роль партнеров по сцене в творчестве протагонистки (ими в немалой степени определялась мера воплощения ее дара), взаимодействие Коонен и Н. М. Церетелли, Коонен и В. А. Соколова, Коонен и труппы ни Марков, ни другие советские театроведы не исследовали.

Конкретные принципы работы над спектаклями выдвигались, совершенствовались, менялись со временем. Источником жизненной силы Камерного театра и после 1923 г., когда Мастерская-студия была преобразована в Экспериментальные театральные мастерские (Эктемас) при МКТ, оставалась прочная связь школы и театра, младшего и

старшего поколений. Ученичество – неперенное условие рождения и долголетия новаторских систем в сценическом искусстве XX в. – в зрелую пору Театра Таирова охватывало все его подразделения; связи учебных классов, мастерских, репетиционных залов и сценических подмостков были здесь разветвленными и взаимообусловленными.

Актера руководитель Камерного театра провозгласил «хозяином сцены», полновластным носителем театрального искусства. В актере, труппе он видел решающую силу, способную воссоединить «первоэлементы театральности»: слово, пластику, пение, танцевальное и пантомимическое движение, «эмоциональный жест» и сценический трюк... Создателей «Принцессы Брамбиллы» объединило выдвинутое Таировым (для каждого неперенное) условие: все компоненты спектакля должны разрабатываться в ходе репетиций, ибо со всеми ними взаимодействует искусство актера. Художника Г. Б. Якулова, композитора Анри Фортера, балетмейстеров К. Я. Голейзовского и А. М. Шаломытову он обязал руководствоваться задачами и возможностями труппы, сплоченной режиссерским замыслом и планом подготовительных работ.

В лекции о «Принцессе Брамбилле», которая была прочитана коллективу МКТ 31 мая 1920 г. – после премьеры, состоявшейся 4 мая, Таиров анализировал все составляющие спектакля. И в каждом своем утверждении, чего бы оно ни касалось, – установки, костюма, музыки, освещения, сценической атмосферы... – исходил из одного критерия: актерского мастерства, задавался вопросом: кто (что) окажется в фокусе внимания зрителя в очередной момент действия? Он сознательно выстраивал систему приоритетов; в полемике заострял главное на конкретном этапе пути; испытывая методологию своего театра, стремился воздействовать на аудиторию прежде всего через игру актеров. Зритель должен видеть действующего актера (при поддержке всех выразительных средств сцены) и увлекаться, разделяя его радость творчества. Если вынесенное на подмостки по-своему прекрасно, но заслоняет актера, если созданное театральным техником, электриком, художником, композитором, писателем расходится с замыслом постановки, не направлено на раскрытие драматических состояний и эмоциональной жизни человека на сцене, то нарушена сама природа театра; в таировском понимании, это уже не драматическое действие, а панорама, иллюзия, выставочный зал, концерт или литературное чтение.

Для развития верных взаимоотношений искусства актера и искусства театрального художника при МКТ были организованы специальные художественно-монтажные мастерские. Произошло это в том же 1919 г., их возглавил постоянный помощник Таирова режиссер и педагог Л. Л. Лукьянов. Здесь проводилась вся лабораторная работа по оформлению спектакля. Основой мастерских стала макетная.

Задачи и принципы монтажных мастерских и актерской студии во многом совпадали. Исходной была принята позиция: эскиз художника играет в монтаже сценической установки, призванной действовать актерам, такую же роль, как текст писателя в актерской партитуре спектакля. Перед премьерой «Брамбиллы», в марте – апреле 1920 г., Таиров прочел три открытые лекции (они были внесены в афишу МКТ). Вторую, посвященную театральному художнику, представил читателю В. З. Масс. «... Один из необходимейших законов театра – трехмерность декорации, находящейся в соответствии с трехмерным телом актера, – был убежден режиссер. – Новая декорация стремится ... к выявлению ритмической сущности каждого данного спектакля. Сценическая площадка должна быть построена так, чтобы выявить все многообразие актерского движения и дать наибольший простор жесту актера. <...> Для того, чтобы декорация не отставала от развития и нарастания действия, для того, чтобы актерский жест получил максимальную свободу, сценическая атмосфера должна стать динамичной и движущейся. Динамика сценической атмосферы лучше всего разрешается ныне эффектами света, благодаря гениальным открытиям <А. А.> Зальцмана в этом направлении»<sup>10</sup>.

Художники, увлеченные поисками Таирова, подолгу сотрудничали с Камерным театром; другие, воплотив собственный замысел, зачастую сильно откорректированный Таировым и Лукьяновым, не могли скрыть разочарования и покидали этот коллектив навсегда. Для зрелого МКТ встречи с такими художниками-гастролерами не были характерны, и это закономерно. Камерный театр сотрудничал с авангардистами С. Ю. Судейкиным, А. А. Экстер, Г. Б. Якуловым, А. А. Весниным; воспитал крупных мастеров: Б. А. Фердинандова, В. А. и Г. А. Стенбергов, В. Ф. Рындина, вместе с режиссером осуществлявших единство сценической установки, игры света и актерской игры. Один из ведущих актеров труппы А. А. Румнев имел веские основания считать отличительной чертой Таирова «умение привлечь в театр та-

лантливых молодых художников, которые не только соответствовали его планам, но еще развивали и дополняли их»<sup>11</sup>.

Деятельность макетной мастерской первоначально концентрировалась на поисках обобщенных пластических форм для трагедии-мистерии и комедии-арлекинады. Транспонирование пространственных планов и расстановка акцентов, геометрия групповых построений и движение красочных пятен, организация игры света и ее соотношений с музыкой первоначально выверялись на макете, который рождался одновременно с репетиционной работой в процессе строительства драматургии спектакля.

В период подготовки «Принцессы Брамбиллы» театр осуществил и другие связанные со зрелищной стороной постановки начинания. Некоторые из них оказались перспективными для всего Театра Таирова, и прежде всего разработка театрального костюма – «видимой личины» актерского образа<sup>12</sup>. Костюмы для «Брамбиллы» по эскизам Якулова создавали театральные портные А. И. Виницкая и А. А. Талдыкин. Художники своего дела, они были свободны в поисках объема и динамики – стремились одеть актера в удобный костюм, максимально выразительный в движении.

В процессе дальнейшей работы режиссер утвердился в мысли: костюм должен иметь основную устойчивую часть (собственную формулу) и дополнительную подвижную (конкретную разработку). Путь Камерного театра показывает, что и в этой области Таиров творчески развивал находки сезона 1919/1920 г. «Характерным признаком театрального костюма становилось то, что он не рисовался, но конструировался – так же, как и декоративная установка делалась не по эскизам, а по макету»<sup>13</sup>, – уже через два года в сценической версии оперетты Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля».

Показателен сам критерий, который Таиров считал важнейшим (но, разумеется, не единственным) при создании театрального костюма. Костюм помогал решать проблему актерского движения на сцене: обеспечивал актеру максимум возможностей «отражать в жесте ощущения»<sup>14</sup>, – здесь распознается одна из общих точек Камерного театра с театрами балета и пантомимы. Драматург Л. В. Никулин утверждал: «Как будет играть тело актера, так будет создан костюм. И вот почему так поражают в этом театре необычайно выпуклые жесты, этот каскад движений, переходов, присущий каждой созданной пластической

роли»<sup>15</sup>. В исследовании, посвященном актерскому искусству, разговор о художественно-монтажных мастерских потому и необходим, что поиски макета установки и костюма проводились Таировым «с целью дать ритмически и пластически необходимую базу для проявления актером своего искусства»<sup>16</sup>.

Во время того же шестого сезона в ведение МКТ перешла Студия кукольного театра, существовавшая ранее при ТЕО Наркомпроса. Это еще более расширило возможности коллектива: в ней опробовались функции света и динамических декораций, выполнялись марионетки, аксессуары, самые разные вещи для сцены, которые тоже должны были стать особенными, театральными. Но главное, на чем в лекции о «Брамбилле» настаивал Таиров, Студия приобрела новую творческую ориентацию. Продолжая выпускать собственные спектакли, стала еще одной мастерской, разработки которой можно было «использовать во славу живого театра, во славу живого актера».

Заведовал мастерской кукольного театра В. А. Соколов – актер, педагог и режиссер МКТ. В ней работали художники П. Я. Павлинов и В. А. Фаворский. Совместно с руководителем монтажных мастерских Лукьяновым они создали различные системы марионеток и механизмы для их управления. Новая мастерская взаимодействовала с актерской. В докладной записке дирекции МКТ отмечалось: «Ученики школы Камерного театра обучаются двигать марионетками, извлекая отсюда четкое знание схемы пантомимического движения ... упражняются над труднейшей частью актерского мастерства: над предельно выразительной и образной речью и дикцией, доведенной в разговоре за куклу до гротеска в комическом или трагическом уклоне. Эта сторона воспитания молодых актеров признана Камерным театром обязательной»<sup>17</sup>.

Театр все делал сам, своими силами. Финальная сцена спектакля по Гофману, воспроизведенная Румневым, позволяет судить о том, во что выливался многогранный труд коллектива на театральном подмостках. «Множество танцев, пантомимических интермедий, карнавальных сцен, трагикомических дуэлей и шуточных процессий, прославивших основное действие, завершалось фантастическим финалом, в котором актеры, превратившись в акробатов, танцовщиков, жонглеров, карликов, великанов и даже страусов, плясали, кувыркались, бегали на ходулях, жонглировали горящими факелами и летали

по воздуху. Все было мобилизовано Таириым для этой сценической кульминации, демонстрировавшей мастерство актера во всем его разнообразии.»<sup>18</sup> Руководитель Камерного театра копил «первоэлементы театральности», чтобы в скором будущем воплотить собственное понимание театрального синтетизма – реализовать комплекс творческих возможностей «выразительного человека» (термин С. М. Волконского) в разножанровых, зачастую неожиданных художественных образах.

Для эксперимента Таирову необходима была полная свобода воли и творческой фантазии. Именно этой потребностью он руководствовался, отказываясь использовать пьесу или инсценировку. Полнокровная драматическая форма, найденная не занятым в процессе рождения постановки человеком – писателем – и, тем не менее, направляющая поиски театрального коллектива, в сезоне 1919/1920 г. воспринималась режиссером заведомой опасностью. Действие его спектакля должно было строиться согласно принципу равноправия литературной, музыкальной и пластической партитур. Собственно театральную ритмику и драматургию Таиров осуществлял по сказке в прозе. Он подчеркивал: «Мы ... создаем не инсценировку Гофмана, а свое новое, самостоятельное сценическое произведение, одним из материалов для ... которого является и “Принцесса Брамбилла” Гофмана. Поэтому когда мы создали наш спектакль, мы написали не “каприччио Гофмана”, а “каприччио Камерного театра”»<sup>19</sup>.

Постановка убеждала в верности заявленного подзаголовка. «Брамбилла» вобрала в себя и достоинства, и недостатки истинного каприччио: свободным потоком театральной фантазии разлилась по подмосткам, вынесла на суд зрителей причудливую и далеко не всегда оправданную смесь различных видов и жанров сценического искусства, непредсказуемых режиссерских ходов и всевозможных актерских умений. «Шло кружение, пение, сверкание, мелькание каких-то десятков людей-масок, людей-плащей, людей-носов, людей-шпаг, людей-стягов, сменявшихся в неслыханных темпах и молниеносных перестроениях», – пытался перечислять А. М. Эфрос. Синтетизм каприччио, осуществившись, должен был стать всеобъемлющим, тотальным. Но такая цель не была (и вряд ли могла быть) достигнута. Режиссеру не сразу удалось решить и более конкретные задачи: уравновесить сцены, в которых преобладали различные театральные начала и жанровые признаки; да и в одной картине музыкальная дра-

матургия нередко оказывалась сильнее литературной либо пластика актера брала верх над словом. Эксперимент провоцировал разные точки зрения: некоторые рецензенты поддерживали достигнутое, другие, недовольные, причисляли постановку к музыкальному театру, называли красивым балетом или советовали Таирову заняться оперной режиссурой, третьи, не без оснований, упрекали в эклектике.

И все же «Брамбиллу» следует считать произведением новаторским: принадлежность спектакля к сфере собственно театральной образности никто не взялся оспорить, успехи и неудачи «Брамбиллы» определялись бурлящей многоликой разноцветной стихией актерской игры. «Это было одно из блистательнейших зрелищ, какие когда-либо доводилось видеть»<sup>20</sup>, – признал Эфрос. Именно «каприччио Камерного театра» заставило критиков, стоявших на непримиримых позициях, отвечать на прежде не актуальный вопрос, к какой разновидности зрелищного искусства такой спектакль относить – балету, пантомиме, цирку, оперетте, драматическому театру или к какому-то иному, новому виду представления.

Таировский театр не желал говорить о житейских делах; отвергал сиюминутное, частное и искал вечное, сущностное в человеке, человечестве и мире. Режиссер-педагог делил с актером и превращал в содержательную категорию театра радость преображения, помогал актеру испытать свободу, бескомпромиссную страстность, ощутить фантазию, юмор и воплотить обретенное самочувствие в таких действиях и образах, когда идущий со сцены творческий импульс через мир театра воздействует на мир жизни, поддерживает и одухотворяет людей. Руководитель труппы работал на перспективу: в процессе подготовки каприччио он создавал атмосферу повседневного сотрудничества, в которой творческая инициатива актеров превращалась в жизненную потребность. Это было достижением чрезвычайно важным.

Возможность включить актера и зрителя в искомую атмосферу творчества возросла во время сдвига жизни с прежних основ, при всеобщем порыве к обновлению, которое в ту пору понималось по-разному. Именно в трагические годы революции и на исходе гражданской войны свободный, радостный звон актерских бубенцов и призывный голос протагониста в Камерном театре зазвучали современно. По мысли П. А. Маркова, Таиров шел к «познанию театрального искусства как мощного проявления человеческого творческого начала»<sup>21</sup>.

Ему, считал К. Н. Державин, было присуще «настойчивое стремление оправдать формы искусства какой-то жизненно-творческой энергией»<sup>22</sup>. И Н. Я. Берковский был убежден: «Трагическая она или комедийная, но Таиров в своих спектаклях приводит в активность жизненную силу актера, позволяет ему проявлять жизненную инициативу, темперамент и воодушевление, стесненные, укороченные в драмах “среднего жанра”»<sup>23</sup>. Здесь крылись причины жизнестойкости Камерного театра, здесь намечались параллели между «синтетическим спектаклем» и мейерхольдовским «Великодушным рогоносцем», вахтанговской «Принцессой Турандот». Мировоззренческий посыл Таирова объясняет оптимизм его искусства, снимает с таировских актеров до сих пор встречающиеся обвинения в самодовлеющем эстетизме. И помогает понять, почему высокое искусство не захлебнулось в ярости революции, не утонуло в потоке просвещения масс, и шире – почему добро и красота человеческие не были похоронены вместе с жертвами братоубийственной войны.

Лишь поняв мироощущение Таирова-художника, можно приступить к рассмотрению труппы Камерного театра, пытаться выявить ее специфику. Руководитель МКТ, несомненно, считал роль обязательной, но не определяющей частью актерского создания – образа. Опираясь на методологию, разработанную петербургским театроведом Ю. М. Барбоем, и пользуясь его терминологией<sup>24</sup>, необходимо сразу зафиксировать: Таиров строил «образ» как систему, в состав которой входили две вполне самостоятельные сложные и подвижные структуры – «роль» и «актер». И утверждал первостепенную важность взаимоотношений между ними, сочиненных самим театром. В его произведениях сюжетный смысл «роли» не превалировал над содержательностью процесса творчества «актера». У Таирова способный беспрепятственно преображаться на сцене актер не ограничивался ролью – это правило вытекало из концепции «синтетического спектакля», являя собой действенный способ «театрализации театра». И в теоретических выступлениях, и в спектаклях режиссер-педагог настаивал: сцена существует не для имитатора, пусть воспроизводящего во всех подробностях и глубинах самую жизнь человеческого духа, а для художника, творящего перед зрителем и вместе со зрителем новое произведение искусства и самого себя. Никакие испытания не могли поколебать его уверенности в том, что «в моменты самых трагических катаклизмов

на сцене в душе потрясенного и всецело захваченного зрителя должна все же трепетать улыбка – улыбка, возникающая <...> от наслаждения творимым на его глазах, всегда радующим искусством»<sup>25</sup>.

\*\*\*

В основу композиции «Принцессы Брамбиллы» легла многозначная, но пока еще достаточно простая и потому удобная для выяснения таировских ориентиров логика связей между литературными персонажами, разного рода театральными масками и актерами. «Герои меняли лики и личины, чтобы, пройдя через все перипетии, отвлечься от бесплодных фантазий и заново полюбить милую, прекрасную реальность»<sup>26</sup>, – так определяла суть действия спектакля не участвовавшая в нем Коонен. И героями этими, что очень важно, были персонажи каприччио Камерного театра и создатели Камерного театра.

Князь Бастинелло ди Пистойя вовлекал швею Гиацинту Соарди и актера Джилио Фава в игру, уверяя, что на самом деле они – принцесса и принц. Начиналась бешеная погоня за призраками, которой руководил итальянский шарлатан Челионати – переодетый князь. Он выступал в роли дирижера фантасмагории, распорядителя театра людей и марионеток – участников игры. Действие, развиваясь по заготовленному плану, стремительно несло к концу. Джилио находил свою принцессу, а Гиацинта – принца. Но как раз в этот момент маски с их лиц спадали – влюбленные узнавали друг в друге воплощение собственной мечты.

Таировым настойчиво акцентировался гофмановский мотив: князь Бастинелло не случайно избирал на роли главных действующих лиц Гиацинту и Джилио. Он угадывал в них близких себе творческих людей и надевал шутовскую маску Арлекина – жестокого беса средневековой мистерии (священнодействия), для того, чтобы разрушить иллюзорные представления героев о мире и о самих себе, чтобы помочь их подлинному дару воплотиться.

Погоня героев за мечтой трактовалась Таировым как карнавальная игра, переплетавшаяся с главным сюжетом, – об этом писали все рецензенты. «Карнавал был фоном, атмосферой, нервом спектакля. <...> Он делал немислимое возможным, невероятное зримым»<sup>27</sup>, – считал один из создателей каприччио, в то время студиец Румнев. Его пульс – ритм тарантеллы – бился быстро, напряженно и громко. То там, то здесь по-

являлись невиданные маски. Красивые и уродливые, смешные и страшные, они «похожи были на игральные карты, брошенные на стол, разрисованные по-иному, с иными фигурами, чем карты, взятые из зауряд-колоды»<sup>28</sup>. Сравнение Берковского показательно: актерская игра была такой же азартной, как карточная. Режиссер предлагал партнерам неожиданные ходы, внезапно менял ситуации. Маски рассказывали фантастические истории, материализовали кошмарные сны, оживляли прекрасные романтические легенды. Сколько их было? Казалось, бесконечное множество. И не только они, но и весь маскарад в целом мгновенно менял свой лик: хохочущий, восхваляющий жизнь карнавал вдруг обнаруживал свои языческие корни в празднике смерти (розыгрыш похорон Джилио), обнажал «нечто зловещее, жуткое – страх под смехом»<sup>29</sup>; в водовороте веселья и праздника скрывалась пронзительная лирика. Сталкивались, сплетались в причудливом рисунке и внезапно исчезали, подобно маскам, и противоречивые темы каприччио.

Чтобы обрести свое настоящее лицо, Гиацинта и Джилио примеряли несколько масок. Швея получала прекрасную возможность воплотить собственное представление о самой себе (Женская маска в платье, сшитом Гиацинтой), затем становилась принцессой и находила долгожданного принца. И только после этих превращений всем, а главное, ей самой открывалась истина: в действительности она была талантливой актрисой, свое место находила не во дворце, а на сцене. «По замыслу Таирова можно было в Джилио наметить пять различных последовательных образов, – фиксировал С. С. Игнатов. – Сначала это знаменитый трагический актер, исполнитель “белых мавров” аббата Кьяри; потом Джилио – мечтатель о принце, желающий сделаться им; затем воображающий себя принцем; ставший принцем и, наконец, – Джилио, ставший настоящим актером»<sup>30</sup>. Постановщик спектакля стремился реализовать и по-своему оправдать многочисленные преобразования героев, ему важно было выявить каждую маску, он поддерживал режиссерскими средствами не всегда удачную актерскую трансформацию А. Л. Миклашевской и Б. А. Фердинандова. Одновременно, чтобы усилить в «Брамбилле» яркую театральную линию, расширил роль персонажей дель арте, присутствующих в новелле Гофмана, и ввел в действие еще несколько масок итальянской комедии во главе с Пляшущим Арлекином. По мнению И. М. Клейнера, они сопровождали игру швеи и ее возлюбленного: «Эта группа

отражает взаимоотношения последних в сцене на сцене. Отражение тем более естественно, что происходит на фоне карнавала, который допускает внешнее преобразование»<sup>31</sup>. Маски комедии дель арте служили своеобразным мостом; мост этот, соединяя коллизии карнавала с главной сюжетной линией гофмановского каприччио, простирался гораздо дальше и связывал московскую сцену с самым театральным, в понимании Таирова, театром – итальянской импровизационной арлекинадой.

«Интересно отметить, что Гофман мечтал поставить Гоцци на сцене. Осуществить это, однако, он считал возможным только при помощи театра марионеток. Современный же ему обыкновенный театр, по мнению писателя, совершенно не годился для этой цели <...> Повесть <“Принцесса Брамбилла”> вообще довольно характерна для отношений Гофмана к театру, – писал литературовед В. И. Дьяконов. – <...> Мысли Гофмана крайне близко соприкасаются с современными театральными идеями и только теперь начинают понемногу осуществляться»<sup>32</sup>.

Одни сценки, разыгрываемые Арлекином (Ю. Н. Васильев, затем Румнев), Коломбиной (ученица студии А. А. Батаева), Панталоне (А. Б. Оленин), Пляшущим Арлекином (ученик Студии Румнев), карнавальными плясуньями и певцами, маврами и арапчатами, использовались в качестве разнообразнейших вариаций, которые усиливали гофмановскую тему, организовывали, а иногда и умножали «буйную разбросанность» (выражение П. А. Маркова) представления. Другие, близкие к арлекинадам классическим, обостряли собственно театральные мотивы: их участники возвращали на сцену избавленный от напластований веков язык творящего перед зрителем Актера, в контексте таировского действия сам по себе содержательный. От начала до конца пронизывая спектакль пантомимическими, танцевальными сценками и музыкально построенными диалогами, итальянские маски соотносились режиссером с героями Гофмана и актерами Камерного театра, а иногда и вступали с ними в непосредственные отношения.

Дух театральности царил на сцене. Олицетворял его – и это было программным для Таирова – Пляшущий Арлекин. Он, по описанию Румнева, «не произносил ни одного слова, но во всех массовых и пантомимных сценах был обязательной фигурой и как бы “заводиловкой”», становясь «то лирическим, то саркастически насмешливым, то озорным в зависимости от сценической ситуации»<sup>33</sup>.

«Мимодрама» – так называл молодой Таиров, режиссер Свободного театра, свой спектакль «Покрывало Пьеретты» и, нередко, пластическую речь актера в целом. Уходя от понятия «пантомима», он хотел подчеркнуть, что имеет в виду не драму без слов, где слово заменяется жестом, и не особый вид зрелища только, но говорит о полноценном эмоционально-насыщенном драматическом действии, разыгранном исключительно на языке мимики и жеста, позы и движения.

Интерес Таирова к этой сфере актерской выразительности никогда не ослабевал по принципиальной причине. Накануне открытия Камерного театра режиссер сообщил, что для него не существует «лучшего масштаба при определении умения актера, чем ... игра в пантомиме, и львиную долю успеха пантомимного опыта следует всегда приписывать театру»<sup>34</sup>. В пантомиме (мимодраме) он видел средоточие всего того, что сочинено самим театром и актером. Ведь роли в ней невозможно воплотить, если не обладаешь мастерством, нельзя разучить дома, а потом, собравшись вместе, разыграть – до встречи актеров на репетиции их попросту не существует, есть только фабульный остов. «Не связанный чужим словом, не скованный чужой мыслью, не закрепощенный навязанной психологией, актер в пантомиме стоит перед нами как подлинный художник – творец. Творчество его первично, оно не является отзвуком чужого творчества, оно вполне самостоятельно и самоценно»<sup>35</sup> – таировская позиция определила и лидирующее положение Пляшущего Арлекина (предка итальянской маски). В сценическом каприччио МКТ попытался реализовать мечту Гофмана – соотнес лицо от театра с главными героями повести.

Стремление режиссера «театрализовать театр» поддержала публика. Наибольшим успехом пользовалась не сопоставимая по времени с быстро сменявшимися сценами и интермедиями «Брамбиллы» пятнадцатиминутная пантомима, вмонтированная во второй – центральный акт. Незамысловатая по сюжету, подробно описанная Румневым, она выростала из двух трюков – расчленения и оживления Арлекина – и была завершена на репетициях раньше, чем Фортер написал для нее музыку. Таиров неоднократно подчеркивал: музыка лишь закрепила ритм актерского жеста и мимики. Пантомима выполнялась без каких бы то ни было технических ухищрений, держалась на виртуозном, казавшемся фантастическим мастерстве исполнителей; в «Брамбилле» актер был интересен зрителю прежде всего как высокого класса

профессионал. Пантомима не только содержательно развивала тему Пляшущего Арлекина, она приковывала внимание к происходящей из духа игры главной силе старого и нового театра – к творцу и мастеру Актеру-Арлекину, потому и занимала в каприччио центральное место, предвещала его кульминацию.

Кроме того, судя по реакции публики, подтвердилось еще одно давнее и небесспорное наблюдение режиссера, связанное с восприятием сценического искусства: «Давая свободу творчеству актера, пантомима в то же время дает огромную радость и зрителю. <...> Драма, пробуждая сотворчество зрителей, все же толкает их по определенному руслу <...> Пантомима ... благодаря своему языку жеста, более широкому и гибкому, чем язык слова, предоставляет возможность индивидуального творчества каждому зрителю, не сковывая его фантазии четкими пределами слова. Поэтому радость сотворчества зрителя в пантомиме больше и полнее, и зритель в пантомиме несомненно активнее, чем в драме»<sup>36</sup>.

Программную пантомиму показывал ярмарочный театр, на сцене МКТ сооружались еще одни подмостки, героиня спектакля и актриса Миклашевская успешно испытывали себя в образе Коломбины; и тогда – в присутствии публики на сцене и в зале – происходило главное преобразование швеи Гиацинты – принцессы Брамбиллы. Маски карнавала составляли круг зрителей, среди них был и Джилио – Фердинандов; радость сотворчества в его случае приводила к окончательному обновлению. Воплощалось кредо Таирова: «Пантомима возвращает актеру его королевскую мантию и приобщает зрителя к неразгаданным радостям творчества»<sup>37</sup>.

Режиссер стремился вернуть современникам память Театра. Язвительную насмешку создателей каприччио над «белыми маврами» и подобными им персонажами знаменитого театра La Scala сменял откровенный интерес к народному балагану и маскотворчеству. Актеры и зрители убеждались в жизнеспособности исконной театральности; Гиацинте и Джилио удавалось, говоря словами Гофмана, «узреть жизнь, самих себя, все сущее вокруг». Став настоящими актерами, герои и авторы каприччио избирали для себя бессмертные маски Коломбины и Арлекина, рожденные творческой фантазией.

Новый, набирающий силу актер существовал в «Принцессе Брамбилле» рядом с ожившим носителем традиции, знаком, родовым

признаком искусства театра – для Таирова сам этот факт имел перво-степенную значимость. Одновременное присутствие на сцене маски комедии дель арте, обеспечившей актера статусом самостоятельного субъекта художественного творчества, и стремящегося овладеть всем комплексом навыков профессии переполненной жизненной энергией молодого актера оказывалось чрезвычайно важным. Воспринявший прогнозы немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана о целостно организованном спектакле на основе традиций дель арте<sup>38</sup>, режиссер выстроил собственный сюжет каприччио. Содержательным стал процесс творчества – обретение человеком самого себя. Театр – сказка, греза, легенда, в которой действуют маги и лицедеи, – должен был открыть актерам и зрителям чудесное в человеке – то, о чем мечтают, чего не находят, о чем забывают живущие в мире и что реально существует в них самих. «Блеск неожиданности не подкрадывался издалека, а бил в глаза ... – вспоминал В. А. Каверин, один из участников группы молодых петроградских литераторов “Серапионовы братья”. – Камерный театр не предлагал “узнать и поразиться сходству”. Он предлагал обратное: познакомиться с неизвестным. Не познать неведомое, а познакомиться с ним, как с чудачком, который, может быть, станет твоим лучшим другом»<sup>39</sup>.

Этот мотив «Брамбиллы» – знакомство с часто неведомой, но всегда существующей в нас самих преобразующей силой – долгое время оставался ведущим в Камерном театре. «Зритель должен ясно помнить, – писал Луначарский, – что перед ним актеры, которые показывают ему свое актерское искусство, показывают его в прозрачных масках того или другого действующего лица»<sup>40</sup>. Та же мысль, повторенная в трудах Луначарского разных лет, звучала и во вступительной статье к монографии И. М. Клейнера: «Действие идет вовсе не между Саломеей и Иоканааном, между Ромео и Джульеттой, оно идет между Коонен и Церетелли, которым соответственный сюжет дает возможность показать свою человеческую виртуозность, свое мастерство в овладении всем, чем природа одарила человеческий организм»<sup>41</sup>.

Таиров действительно рассматривал литературный или музыкальный первоисточник как материал для спектакля, ту канву, которая, говоря словами Луначарского, была ему, «конечно же, не безразлична, но, во всяком случае, не в ней <состояла> суть»<sup>42</sup>. Суть всегда заключалась в актере. Таиров был убежден, что настоящий актер постоянно

виден зрителю, что вознамерившись слиться со своим героем, желая спрятаться за персонажем, актер превращается в лжеца. «Да, таировский актер сильно уклонился от подражания жизни ... должен был показывать самого себя как некоторого сценического сверхчеловека.»<sup>43</sup> Луначарский сформулировал задачи, решать которые Таиров предлагал труппе, но недооценил либо упустил из виду (сказалась погруженность в эстетику традиционного театра XIX в.) чрезвычайно важное обстоятельство: действие, идущее «между актерами» «сквозь персонажей» и демонстрирующее «человеческую виртуозность», «мастерство в овладении всем, чем природа одарила человеческий организм», было в Камерном театре не формальным, а глубоко содержательным и очень современным, хотя редко (и здесь театр ждали неудачи) переходило в злободневное.

Кроме того из рассуждений Луначарского выпало показательное, объединяющее многих советских и зарубежных рецензентов впечатление от игры таировской труппы. Поражала именно несхожесть образов, созданных одними и теми же актерами: Сакунтала, Пьеретта, Саломея, Адриенна Лекуврёр, Федра, Жирофле-Жирофля А. Г. Коонен; Фамира-Кифарэд, Иоканаан, Арлекин, Ипполит, Мараскин Н. М. Церетелли; Мишонэ, аббат Кьяри, Болеро, Тихон, Дофин В. А. Соколова... Актера, играющего из спектакля в спектакль самого себя (каким его знали в жизни или по сцене), а значит, играющего одинаково, Таиров называл «бедой театра».

«Принцесса Брамбилла» была первой программной и бескомпромиссной попыткой Камерного театра реализовать новый подход к театральному искусству и представляла собой первоначальную «кладовую» приемов и способов сценического синтеза, из которых в будущем предполагалось выбрать определяющие. И хотя войти в историю русского театра суждено было не каприччио МКТ по Гофману, а поставленному еще в 1918 г. на летних гастролях в Смоленске и показанному московскому зрителю в ноябре 1919 г. спектаклю «Адриенна Лекуврёр», материалы архивов свидетельствуют, что основное внимание в знаменательном для жизни театра 1919 г. Таиров уделял не «Адриенне», а «Брамбилле». Он завершал первый спектакль, готовя труппу к решающему испытанию во втором, и, не будь этого, вряд ли его творческий коллектив, прежде всего актерский, сумел бы справиться с выдвинутыми в «Адриенне» задачами.

«Адриенна Лекуврёр» создавалась Таиривым для Коонен и стала для актрисы последней недостающей ступенью на пути к трагедии. Критика же впервые заговорила о главных исполнителях мелодрамы О. Э. Скриба и Э. Легуве как о крупных актерах, именно это произведение признала новым по структуре для таировской труппы спектаклем актеров-индивидуальностей, где рядом с Коонен находились достойные партнеры. Успех сверхтеатральной «Адриенны» объяснялся прежде всего «сдержанной красотой и благородной сухостью Церетелли в роли Мориса Саксонского ... превосходной игрой Коонен в роли Адриенны и Соколова в роли Мишонэ»<sup>44</sup>. Тогда как удачи «Брамбиллы» были связаны с актерским ансамблем (на три четверти состоявшим из учащейся молодежи) не в меньшей мере, чем с восхитившей многих игрой П. И. Щирского – Челионати, В. А. Соколова – аббата Кьяри, И. И. Аркадина – портного Бескапи. Для становящегося «синтетического театра» достигнутое труппой и мастерскими МКТ в «Принцессе Брамбилле», по мнению смотревших вперед рецензентов, не уступало открытиям «Адриенны Лекуврёр».

\*\*\*

В сезоне 1919/1920 г. была заложена прочная основа для развития избранного направления. Труппа театра сложилась, в нее входили проверенные, опытные актеры и молодые сотрудники, прошедшие Студию при театре. В следующий длительный период работы приглашения актеров со стороны были единичны, пополнения из своей школы – многочисленны и определяющи. После выпуска каприччио по Гофману интенсивность жизни таировцев не ослабела. На многие вопросы уже был дан ответ, остро заявила о себе необходимость от тотального синтетизма перейти к гармоничному единству и глубокому синтезу основных признаков различных видов театра в искусстве актера.

Началась подготовка к открытию высшей школы при Камерном театре – Экспериментальных театральных мастерских. Разросся состав педагогов Мастерской-студии, расширился круг предметов, разнообразились и усложнялись предшествующие репетициям спектаклей занятия с актерами. Таиров привел в театр увлеченных его проектами сотрудников, в учебные мастерские – преподавателей-профессионалов. Он направлял творческий процесс, собирал в коллектив талантливых

людей, целенаправленно руководил совместной работой. И на протяжении всей жизни Камерного театра воспитывал актеров, готовил педагогов. В школе МКТ в разные годы преподавали Лукьянов, Коонен, В. А. Соколов, Аркадин, Фердинандов, Сварожич, Эггерт, Церетелли, Румнев, Фенин и др., более молодые. Церетелли и Сварожич параллельно с занятиями в Камерном театре имели свои актерские классы в Государственном училище имени А. В. Луначарского (В. Н. Ганшин и Ю. О. Хмельницкий, пришедшие в МКТ в середине 1920-х гг., – их ученики)<sup>45</sup>. Л. А. Фенин, в 1922 г. вступивший в труппу Таирова, в 1930-е преподавал в школе Театра имени Вс. Мейерхольда<sup>46</sup>.

Таиров вовлек в работу своего коллектива крупных философов, ведущих теоретиков и историков искусства. С лекциями перед труппой, а в эмиграции со статьями о МКТ выступал Ф. А. Степун. С середины ноября 1922 г. в Камерном театре читался обширный курс лекций. Первоначально в его программу входили: Современная театральная ситуация (А. Я. Таиров), Драматургия экспрессионизма в Германии (П. А. Марков), Театр как искусство (Г. Г. Шпет), Музыка сценической речи (Л. Л. Сабанеев), Камерный театр и его позиция (С. С. Игнатов), Итальянский театр (А. К. Дживелегов). Одновременно Игнатов вел работу в семинаре «Театр как искусство актера», посвященном «разработке вопросов истории и теории театра, связанных с современным положением театра и борьбой различных направлений»<sup>47</sup>. И вот что показательное: лекции посещались сотрудниками и зрителями Камерного театра, поднимали уровень культуры причастных к нему людей.

Через месяц после премьеры «Федры», которая давалась 8 февраля 1922 г., – 12 марта – открылся второй зал Камерного театра, получивший показательное для своего времени название «Эксцентрион». Предназначенный для представлений малых сценических форм, созданных силами актеров и студийцев, он занимал небольшое помещение в здании театра, в котором через год с небольшим разместились Экспериментальные театральные мастерские. В декабре того же года вышел первый номер временника МКТ «Мастерство театра».

Теоретические и практические курсы в плане студийных работ не просто уравновешивались, но взаимодействовали друг с другом: знания в области истории театрального костюма закреплялись в манерах поведения актеров, обучавшихся носить различные костюмы на уроках и на сцене; изучение искусства грима сопровождалось практи-

ческими занятиями; сольфеджио, история стилей музыки входили в единый цикл дисциплин с вокальным и хоровым пением; теория музыкального, пластического, словесного ритма получала подтверждение на уроках ритмической гимнастики, ритмики речи и пения. Со временем в учебный план вводились и другие постоянно усложняющиеся, параллельные цепочки предметов, среди них были: дикция, шведская гимнастика, классический и характерный танец, фехтование, жонглирование, драматический анализ. Общие усилия педагогов направлялись на объединение всевозможных актерских умений в новом, общем для всей труппы комплексе способов и средств выражения.

Особенностью высшей школы – Экспериментальные театральные мастерские при МКТ открылись осенью 1923 г. – стала последовательно проводимая Таиризация всех предметов. Строго отобранные теоретические курсы призваны были объяснить студенту природу и стилистику сценического существования в Камерном театре и потому, как уже говорилось, постигались отчасти практически. Помимо основательного знакомства с произведениями изобразительных искусств и музыкальной культуры разных эпох, студийцы, «прослушав, скажем, курс по истории французского театра такого-то века, играли отрывки из репертуара того времени в соответствующей театральной манере», впитавшей особенности уже знакомых произведений. Автор этого способа изучения театральной истории П. А. Марков, сотрудничавший с Таиризовым в 1921–1924 гг., вплоть до перехода во МХАТ, и через много лет продолжал считать, что «на актерском и режиссерском факультетах такой практический способ освоения истории театра чрезвычайно полезен»<sup>48</sup>. Сохранилась программа курса Маркова по истории русского театра. Она и сегодня представляет интерес. Например, один из разделов курса был озаглавлен «Проблема французского классицизма на русской почве. Не усвоение, а переработка элементов французского классицизма в своеобразный русский классицизм». На практических занятиях студийцы играли фрагменты из трагедий П. Корнеля и Ж. Расина. Затем Марков анализировал драматургию и постановки русских классицистских трагедий, выявляя своеобразие отечественных произведений. Закреплялось усвоенное в разыгрывании отрывков из русских пьес. Раздел завершало осмысление проблемы классицизма в современности<sup>49</sup>.

Главное же, комплексный метод обучения профессии объединял музыкальные занятия с уроками речи и пластики. На последнем курсе свою способность влиться в таировскую труппу молодой человек отстаивал в непосредственной работе над спектаклями Камерного театра.

\*\*\*

Интерес Таирова к актерскому образу комедии дель арте в 1920-е гг. не угасал. Именно эпоха Возрождения выдвинула на первый план проблемы «театрализации театра», проявила, как убедительно показывает Барбой, способность актера быть «не поставщиком материала для роли», но «кроить роль» по своей артистической индивидуальности. Актер стал мерой всех вещей на сцене – это первостепенной важности для театрального искусства событие не могло не запечатлеться в памяти современников и потомков: одна из основных итальянских масок – Арлекин, преодолевая века, до сих пор олицетворяет актерское творчество и мастерство, самый театр.

Актер Станиславского желал достичь «предельной правды и типичности», «не пренебрегал целиком одними чертами и не преувеличивал других»<sup>50</sup>, силился слиться со своим персонажем и ролью. Реальный, во всей своей сложности, современник, объединенный с другими людьми потоком обыденной жизни, со многими ее случайностями, был идеалом Художественного театра. У таировского актера со дня открытия Камерного театра наметились другие ориентиры: в высшей степени обобщенный образ человека – представителя человечества; непереносимое эстетическое «превращение» философски осмысливаемой реальности; выделенность нескольких определяющих свойств персонажа; куда как большая степень самостоятельности по отношению к роли, не говоря уже о ее прототипах, чем в МХТ и МХАТ. Таировский идеал актера – театральная модель творческого человека вообще, своего рода Арлекин, в трагедии Протагонист, располагающий знанием прошлого и устремленный в будущее. В произведениях Камерного театра 1910-х – начала 1920-х торжествует своеобразный возрожденческий эгоцентризм: мир здесь держится на творческом «Я», публичное актерское искусство явлено как его лучшее и наиболее очевидное воплощение.

Это творческое «Я» Таиров реализовал в той части актерского целого – «образа», которая есть собственно «актер», и в очень большой

мере – во взаимоотношениях «актера» и «роли». А поскольку театр выступал равноправным соавтором драматурга и композитора, актерская инициатива распространялась и на третью составляющую «образа» – «роль», была направлена, явно и последовательно, на то, чтобы ее укрупнить, объективировать. Таирову требовалась особая высота сценических обобщений, по охвату отличная и от вахтанговской, и от мейерхольдовской, по существу не совпадающая с достигнутой М. А. Чеховым. В спектаклях МКТ «больше было вневременности, чем исторического времени, сколько-нибудь строго датированного»<sup>51</sup>, больше всеземных просторов, нежели конкретных географических пространств. Актерский образ не умещался в рамки человеческого характера, не определялся ни высшим уровнем типизации отдельной, пусть самой неординарной, личности либо судьбы целого поколения, ни общей значимостью явления сегодняшней жизни. Таиров не переплетал вечное с современным, он открывал вечное в современном; не сравнивал людей разных эпох, а с шокирующей некоторых решимостью собирал созидательные силы разделенных веками поколений и учился вместе со своими актерами воплощать неизвестные современнику возможности и способности человека.

Назвав свой театр «театром эмоционально-насыщенных форм», руководитель МКТ, по мнению Берковского, «хотел освободиться от формы, в которую укладывалась душевная жизнь современников», выводил актеров к тому «перводвигателю и к тому первовеществу, из которого созидаются человеческие лица», – к чрезвычайно широко понимаемой «страсти». «Неопределенная эмоциональность», которую не одобрял Марков, первоначально была необходима Таирову, чтобы «пересоздать состав человечества», дать зрителям возможность увидеть «лица, нисколько не сходные с общеизвестными на сегодняшний день»<sup>52</sup>. Формулировки Берковского безупречны. Но неполны без разъяснения: своей биологической ипостасью страсть в Камерном театре не ограничивалась. Высшую страсть и важнейшее предназначение человека Таиров видел в воплощении творческого потенциала – гаранта жизненной силы людей.

Режиссура, в первой четверти XX в. увлеченная комедией дель арте, не просто усложняла, но сознательно ее меняла. Итальянский актер выбирал и всю жизнь играл одну роль, раз и навсегда определив свои отношения с ней. Плоть и кровь образу давала если не актерская им-

провизация, то инициатива, имевшая, по наблюдению Барбой, единственное ограничение: набор признаков той или иной маски (обстоятельства фабулы рассматриваются производными от свойств масок). Постепенно наборы масочных признаков лишались постоянства: число отличительных черт росло, старые признаки объединялись с новыми по-разному в разных странах. Значительно расширилось поле театральной и уже литературной фантазии. Трудно было обнаружить, театр ли опережает литературу или литература – театр. Режиссура во время становления вернулась к процессам трехвековой давности и превратила этот размеренный ход в скачок, создала множество небывалых, порой парадоксальных вариантов таких наборов. Стремясь увеличить драматическую активность, реформаторы динамизировали все элементы и связи «образа», обнажали потенциальные противоречия между ними.

Театр вновь вознамерился размежеваться с литературой, на деле доказывая свою самостоятельность; даже наборы признаков маски больше не ограничивали актеров, режиссер взял на себя авторские функции и прежде чем разыграть свободно строил драматургию спектакля. Чтобы «театрализация театра» не вела к анархии, чтобы действие не обернулось чередой номеров, руководители театров усиливали как природный сценический драматизм, так и выразительность актера и труппы. Странники «условного театра» Мейерхольд, Таиров и Вахтангов разводили «актера» с «ролью» на разные расстояния, по-своему фиксировали «роль» и отношения «актера» с ней. Именно на этом пути складывалось новое понимание сценического действия, которое – это показывает в книге «Структура действия и современный спектакль» Барбой – не опровергло, а подтвердило закон театра прежних эпох: чем больше «актера», тем больше «роли».

Так, в «Принцессе Брамбилле» Таирова мера самостоятельности актера была демонстративно огромна. А место уже сильно объективированной роли, казалось бы, не столь велико. На самом же деле целое любого актерского создания усложнялось: вся труппа и отдельные актеры имели по несколько взаимосвязанных ролей; пронизавшая действие карнавальная игра держалась на смене масок, оправдывала многочисленные (в том числе жанровые) трансформации и преобразования участников спектакля. Действенная энергия системы «образ» перераспределялась: не истраченная на сближение «актера» с «персо-

нажем» и «ролью» ее часть была использована для организации связей в ролевой цепочке и отношений между «актером» и «ролями». Все это учитывалось при распределении ролей. Таиров предпочитал крайние подходы и при выборе актера: один полюс – по возможности большее соответствие артистической индивидуальности и психофизических данных актера характеристикам роли, другой – резкое их несовпадение (по Мейерхольду, парадоксальное назначение актера на роль).

В «Брамбилле» к исполнителю ключевой роли Пляшущего Арлекина А. А. Румневу вскоре перешла ведущая партия Арлекина. Студиец, потом актер, по природе своей прежде всего мим, Румнев яснее других предъявил аудитории достижения Камерного театра: уровень профессионализма и меру самостоятельности собственного творчества. В арлекинаде 1922 г. «Жирофле-Жирофля» среди амплуа, которые актеры «примеряли на себя» и которыми манипулировали («играли в образ и образом», по меткому замечанию К. Н. Державина), были неожиданные для оперетты либо демонстративно не совпадавшие с человеческими и артистическими индивидуальностями. Пример солистки труппы Коонен, сразу после Федры вновь выступившей в амплуа инженю-коклет, – лучшее тому подтверждение.

Фундаментальное свойство комедии дель арте – уникальная способность актера здесь, сейчас, на глазах у зрителей импровизировать от лица персонажа – в последние десятилетия поставлено под сомнение итальянскими учеными. Такая «импровизационность» раскрывается ими как виртуозное включение заранее отысканного в литературе либо придуманного и отрепетированного актером мотива поведения героя, перехода одной драматической ситуации в другую, необычного сценического трюка в традиционную фабулу. Но и при таком толковании комедии дель арте сохраняется ее отличительная черта: сращенность актера и его маски-роли. Маска «кроится по мерке» артистической индивидуальности из традиционной материи роли. Личность актера при этом остается в тени, ее энергия не активизируется.

Камерный театр, напротив, отличала развитая, для таировского метода сущностная способность актера насыщать формы искусства жизненной силой, человеческой инициативой и творческой энергией. Сам широчайший спектр несхожих, часто полярных ролей каждого актера и всей труппы свидетельствовал о новых возможностях профессии. Здесь актер, вышедший на сцену как Арлекин или Про-

тагонист, герой эпизода или создатель хорового начала, вместе с тем стремился представлять от обобщенного лица – современного творящего человека. Открыто объявлял о своей воле к созданию сложного сценического образа, принципиально не исчерпывавшегося маской-ролью. А значит, в любой, даже самой маленькой роли одарялся Таировым ощущением собственной значительности. Эпохой Возрождения внесено понятие «радостная душа» – «такое человеческое свойство, которое отличает актера от неактера не по признаку профессиональному ... <имеется в виду> именно свойство личности человека, внутренне обеспечивающее актуализацию в театре его артистической индивидуальности»<sup>53</sup>, – стало одной из главных категорий искусства таировской труппы. Желание быть самостоятельно жизнеспособным, из индивидуальностей состоящим целостным творческим организмом с собственной эстетической программой отстаивалось в публикуемой прессой полемике, на общественных и профессиональных диспутах. Именно эта позиция не могла не предопределить тот конфликт, в котором уже с 1924 г. – очень рано – находился Камерный театр с официальными установками советской власти на выполнение социальных заказов, личностные свободы и исключавшими.

Перепутать, где актер, а где герой, в Камерном театре было нельзя, сращенность исполнителя с ролью не допускалась. За основу роли в «Принцессе Брамбилле», к примеру, бралась традиционная или сочиненная театром, знакомая неискушенному зрителю или еще невиданная, но легко доступная для понимания маска. Можно сказать, что в МКТ и амплу нередко сводилось к маске, в «Жирофле-Жирофля» – к набору ярких штрихов, нескольких приемов «опереточного отца», «героя-любownika», «злодея», «кокетки». С ролевой напрямую соотносилась актерская маска старого или новейшего зрелищного искусства: у В. А. Соколова – «клоуна», у Н. М. Церетелли – «светского денди урбанистической фильмы», у Л. А. Фенина – «простака», у А. Г. Коонен – «проказницы» (определение Мейерхольда) – и в каждом случае одновременно эксцентрика. Актерская маска обретала относительную независимость, обыгрывалась ее создателем различными и всегда непростыми способами, вплоть до откровенного противопоставления маски и личности актера. Важно, что ролевые и актерские маски испытывались режиссером в непредсказуемых и разных сочетаниях, не закреплялись за одними и теми же актерами, с довольно большой степенью

свободы «гуляли» по труппе Камерного театра. Эффект неожиданности, вызванный совершенным актерским преображением, был действенной величиной Театра Таирова: подобно яркой искре, меняющей привычные очертания предметов и фигур, он озарял актера, рискнувшего «примерить» незнакомую маску, войти в новые отношения с ней.

Маски актера и роли учитывали особенности той или иной артистической индивидуальности (но не личности актера) и все же не ими определялись. Главные их характеристики при переходе роли от одного актера к другому сохранялись как примета зрелищного искусства и в основе своей величина постоянная, как промежуточное звено между «актером» и «ролью» на пути к «образу». Одновременно связи признаков всякой маски и акцентированных свойств каждого актера становились все более подвижными и содержательными. Содержательным был и сам язык творящего на сцене человека. Оба эти элемента имели прямое отношение к личности актера.

Таировский актер, принципиально отличаясь от мейерхольдовского, имел точки соприкосновения с ним. И тот и другой любил и умел «играть с тем сценическим образом, который он сам же создавал перед аудиторией»<sup>54</sup>. Б. В. Алперс, утверждавший, что в начале 1920-х гг. это всегда превращало актера ТИМа в «актера-агитатора», «актера-трибуна», а актера МКТ вырывало из революционной действительности и замыкало «в эстетических границах театра как искусства», заблуждался. Вернее, давая точные описания игры, был крайне тенденциозен в выводах.

Герой «Великодушного рогоносца» Брюно, каким его увидел Алперс, «стоял перед публикой с бледным застывшим лицом и на одной интонации, в однообразной картинной декламаторской манере, с одним и тем же широким жестом руки произносил свои пышные монологи». Персонаж Ф. Кроммелинка выступал в ролевой маске, рисовался И. В. Ильинским – в ТИМе «простаком» – в определенной, легко узнаваемой ложноклассической манере. Мейерхольд, как и Таиров, задействовал память Театра. Исследователь продолжал описание: «А над этим Брюно потешался актер, в патетических местах его речей проделывая акробатические трюки, а в моменты его драматических переживаний рыгая и смешно закатывая глаза»<sup>55</sup>. Монологи героя отличались пышностью, речи – патетичностью, переживания имели драматические моменты. Поведение же актера обуславливалось

свойствами другой маски – сценического «простака», его действия и повадки были парадоксальным образом соотнесены с поступками и манерами «героя-любownika» и оттого еще более смешны. Мейерхольдовский актер с наслаждением глумился над Брюно – «Отелло, который сам себе и Яго» (формула К. Л. Рудницкого), «раздевал» поэта, непомерностью своей претензии на чужую душу превратившего себя в обывателя. А заодно, оставаясь в границах собственной маски и беззастенчиво прибегая к взятым из современной жизни способам, потешался над амплуа старой сцены, «любownikом-ревнивцем»: бесцеремонно снижал его манеры, акробатическими трюками и театральными шутками провоцировал взрывы хохота в зале.

Ядро постановочного замысла «Великодушного рогоносца» формировалось в процессе глубинной разработки теории гротеска. Мейерхольд синтезировал общеэстетические, искусству в целом принадлежащие категории (высокое – низкое, прекрасное – уродливое, трагическое – комическое) в ходе строительства действия драматического и в столкновении противоположностей достигал нужного эффекта. Болезненную ситуацию преабсурдистской пьесы разыгрывали здоровые, молодые, жизнерадостные и очень энергичные люди. Вновь вошедший в моду «дзанны», на сей раз ловкий современный «простака», расправлялся с «ревнивцем», своей активностью намного превосходя «героя-любownika».

Подобное строение «образа» можно обнаружить и в актерских работах таировской «Жирофле-Жирофля». Характеризуя ансамбль спектакля, рецензенты демонстрировали удивительное единодушие, использовали одну и ту же ассоциацию. «Такое ощущение, что находишься на перекрестке в центре стремительного водоворота»<sup>56</sup>, – признавался Ю. В. Офросимов; «буйного водоворота, который кружит всех и вся, начиная от первого занавеса, ни на минуту не ослабевая и не выпуская свою добычу до самого конца»<sup>57</sup>, – уточнял Е. А. Зноско-Боровский. «Добычей» режиссера и актеров в «Жирофле» стало все связанное с опереттой: музыка, либретто, декорации, костюмы, зрители, с их привычками и пристрастиями. «Добычей» были и амплуа, а их единоличными владельцами – актеры, и это подтверждено многочисленными наблюдениями критиков, советских и зарубежных.

Ф. А. Степун, например, назвал опереточную инжению «заплаканным “пупсом”», а Коонен – «играющей кошкой». Фиксируя стили-

стику и взаимосвязанные структуры «образа», он писал: «В основе Жирофле-Жирофля Коонен лежит капризная, заплаканная, но улыбающаяся девочка: отсюда взгляд исподлобья, надутые губы и быстрое приседание. С этим первым мотивом образа сложно сплетен другой: во внезапных препинаниях сценических перебежек, в отливном движении тела, в манере спиною бросаться в объятия есть что-то от грации и стилистики звериной эротики»<sup>58</sup>.

Степун не сомневался: «Мараскин добродушен, глуп, влюблен и труслив». В. Битт утверждал, что зрители безошибочно узнавали в этом герое «типичный образ глуповатенького фата – опереточного жениха»<sup>59</sup>. А Н. М. Церетелли в своей роли, по мнению Зноско-Боровского, был верхом «ядовитой и изящной остроты», и зрители, затаив дыхание, следили за драматическим танцем актера, «такого вездесущего в своей подвижности, такого ловкого в невероятных акробатических трюках, что кто-то восторженно сказал в кулуарах: “Это каучуковый человек”». И. В. Соколов сравнил жонглирование Церетелли «своей стройной фигурой» и предметом с «игрой тросточкой и котелком гениального Чарли Чаплина»<sup>60</sup>.

И здесь намеренно отчетливым было разделение «образа» на «актера» и «роль». Явным оказывалось промежуточное звено: взаимоотношения двух масок, ролевой и актерской. «Герой-любовник» оперетты и его современный вариант – «светский денди урбанистической фильма» становились «добычей» «синтетического актера», служили Церетелли «своеобразным прибором» (определение К. Н. Державина), предназначенным для беспрестанного обыгрывания. Актер с блеском использовал возможность демонстрировать свою точку зрения на подобные амплуа и реализовать собственную творческую энергию.

Принадлежавшие разным частям «образа» маски откровенно пародировались. Тонкое тело опереточного фата, затянутое в трико, казалось неправдоподобно длинным. Детали костюма, гиперболизированные части фрака, бросались в глаза. Реверы и фалды – громадные, резко очерченные, топорщившиеся – дополняли такие же «громадные манжеты поверх рукавов, бумажная горжетка на шее, бумажная браслетка на правой ноге, цилиндр на клеенчатом черепе и хлыст в руке!»<sup>61</sup> Первый «герой-любовник» классической оперетты был воспринят зрителями «легким как перышко» черно-белым кузнечиком. По сцене порхало, преодолевая силу земного тяготения, фантастиче-

ское существо – Мараскин, способный удержать равновесие только в движении. Все перепуталось в его голове, все несло и кружилось перед ним, и сам он танцевал, пел и кружился, щелкал хлыстом, без конца перескакивая с места на место, без усталости подбрасывая свое гибкое тело выше и выше. Создавалось впечатление, что утративший чувство реальности жених непременно сорвался бы с высоты и разбился бы оземь, остановись Церетелли на миг, прекрати проделывать безумные трюки.

Мараскин, представлявший в спектакле Таирова целое театральное амплуа, а значит, и само это амплуа (переход на новый уровень обобщения), оказывался на грани между жизнью и смертью. Недаром у критиков герой ассоциировался с эквилибристом на проволоке, укротителем хищников в клетке, воздушным гимнастом под куполом цирка. Он не падал и не разбивался только потому, что на протяжении всех трех актов находился (буквально как ведомая марионетка) в руках мастера своего дела Церетелли – актера, соединившего «большие гимнастические (акробатические) способности, мимику и настоящий драматический талант»<sup>62</sup>. Воплощенное несколькими сочными мазками, амплуа всецело зависело от воли актера, подавалось в новом контексте и оттого так сильно преображалось, что пребывало уже у последней черты своего существования.

Обратное по смыслу, но знакомое по структурной логике превращение происходило и с актерской маской. Ею Церетелли отважился очертить художественные пределы собственного кинематографического имиджа: в светском красавце с отточенными до изящества манерами обнаружил сходство со сверхсовременным механизмом. По утверждению И. В. Соколова, «в Мараскине <Церетелли> показал стиль какого-то индустриального дендизма, какую-то элегантность и эластичность шикарной динамо-машины»<sup>63</sup>.

Таков был пародирующий план, двухслойный, сотканный из более тонких и, несомненно, современных нитей, вместе с пародируемым составивший аттракционную ткань взаимоотношений «синтетического актера» с амплуа различных видов зрелищного искусства. В образе Церетелли живое, самобытное в человеке взаимодействовало с механистическим, марионеточным, он «играл противоположностями».

Наиболее впечатляюще стилистику и возможности игры в образ и образом в «Жирофле-Жирофля» раскрыли В. А. Соколов и Е. А. Ува-

рова – создатели ролей супружеской четы Болеро и Авроры. В 1925 г. оставшийся в Германии для лечения Владимир Александрович Соколов мало известен своим соотечественникам, его имя давно выпало из истории русского театра. И потому разговор о нем должен быть более подробным.

Соколов был человеком исключительно театральным. Он закончил школу актрисы Московского Художественного театра С. В. Халютиной, преподавал в ней, поставил с учениками «Незнакомку» А. А. Блока, в 1913 г. сыграл на сцене МХТ свои первые маленькие роли. В 1914 г. вступил в труппу Камерного театра и состоял в ней до 1916 г. Через три года вернулся к Таирову и сотрудничал с ним до 1925 г. Соколов владел многими театральными профессиями. На сцене Камерного театра осуществил постановки «Карнавал жизни» С.-Ж. де Буэлье (1916; в соавторстве с Г. А. Авловым) и «Вавилонский адвокат» А. Б. Мариенгофа (1924) – спектакль, разыгранный молодежью театра. Выпустил нескольких работ актерской и кукольной студий, главная из них – «Укрощение строптивой» с П. И. Щирским в роли Петруччо (1921). Руководил Мастерской кукольного театра, был одним из первых актеров-кукольников в советской Москве. Инсценировал «Синьора Формику» Гофмана, писал и переводил с других языков теоретические статьи о театре марионеток, стал одним из ведущих педагогов актерской студии МХТ. С 1919 г. входил в число лидеров таировской труппы. Выступал в драматических ролях. Особое приращение питал к шуткам, свойственным театру, к цирковым трюкам, эксцентрике, забытым или неиспробованным возможностям сценической игры. «Глубокий след в актерском творчестве Соколова оставила встреча в Москве с японской театральной труппой Ханако, к которой он на некоторое время присоединяется, и дружба с танцовщицей Айседорой Дункан»<sup>64</sup>.

В первой половине 1920-х гг. Соколов был одним из самых замечательных актеров советского театра. Пресса тех лет свидетельствовала: «меткому и остроумному»<sup>65</sup> актеру оказались подвластны жанрово-полярные образы. «В нем наш театр имеет сильнейшее свое комическое дарование»<sup>66</sup>, – утверждал рецензент еженедельника «Театр». «Вот поистине настоящий комик-буфф, именно *буфф*, а не то, что у нас понимается и подается под этими словами. Куда Ярону и Монахову!»<sup>67</sup> – сообщал О. С. Литовский. Рядом с такими оценками образа

Болеро соседствовали абсолютно иные характеристики возможностей Соколова. В этапных спектаклях-трагедиях Камерного театра «Адриенна Лекуврёр» и «Гроза» актер играл роли Мишонэ и Тихона. Неуклюжий увалень, долгие годы бледневший перед матерью, добродушный человек с разбуженным Катериной сознанием, презревший собственную меланхолию, Тихон у Соколова совершенно неожиданно для зрителей обнаруживал столько боли за людей, с такой энергией и страстью восставал против беспредела домостроя и всего общественного порядка, что был воспринят гамбургским критиком «гуманистом с редкой широтой размаха»<sup>68</sup>.

Выдающихся успехов актер добился в сочетаниях смешного и страшного, комического и драматического, комического и трагического. В спектакле «Святая Иоанна» критику из Ковно запомнилась игра многих актеров, и тем не менее он настаивал: «Соперничали двое, А. Коонен и В. Соколов»<sup>69</sup>. Иоанна и «издевательски задуманный и великолепно осуществленный Соколовым»<sup>70</sup> дофин, который был, «несомненно, злее и острее, чем у Шоу»<sup>71</sup>. «К области гофмановской фантазмагории»<sup>72</sup> критики отнесли рельефно выделенную актером фигуру аббата Кьяри. Играя Паскуале Капуцци («Синьор Формика»), Соколов не ограничивался «контурами психологического шаржа» и «достигал в комическом столь жутких эффектов»<sup>73</sup>, что и эта его работа была признана трагикомической. «Напрасно упрекать Соколова в патологичности, извращенности, “чеховщине”. Ничем другим гофмановский синьор Паскуале в 1922 г. быть не может»<sup>74</sup>, – весьма неловко защищал актера один из рецензентов. Подозрения в патологичности и извращенности игры неисчерпаемых в своей фантазии актеров – Чехова и Соколова – возникали у некоторых обозревателей из-за неоправданного сопоставления художественных образов и своих жизненных наблюдений.

Близость двух русских актеров подтвердилась в эмиграции. Когда судьба свела Соколова и Чехова в Германии у режиссера Макса Рейнхардта, они оказались создателями одной и той же роли. Чехов свидетельствовал: Рейнхардт «предложил мне сыграть роль Skid'a в "Artisten"\*», Skid – клоун (!). Роль трагикомическая. В Берлине Skid'a

\* «Артисты», пьеса американских авторов Дж. Уоттерса и А. Хопкинса в переработке О. Дымова, была поставлена Рейнхардтом в 1928 г. в Немецком театре Берлина и в том же году в Вене как ревю небывалого размаха. Первоклассные драматические актеры (Соколов и Чехов, Ганс Мозер, Пауль Гербигер, Грете Мосхайм, Карин Эванс) сосуществовали на сцене с прославленными артистами кабаре и циркачами (Луи Дугласом, Престо и Кампо в том числе).

с большим успехом играл В. А. Соколов. Рейнхардт хотел, чтобы я играл в Вене»<sup>75</sup>.

О роли Среды, Вормса («Человек, который был Четвергом» по Г. К. Честертону) С. А. Ауслендер писал: «Великолепен Владимир Соколов, который с виртуозной тонкостью и четкостью перевоплощается из старого параличного профессора в молодого актера, без конца снимает и надевает эти две маски, не нарушая, вместе с тем, единого образа. Вообще этот маленький человек с иронически печальным лицом вырастает в крупную артистическую фигуру подлинного мастера»<sup>76</sup>.

Ироническая печаль на лице первоклассного комика-буфф, едкий и горький юмор, неожиданная по форме выражения словесная и пластическая эквилибристика очень музыкального актера помогли убедить сотрудника Мейерхольда В. Н. Соловьева в возможности существования «синтетического актера». Соловьев, у которого «стремление театра создать синтетического актера вызывало некоторое сомнение», все-таки признавал: «Единственное и счастливое исключение в этом отношении представлял собою В. Соколов», к тому же лучше других овладевший «техникой пользования театральной конструкцией»<sup>77</sup>.

В роли Болеро, по словам В. Г. Шершеневича, актер не пренебрегал трюками, которые «настолько свойственны оперетте, что их проделывал сотни раз любой опереточный провинциал»<sup>78</sup>. Но кроме опознавательных знаков ампула «опереточного отца» «добычей» Соколова была визитная карточка другого вида зрелища – цирка. Одна, казалось бы, частная деталь – живой желтый хохолок, вздымавшийся в минуты тревоги на голове Болеро, – буквально приковала к себе внимание критиков, и не случайно. «Режиссерская концепция роли отца Жирофле-Жирофля – клоун, – констатировал А. В. Бобрищев-Пушкин, – рыжий клоунский парик с забавно подымающимся дыбом и качающимся при волнениях вихром, соответствующий грим и костюм, но какой это был милый клоун»<sup>79</sup>.

И не только милый, но прямо-таки необыкновенный. Недаром очень несхожие критики, описывавшие образ Болеро, прибегали к обороту «оказалось, что...» и такое возможно. Оказалось, что с актерской маской можно играть так же, как с ролевой. Напоминая зрителям известные и знакомя их с самостоятельно сочиненными личинами одной и той же классической маски, можно лишить ее однозначности, выстраивая связи между этими личинами, обнаружить новые

драматические коллизии в системе «образ». Стоит актеру захотеть, и «клоун» превратится в марионетку в его руках; она заговорит, задвигается, оживет и, главное, вступит с персонажем оперетты и со своим творцом в те отношения, которые определит он сам – ведущий – знаток театра марионеток В. А. Соколов. Что это – крайнее воплощение программной мысли М. А. Чехова о контроле творческого «Я» («высшего сознания», по Чехову) за героем? Видимо, да. Но и новое воплощение. Ведь сочиненный и выведенный на Камерную сцену «клоун» никакого отношения к персонажу и роли Шарля Лекока не имеет, его в помине нет и в московской версии либретто «Жирофле-Жирофля». «Клоун» – личное сочинение все того же Соколова и всего лишь часть произведения его искусства.

Способ существования Соколова на сцене дает возможность сравнить его не только с великим импровизатором Чеховым, но и с актером совсем иной школы – И. В. Ильинским, в 1924 г. создавшим своего «клоуна» в мейерхольдовском «Лесе». Ролевая маска Ильинского «комик» Аркашка Счастливец характеризуется К. Л. Рудницким как «хитрый и проказливый посланец сегодняшней публики, самой аудиторией вытолкнутый на подмостки, чтобы там все перевернуть вверх дном, поставить прошлое “дыбом”». В сердцевине образа – столкновение сегодняшнего содержания роли (его несет представитель собравшихся в ТИМе жителей послереволюционной Москвы) с тем, которое закреплено за традиционно-игровым типом – «клоуном». Когда маска Ильинского – «клоун» – входит в действенные отношения с Аркашкой – «комиком» Островского, – и рождается знаменитый «проказник».

Но это не все, что выясняет исследователь. В последнем по времени описании «Леса» Рудницкий особенно отчетливо утверждает: «Между Аркашкой и зрителями мгновенно устанавливались короткие отношения взаимной солидарности: для публики этот озорной, беспутный комик был “свой”, точно так же, как его величественный спутник – Несчастливец, как гонимые, но непокорные влюбленные Аксюша и Петр. А все остальные казались врагами, “чужими”, и глумиться над ними было одно удовольствие»<sup>80</sup>. Деление персонажей на «своих» и «чужих», на друзей и врагов – в 1924 г. политически актуальное, разводящее людей на «новых» и «старых», – по Рудницкому, было в спектакле явным и последовательным (но, конечно же, его не исчер-

пывающим). И выполнялось настолько эмоционально заразительно, чтобы и в зале возбудить жажду поступка, чтобы не только «левому» критику В. И. Блюму, но и обычному зрителю захотелось вместе с актерами «раскрошить, расплясать, рассмеять этот старый, дохлый, но – черт побери! – все еще хватающий живое “быт” и его постылые хари!»<sup>81</sup> На этот эффект прежде всего была рассчитана актерская маска Ильинского – современный Арлекин, превосходный «цирковой рыжий». Любимец народной аудитории гарантировал режиссеру понимание и доверие широкого зрителя.

На противопоставление: люди «старой» и «новой» эпохи – никогда не ориентировался Камерный театр, и в послеоктябрьские годы отставивший общечеловеческие ценности. Но, несмотря на это сразу после революции наметившееся коренное различие в позициях Мейерхольда и Таирова, структурно образы Соколова и Ильинского близки: в их сердцевине взаимодействие маски представителя современного зрительного зала с традиционно-игровой маской.

В «Жирофле» оказалось, что с помощью вроде бы до конца исчерпавшего себя клоунского костюма и банальнейшего циркового трюка раскрываются самые характерные черты и театрального персонажа, и жизненного прототипа. Вот желтый с белым широчайший фрак, висевший – так ему в цирковой буффонаде и полагается – на плечах «клоуна» Соколова как на вешалке. Он полностью скрывает хрупкую фигурку папаши Болеро, оставляя открытыми начинавшие было выразительно жестикулировать и тут же заставлявшие друг друга «замолчать» руки, да тонкие, согнутые в коленях, иксообразные ноги. Клоунский фрак настолько широк и свободен, что Болеро в нем легко прятаться. Невероятно пугливый, «опереточный отец» резко приседал, и его ноги исчезали под фракком-балахоном; голову и верхнюю часть туловища вдруг скрывал воротник, неожиданно превращавшийся из малозаметного в огромный и пышный; руки словно втягивались внутрь, кисти защищали мгновенно выставившие манжеты.

Болеро ухитрялся спрятаться весь целиком, он просто исчезал на глазах у зрителей. И именно в тот момент, когда «опереточный отец» оборачивался грудой накрахмаленной ткани и картона, оживал и начинал трепетать от страха хохолок «клоуна» Соколова. Болеро пытался выйти из положения по-другому: бросался на пол, распластывался и полз к ближайшему прибору станка, чтобы слиться с ним, либо

скрывался в рюшах юбки своей жены Авроры. Но... опять вставший дыбом клоунский хохолок выдавал его. Ему удавалось скрыть свою плоть, но не душу, он умел прятать тело, но не чувства. И когда в танце Болеро – центральной сцене «клоуна» Соколова – эмоции стали совершенно не управляемыми, оказалось, что в поле пересечения ролевой и актерской масок чувства вольны вырваться из телесной оболочки: им, способным вздыбить парик, ничего не стоит заставить плясать и упавший с ноги башмак. «Он танцует до изнеможения, так, что уже не может стоять на ногах. Он опускается на стул и продолжает танцевать сидя. Обессиленный, он падает на пол и лежа все-таки танцует. Туловище сдается, тогда одна нога продолжает танцевать сама по себе. Отмирает нога, теряет башмак, и башмак танцует дальше. Владелец башмака пытается прибить его к полу, но это ему не удастся: одержимость танцем должна исчерпать себя до конца»<sup>82</sup>, – писал восторженный берлинский критик Зигфрид Якобсон.

Но разве это просто танец и только трюк? И кто этот ОН – владелец башмака, которого Якобсон не решился назвать по имени? Кто, как не сам первоклассный комик Соколов, увлеченно жонглирующий масками «опереточного отца» и «клоуна», свободно комбинирующий их варианты на протяжении всего действия? ОН – это актер, способный играть масками разных видов зрелища, разными уровнями обобщений и самыми несопоставимыми смыслами в пределах единого образа. Это актер, ключом к сложнейшему образу выбравший старый примитивный трюк. И доказавший, что живой клоунский хохолок, не переставший почему-то смешить людей всякого возраста, может стать той веревочкой, за которую нужно только потянуть, и для театра, и для зрителя откроются неведомые возможности. Актер, завоевавший на берлинских гастроях 1923 г. звание «гений гротеска»<sup>83</sup>.

Соколов «с треском вставлял свои цирковые трюки для усиления темпа происходящего»<sup>84</sup>, преображал опереточного папашу с помощью рыжего коверного, конечно же, не для того, чтобы пестро расписать опереточную роль. «Традиционную манеру комика-буфф Соколов ... отшлифовал эксцентризмом». Его несомненный «рекорд “гротеска-буфф”»<sup>85</sup> состоялся тогда, когда зритель ощутил начинающую преобладать с какого-то момента действия едкую иронию над «маленьким интеллигентом», привыкшим бояться, прятаться и все-таки не сумевшим стать незаметным, которую актер объединил с со-

страданием к человеку, пребывавшему в полной неопределенности. В фантастически эрудированном папаше Болеро с удивительно подвижным лицом, всегда выразительными, наполненными вселенской болью глазами и концентрировался тот смысл, который имел самое непосредственное отношение к москвичам. Премьера спектакля состоялась 3 октября 1922 г.

«Окрылять гротескную акробатику»<sup>86</sup> клоуна Соколов взялся для того, чтобы и сидящие в зале заговорили своим языком (именно так поступал он сам, частенько «выглядывая» из-за спины Болеро), сумели увидеть повод для радости. «Откровенная жажда смеха, проповедь дерзкой юности, насмешка над старым, разоблачение напрасных страхов и нестрашных опасностей» – вот что открылось П. А. Маркову в таировской версии французской оперетты. Спектакль «Жирофле-Жирофля», по его словам, «утверждал радость жизни»<sup>87</sup>. Актерская игра вселяла уверенность: чувствовать и мыслить человеку нельзя запретить.

\*\*\*

Символом мировоззренческих и художественных устремлений Таирова в жанре трагедии суждено было стать «Федре»; она увидела свет рампы 8 февраля 1921 г., раньше, чем «Жирофле-Жирофля». Показательно, что, воплощая свое понимание сценического синтетизма, режиссер выбрал совершенную, классическую «Федру» Ж. Расина – канонизированную форму трагедии, казалось бы, не поддающуюся изменениям. «Самое важное в том, как подошел театр к спектаклю, была атака в лоб, – отметил А. М. Эфрос. – <...> И когда в лилово-синем-голубом свете на своих котурнах, двигаясь с великолепной уверенностью по наклонным ступеням и площадкам, пошли друг к другу, в широком ритме жестов и движений и в мелодике размеренной речи, одинокие фигуры трагедии, ведомые сурово-скорбной Федрой – Коонен, школьный Расин зажил обновленной жизнью»<sup>88</sup>.

Таиров вовлек текст французского драматурга в процесс организации собственного целого: заказал В. Я. Брюсову свободный перевод расиновского шедевра и вместе с поэтом работал над формой стиха, по ходу репетиций добиваясь равновесия словесной, музыкальной и пластической выразительности в игре актеров. Он осуществил синтез смежных искусств и разновидностей театра, не соподчиняя компоненты актерского языка, но сращивая их, один наделяя свойствами друго-

го. Испытанный подход дал на этот раз неожиданный для самих создателей результат. Музыка как таковая (партитуру для «Федры» писал композитор А. Н. Александров), обязательная составляющая прежних таировских постановок, не зазвучала в спектакле. Режиссер обошелся без организующей актерскую речь и пластику музыкальной канвы, лишил своих учеников надежного поводыря, которым прежде сознательно и не всегда успешно пользовался. Музыкальные ритмы более не подменяли собой – так бывало в спектаклях «Фамира-Кифарэд», «Принцесса Брамбилла», «Ромео и Джульетта» – ритмы собственно сценические. И это вовсе не означало, что музыка покинула таировский театр. Один из ведущих специалистов своего времени в области театральной музыки Л. Л. Сабанеев свидетельствовал: «Театральная линия Камерного театра сейчас постепенно, но уверенно *удаляется от музыки*. Музыка была нужна в период ритмической организации сцены, именно как звучащая партитура эмоций и ритма. Но сейчас в этом уже нет надобности. Театр научается создавать свои четкие *сценические* ритмы, свои жестовые и речевые эмоции. Звуковое пояснение становится менее нужным»<sup>89</sup>.

Музыка брюсовского стиха «Федры» выявлялась в голосоведении и движении, в ритмике жестов, варьировалась в смене чрезвычайно сильных чувств, которыми актеры наделяли героев. Музыка присутствовала в пластике объемов и плоскостей, не заслонявших – так случилось в «Ромео и Джульетте», – а наилучшим образом подававших актеров. Музыка аранжировалась в свето-цветовой партитуре, усложнялась в динамике красок и линий костюмов, аксессуаров, в смене ракурсов лиц и поз. Именно в «Федре» принципы таировской программы были воплощены, синтез признаков и средств смежных искусств и разновидностей театра состоялся.

Откуда-то из правой кулисы по ломаной диагонали очень медленно шла Федра Коонен. Квинтэссенцию страдания, вызов судьбе, борьбу разнонаправленных сил запечатлевал актерский образ. В России и Франции его назвали «ожившей фреской».

«Человеческое тело, наполненное трагическими переживаниями, как бы чувствует на себе всю тяжесть мира, все притяжение земли»<sup>90</sup>, – полагал Таиров. Эту силу-угрозу, вне человека стоящую, историческую, мировую, разросшуюся в сценографическом образе – необычном оркестре – до колоссальных размеров, фиксировала пластика

актрисы. «Грубо изваянный, камню подобный шлем пригнетал голову»<sup>91</sup>, давил, прижимал к земле. Рождалось первое движение Федры – сверху вниз, на сгиб.

Но героине подлинной трагедии чуждо смирение; противостояние – суть протагониста, и Федра Коонен продолжала свой путь вперед, на зрителя. Невысокие золотые котурны помогали оформить вторую линию пластики: превращали походку женщины в поступь воительницы. Федра приподнималась над землей, готовая преодолеть земное тяготение. Она наступала, казалось, способна была изменить существующее положение вещей и обрести свободу. Об этом говорило противоположно направленное первому движение – снизу вверх, на выпрямление.

Борьбу сил, вызвавших эти движения, вмещало в себя стройное, обвитое тяжелым пурпурным плащом женское тело – тело, объятые пламенем, раненое. Плащ играл роль вестника неизбежного страшного конца; силы, которые несла в себе Федра, были равновелики, ни одна не могла победить другую. И потому «ее удел не небо и не земля, но... котурны на земле»<sup>92</sup>.

«Скрестив руки около шеи, как бы стремясь удержать стоны, рвущиеся из груди», смятенная и все же устремленная вперед Федра неожиданно и мгновенно сламывалась, «встречая первый луч солнца»<sup>93</sup>, и бессильно падала на руки Эноны. Луч солнца не мог поддержать ее. Напротив, он был доказательством вины, пронзал тело подобно мечу, сжигал как огонь – колени подкашивались, плащ, кровавым следом распростертый по земле, говорил о ее судьбе. Тема спектакля заявлялась в первой пантомиме Коонен с такой ясностью и силой, что перед зрителем словно представала вся трагедия. Каждое движение актрисы выглядело поступком, каждая пластическая фраза вырастала в событие. «Это появление стоит целого спектакля», – утверждал в своей рецензии С. А. Марголин.

Борьба встречных движений, организующая пластику Федры Коонен, выдерживалась в выходах и уходах, в перемещениях по сцене других действующих лиц: герои вступали на разновысокую площадку сверху и снизу, шли навстречу друг другу и расходились в противоположные стороны. «Отсюда *прямые линии*, если это диалог, и *треугольник*, если столкновение»<sup>94</sup>. Отсюда и математическая точность мизансценического рисунка, рельефного и четкого, более свойственного не драматическому, а балетному театру.

Действенность сочетаний динамики и статики была стержнем большинства актерских работ: «каждый вестник, герольд или страж в своих устремленных к бегу, но застывших позах»<sup>95</sup>, в медленных ритмах строгих, изящных и вдруг резко, некрасиво обрывавшихся движений способствовал разрастанию конфликта, его движению во времени. По этому же принципу строилась и ставшая знаменитой сцена-рассказ Терамена о гибели Ипполита. И. И. Аркадин решал огромный монолог на контрасте: речь, передающая ритмы несущейся колесницы, и пластика – неподвижность словно вросшей в землю актерской фигуры.

Активизируя связи между главными героями, Таиров в полной мере учел своеобразие партнерства А. Г. Коонен – Н. М. Церетелли – К. В. Эггерта; различия актерских дарований солистов обратил в действительную величину.

Церетелли «отлично чувствовал себя в высокой трагедии»<sup>96</sup>, – справедливо отмечал Марков. Но трагическим актером он все-таки не был. Луч солнца – последняя нота сценической увертюры, исполненной Коонен, – предвещал появление Ипполита. В суровой и тяжелой трагедии прекрасная вариация Церетелли воспринималась Марковым именно так: «каким-то сверкающим лучом». Ровный внутренний свет исходил от героя, пребывавшего в согласии с собой и окружающим миром. Гармония, воплощенная в стройной фигуре, в юношеской грации летящих, устремленных ввысь движений, в нежном и строгом овале лица, манила Феду как самое желанное и – она изначально знала – невозможное для нее.

Дуэты Федры и Ипполита решались на движении параллельно развивавшихся лейтмотивов, не имевших точек соприкосновения тем – по композиционным законам больших музыкальных форм. Контрастность заявляла о себе постоянно, подчеркивалась всевозможными театральными средствами. Она ощущалась уже в костюмах. Фигура Федры утяжелялась, в одежде были использованы локальные цвета и обнаружены встречные движения. Весь в целом костюм выступал препятствием, рассчитывался на преодоление героиней, его носящей. Платье Ипполита подтверждало стройность тела, акцентировало грацию шага и строгость манеры поведения, не стесняло естественной пластики движений.

Откровенно, бесстрашно выражала Коонен эмоциональную жизнь своей героини. Решительность Федры была запечатлена в «резком,

мучительно-сосредоточенном, с горькими губами, почти мужском профиле»<sup>97</sup>. Г. И. Геронскому запомнились ее «несмиряющиеся глаза»<sup>98</sup>. Противоречащие одно другому, разорванные движения актрисы; резкие перемены ее поз, мгновенно убеждающих, как будто единственно возможных и предельно емких содержательно; жесты, производящие впечатление неожиданных открытий; множество ракурсов, беспрестанно меняющих выражение лица-маски, – все вместе это говорило о борении чувства долга и глубоких мощных страстей, о максимальном эмоциональном напряжении.

Ипполиту было свойственно «внутреннее благородство и отвращение ко лжи». Его, по мнению Маркова, отличала «строгая застенчивость», он нес в себе «поэтическую влюбленность» в Арикию спокойно, без усилий. И так же, как не могла ввести в смятение Фамиру-Кифарэда неудача в поединке с музами, не разрушали раз и навсегда душевной гармонии Ипполита страшные обвинения Федыры. Игра с предметом (меч и копье) еще более растягивала широкие, словно перетекавшие из одного в другой жесты. Движения Ипполита – плавные, лаконичные, предполагавшие продолжение – лились подобно единой красивой мелодии, в которой неожиданная нота или новая тема оказались бы фальшью.

Пластику первого выхода Коонен на сцену и дуэтов Коонен – Церетелли укрепляло и усиливало голосоведение, как считал С. С. Мокульский, не «имевшее ничего общего с традиционными приемами театральной декламации»<sup>99</sup>. Рецензенты 1920-х гг. не обнаруживали в Камерном театре единства речевой манеры. Наиболее последовательные из них, на примерах показав, что актеры говорят стилистически по-разному, приходили к выводу: это не разрушало цельности впечатления от спектакля.

«Если взять “Федру” и сравнить речь Коонен и Церетелли, то получится странная картина, – отмечал Ф. А. Степун. – Коонен выговаривает все “о” как “а”, Церетелли же скорее все “а” как “о”. Коонен отбрасывает концы слов прочь от себя, а Церетелли их часто проглатывает. Исходя изо рта Коонен, все гласные круглятся, а исходя изо рта Церетелли, произносящего их со восанными щеками, как-то перетягиваются в талии. Но все же эти различия отнюдь не мешают созвучности декламационных приемов Коонен и Церетелли»<sup>100</sup>. Полновесные, возникшие на выдохе и посланные во вне «а» Федыры – Коонен противостояли

полым, рожденным при вдохе и оставленным при себе «о» Ипполита – Церетелли. Открытость Федры внешнему миру и сосредоточенность Ипполита на собственном «Я» прослеживались и здесь, углубляя философское сопоставление «человек» – «мир». Строй речи актеров оказывался действенной величиной, сообщал зрителю о чувствах героев не меньше, чем сюжет тех слов и фраз, которыми они обменивались. Гласные боролись, выстраивались в своеобразные вокальные партии, и это роднило «Федру» Таирова с оперным представлением.

Ведущая актриса Камерного театра обладала уникальными голосовыми данными. Преодолев лирическую струю своего дарования, ощутив трагическую вину живущего в XX в. человека, Коонен, по мнению Маркова, «забыла напевность речи; не песней льется она – звучит криком и болью»<sup>101</sup>. Для Коонен «рифмованный попарно шестистопный ямб, искусственный размер, холодный, как ампириная колоннада, которым Брюсов в местах наивысшего напряжения заменяет традиционный русский трагический метр: ямб пятистопный», – являлся необходимым «регулятором» (термин Таирова). Он организовал наиболее глубокие чувства – первозданные и стихийные. Коонен оживляла поэтический метр и ритм, создавала ритм сценический. «Актриса разбивает этот стих, расплавливает его; ритмическими толчками исторгается он из ее груди, нисходит ступенями, потому что речь ее вещает о невероятной муке, исповедуется в несказанном грехе. Перебой и интервалы сказа не менее разительны, чем вопли»<sup>102</sup>, – убедился А. Я. Левинсон. При сравнении характеристики голоса, данной Марковым и Левинсоном, с описаниями поз и жестов многих критиков нельзя не заметить: «сказ» Коонен «оживлял» пятистопный ямб так же, как ее пластика наполняла современным содержанием подъем на котурны.

Голосоведение Церетелли напоминало рецензентам вокальную партию. «Дивный голос распоряжался музыкальными нюансами чудесно, словно актер говорит по нотам: правда, то не речь, а мелопея», – подчеркивал Левинсон. Пластика актера зачастую воспринималась как своеобразная хореографическая вариация.

Большое значение в спектакле имела трактовка третьей ведущей роли – Тезея. Дуэт Федры и Ипполита не был бы столь органичным и действенным, если бы Тезей играл не Эггерт. Отличали этого актера отчетливость пластического рисунка и редкого драматического диапазона голоса. «Эггерт был актером кованой формы – во многом рацио-

нальный, лишенный яростного темперамента, он лепил образы скульптурно, четко, ясно, умея закончить движение необходимой завершающей точкой»<sup>103</sup>, – считал Марков. Поза Тезея – Эггерта впечатляла, по словам Левинсона, как «монумент, тяжкий и прочный»; позы-итоги акцентировали противоположность эмоциональных состояний.

Намеренно немногочасовая роль не текла монотонно: «Эггерт искал мести, а потом каялся, жил мощно, бурно, героем театрального действия», – свидетельствовал Марголин. Речевая партитура – остро динамичная, во многом контрастная пластическому рисунку, – раскрывала сложную эмоциональную жизнь Тезея и была согласована с голосоведением (сказом) Коонен. «Она очень характерно растягивает всегда клокочущие в ее речении гласные», – писал Степун о создательнице образа Федры. О голосе Эггерта дает возможность судить сопоставление Левинсона: «С тех пор, как смолк на сцене французского театра орлиный клекот братьев Муне, пререкающихся в “Эдипе” с неистовым гневом гигантов, подобный образ царственной власти и стоической силы не был еще явлен Парижу».

Сгорающая женщина, несущая в себе «уничтожающий разрыв страсти» и «держущая себя так благородно, что в зрителях просыпается не сострадание, а удивление»<sup>104</sup>, и стоически сильный царь, познавший «трагическую багряницу заблудшего»<sup>105</sup> человека, были признаны в России, Франции и Германии образами подлинной трагедии. Саму возможность и неожиданную для многих значительность московской «Федры» справедливо объясняли на гастролях МКТ за рубежом временем ее появления в русской культуре. Русская, она тем не менее «проникала в кровь» современников разных национальностей благодаря обобщенности и одухотворенному мастерству творящих актеров. Таиров сопоставлял понятия «хаос» – «гармония» – «материал» для будущего строительства, за осуществлением которого в России следил весь мир; «Запад» – «Восток»; «катастрофа» – новое «равновесие»; «человек» – «мир»; «падение» – «взлет». Ю. В. Офросимов, эмигрировавший в Германию, видел основной смысл таировской «Федры» в воплощении того, что в мировоззрении русского, немецкого, французского художника совпадает: «В эпоху мировой катастрофы исчезли национальные грани для восприятия истинно трагических образов; все они получают один общечеловеческий характер»<sup>106</sup>, все вызваны к жизни, чтобы сохранить общечеловеческие ценности.

В «Федре», показанной в сезоне 1921/1922 г., большинство советских и зарубежных критиков отметило «возврат к примитиву мифотворчества», благодаря которому возникает образ Эллады, «связанный крепкими историческими нитями с Востоком»<sup>107</sup>, или «возврат к обрядовому характеру представления», «возвышенному ритуалу»<sup>108</sup>, языческому и христианскому. В спектакле каким-то парадоксальным образом русская сценическая традиция учитывала «величавость китайского театра»<sup>109</sup> и сочеталась со схемой трагедии страстей, «восходящей в своей основе к античной формуле трех актеров, двигающих тему»<sup>110</sup>. Актерам, «чтобы так играть, <была> нужна совершенно исключительная японская власть над телом и совершенно исключительная его покорность»<sup>111</sup>.

Сочетание таких качеств в одной труппе, в актрисе или актере кажется невозможным. Но позже, в 1928 г. после поездки по Европе (Берлин, Вена, Амстердам, Лондон, Париж, Милан, Рим, Венеция) и выступлений в Москве, актеры Кабуки и театральные деятели Японии дали оценку другому спектаклю Камерного театра – «Любовь под вязами». В книге руководителя турне, знаменитого актера Кабуки Садандзи Итикавы II, фиксирующей их театральные впечатления, есть и следующие строки: «Мы не можем описать того единодушного восхищения, которое мы испытали в этот вечер от игры Алисы Коонен, от этой тончайшей углубленной игры, преисполненной тщательной отделкой, от этой изображенной ею мрачной страсти, силы, общего облика. Вместе с Икэда (крупнейший драматург и театровед Японии)\* мы признаем, что это первая артистка в Европе. Кидо (вице-директор театрального концерна Японии) же заверил, что при той силе очарования, которая исходит от нее, имели бы большую ценность ее гастролы и в Японии». Участнику выступлений в Москве, актеру театра Кабуки Тёдзиро Каварадзакки, способ существования Коонен оказался ближе, чем игра других мастеров европейского театра<sup>112</sup>.

Федра Коонен не была похожа на Федру Расина и театра Комеди Франсез – это общеизвестно и общепризнанно. Привычная терминология: классическая роль прочитана, изображена, истолкована актрисой – для анализа этого образа не годится. В «Федре» Камерный театр воплотил собственные идеи в иных, неклассицистских, художественных формах и в другой, режиссерской, системе образности. Недаром

\* Здесь и далее комментарий переводчика отрывка книги на русский язык Н. И. Конрада.

как о «читающих и творящих» писал о московских актерах мюнхенский рецензент Альфред Гюнтер. «Монизм» Коонен обнаруживался в том, что она вместе с Таировым, Брюсовым, А. А. Весниным и партнерами создавала не осовремененную, а действительно новую Федру и преображала самое себя – становилась в строгом смысле слова про-тагонистом.

В «Федре», как впоследствии и в «Святой Иоанне» Б.Шоу, о'ниловской «Любви под вязами», во второй и третьей редакциях «Грозы» А. Н. Островского, «Дне и ночи» Ш. Лекока, «Негре» по О'Нилу, «Опере нищих» по «Трехгрошовой опере» Б. Брехта – К. Вайля и «Мадам Бовари» Г. Флобера, особенно ясна направленность работы со студийцем и актером в Камерном театре. Режиссер создавал свой театр, чтобы, говоря словами Левинсона, «стимулировать энергию, изучать и укреплять души» и актеров, и зрителей; «искусство актера было для Таирова больше, чем профессия-мастерство», он стремился воспитать «Арлекина-короля, хозяина сцены и самого себя»<sup>113</sup>.

В спектаклях-трагедиях Камерного театра разделение «образа» на структуры «роль» и «актер» не столь очевидно, как в арлекинадах. Но оно сохраняло свою значимость и здесь. Коонен исповедовалась в грехах не одной Федры, общалась со зрительным залом не только через роль. Она и все ее партнерши выступали и от имени прародителей, и от своего имени. Способ существования А. Г. Коонен, К. В. Эггерта, Н. М. Церетелли строился исходя из невероятного для мифологических героев знания: Федра, Тезей, Ипполит прорицали будущее, догадывались о том, что произойдет с людьми и землей через много веков, – обладали современным опытом. Они не были абстрактными аллегориями и не превращались режиссером в современников, из ряда актерских созданий XX столетия резко выделялись тем уровнем обобщений, который объединяет сегодняшнего человека с предшественниками. И потому несколькими фигурами трагедии Таирову удалось воплотить понятие «человечество». Одинокие в своем и любом другом поколении, эти фигуры были объединены с героями и протагонистами различных эпох и народов. Федра Коонен и другие действовали «с потрясающим сознанием того, что сотни поколений и миллионы людей как бы незримо присутствуют при их грехах и при их искуплении»<sup>114</sup>, – засвидетельствовал Луначарский после генеральной репетиции спектакля.

Связать структуры «актер» и «роль» в едином живом создании так же, как в арлекинаде, было и задачей зрителя. Творческое общение зрителей и актеров при этом складывалось не сразу и не всегда. Принять предложенные Таировым правила игры не удавалось прежде всего тем, кто продолжал отстаивать права автора-литератора и протестовал, когда в классических произведениях и канонизированных образах собственно театральное содержание доминировало, если вклад режиссера в спектакль оказывался необычно явным и активно задействовалась память Театра.

Таиров пытался зафиксировать специфику актерских образов Камерного театра и определил ее словосочетанием «эмоциональная маска». Для многих невероятное воплощение такая маска получила в игре Коонен. Вступая в напряженное, ожидавшее преобразований пространство Веснина, взаимодействуя с воодушевленными решительностью Таирова партнерами, она держала в памяти фигуры Саломеи и Адриенны Лекуврёр и достигла ранее небывалого для себя уровня обобщений. Возможным это стало потому, что в сердцевине образа взаимодействовали две с трагедией непосредственно связанные маски. Ролевая, выйдя за национальные пределы, поднявшись до высот бессмертного жанра, раздвигала время и пространство пьесы, акцентировала мощь страсти и благородство свободного человека. И тем самым утяжеляла вину и заостряла протест героини, не желавшей мириться с волей самих богов. Актерская же, в буквальном смысле, была маской величавой и строгой Трагедии, воспринималась рецензентами ожившим символом Театра. У Феды Коонен «сквозь русскую речь звучит аттическая медь», – писал Левинсон. Наиболее выразительным и смыслово значимым пластическим обобщением назвал незабываемое лицо актрисы: «очертания ее рта естественно и разительно похожи на устье трагической маски»<sup>115</sup>. Габриель Буасси отметил: «Черты лица <Коонен> совершенно изменены, стилизованы, рисунок носа подчеркнут картонным ребром, и самое лицо возвращается к античной маске, в то время как обувь восстанавливает котурны. Все другие действующие лица представлены в таком же заостренном, четком стиле»<sup>116</sup>.

Авторы лучших статей о «Федре» прибегали к философским терминам, отыскивали аналогии в музыкальном и изобразительном искусстве, опере и балете, нуждались в поэтических ассоциациях и не-

редко облакали рецензии в форму эссе. «Карнавалом любви и смерти ... говорящих танцоров, мимов с сильными голосами»<sup>117</sup> назвал искусство таировских актеров Жан Кокто. Удивление и радость дрезденцев, которые в общечеловеческом спектакле обнаружили и идею героического пессимизма немецкой культуры, передал Альфред Гюнтер: «Колоссальной становится борьба человека с богами. С невидимыми призраками судьбы. Вину взвалил на себя человек. Но он несет свою вину и принимает свою судьбу достойно – дает ей, всей целиком, ворваться в его жизнь, позволяет себе нестись в безграничность, и кончается это только – в смерти. Когда еще чужому театру удастся так очаровать нас, как “Федре” у русских! Неслыханное театральное событие открыло нам почти забытый мир»<sup>118</sup>.

В Театре Таирова «роль» – величина объективная, неперменная и только часть сложной системы «образ». Герой зависим от личности и мастерства актера, в высшей степени театрально выразителен и явно опирается на историю театрального, а не литературного искусства. Зритель пребывает под воздействием собственно актерской энергии и, конечно же, режиссерской инициативы, впервые оживившей первоисточники трагедии в постановке Расина. Движение воссоединяется со словом. Динамика и ритмика позволяют театру достичь эмоционального, схожего с музыкальным внушения. Актерские создания «Федры» воспринимаются заново в процессе творчества, здесь, сегодня, сейчас.

М. А. Чехов считал: «Та или иная роль есть не больше как *костюм*, в котором являешься к невесте, но в костюме этом должен быть сам обладатель его, сам *жених*. Ведь противно же, когда в обществе, например, человек явно щеголяет новым смокингом и, кроме “смокинга”, ничего не выражает собой?! Так и на сцене – непереносимо, когда за ролью не видно ЧЕЛОВЕКА»<sup>119</sup>. Луначарский, как уже отмечалось, рассматривал актеров Камерного театра художниками, которые раскрывают зрителю творческий потенциал человека на сцене, показывая свое искусство «в прозрачных масках <в других статьях – одежках. – С. С.> того или иного действующего лица».

Роль – костюм, одежды, маска подлинного актера. Чехов убежден, что зрители видят человека на сцене «за ролью» Стриндберга ли, Шекспира ли в качестве полноправного их соавтора и постоянно на сцене присутствующего руководителя собственным «живым “матери-

алом”»<sup>120</sup>. О том же пишет Чехову лучше многих постигший своеобразие его игры Андрей Белый: «Этот Гамлет – не *Гамлет*, не слабый, безвольный, немного неврастеник, немного фантаст, а трезвый, умный, наблюдательный, активный Гамлет <...> сегодня я впервые понял шекспировского Гамлета; и этот сдвиг понимания во мне произошел через Вас. Я не увидел Чехова, “огромного артиста”: я увидел Гамлета, а о Чехове забыл»<sup>121</sup>. «Роль» в созданном Чеховым «образе», как и у Станиславского или Вахтангова, «посредине, она структурный “посредник” между артистом и зрительным залом»<sup>122</sup>. А роль Гамлета, по ощущению Андрея Белого, еще и «посредник» между сегодняшним днем и «далеким будущим».

Коонен же или Церетелли зрители видят «сквозь роль», в Камерном театре актеры – важнейший объект режиссерского внимания. Все театральное акцентировано. Рамки драматургии пьесы раздвинуты сочиненными режиссером коллизиями. Игровое начало не просто обнаруживается, не только выделяется. Для зрителей попросту не существует «образа» без взаимоотношений «актер» – «роль». Роль теряет некоторые свои первоначальные черты и качества, лишается как нюансировки, так и отчетливости литературных очертаний и одновременно получает явное собственно театральное наполнение. Теперь ее отличительные признаки – высота уровня обобщений, декларативно не совпадающая с исходной; выпуклость нескольких определяющих характеристик; новая внутренняя конфликтность и новая целостность. Часть актерского «Я» и актерского материала, отданная «роли», как и у Чехова, не преподносится отдельно от нее, входит в нее, но при этом «роль» не заслоняет собой «актера», который активно с ней взаимодействует. Структуры «роль» и «актер» расположены не друг за другом, они обе – на первом плане. На спектакле Камерного театра об актере – великой Коонен или вступающем в профессию студийце – нельзя забыть. Сквозь «прозрачные» одежды и маски своего героя всегда видимый зрителю, актер выстраивает общение с залом. При таировском способе существования на сцене вероятность быстрого узнавания публикой даже хорошо знакомого литературного героя снижается и одновременно возрастает возможность актера восхитить и встревожить зрителя искусством, стимулировать его энергию и воображение. Переоценка ценностей актерского искусства, пересмотр системы «образ» во многом определяют творческие поиски Камерно-

го театра первого десятилетия и, уже не так ярко выраженные, сохраняются впоследствии.

Приверженность традициям русского реалистического театра, логика психологического метода, а затем борьба с так называемым формализмом в искусстве ограничивали, сдерживали свободу суждений советских рецензентов и исследователей. Драматург М. Е. Долинов даже предложил для характеристики Камерного театра особый термин «чехол театральности», по его мнению, скрывающий от публики единственно истинные в театре процессы: перевоплощение актера в героя и переживание актером чувств персонажа<sup>123</sup>. «Горячей крови» жизни не хватало в созданиях таировских актеров не одному Долинову, и критики не однажды писали о холоде, идущем со сцены Камерного театра в зал.

Пытаясь разобраться в природе такого впечатления, Марголин сравнил Эрика XIV Чехова с Федрой Коонен. И пришел к выводу: «Эрик трагичен всегда, у него трагическая душа и обреченное сердце» (само по себе утверждение весьма спорное). «Федра трагедийна лишь на своих котурнах. <...> Не рискуйте приглашать Коонен сойти с котурнов, даже пепла от этого внутреннего вулканизма вы не обнаружите там, где она играет», – на сей раз прямо указывая на театральное происхождение всемирно известной по мифам и литературе героини и на особый для XX в. способ существования актрисы. Тем не менее, признался Марголин, «“Федра” заражала <...> Федра – Коонен нравится, влечет к себе, хочется подольше остаться в созерцании ее великолепных чувств каждому зрителю Камерного театра». И тут же отметил: «Но никого, я готов поручиться в этом, Коонен не заденет остротой изображаемой душевной боли до конца и никого не потрясет всецело. Ведь ее трагическая сущность – мираж, ракета бенгальских огней, чудесная ложь»<sup>124</sup>.

Сущность таировского искусства трагическая, достигается она подъемом актерских образов на немислимую (и ненужную) для других театров высоту обобщений – это признал Марголин. И разъяснил Левинсон, с особым вниманием в России и Париже относившийся к работе Таирова и его художников. Котурны в Камерном театре, писал он в статье «Русская Федра», «не археологическая побрякушка, а трагический прием, возвеличивающий действие до священнодействия, скандирующий это действие, словно гулкой поступью рока». Желание

оторваться от земли естественно лишает героиню полноты психологической достоверности и жизненной правды.

Впечатляюще аргументирует свое понимание «великолепных чувств» Коонен – Федры современный исследователь В. В. Иванов, доказывая интерес руководителя МКТ «к персонажам с погашенным сознанием, находящимся во власти аффекта», игры страстей. Но и он отмечает, что «как бы ни хотелось Таирову отстоять “языческую вольность”» «во имя плоти, во имя плодоносности жизни», уже в «Саломее» (1917) «бушевала стихия, ведущая к смерти и знающая об этом». Требуя голову предтечи мира иного, Саломея Коонен готова была искупить вину жизнью. В «Федре» же с первой минуты действия режиссером и актрисой акцентировалась «самоистребительная диалектика отпущенной на свободу страсти»<sup>125</sup>, вечной и непосредственно связанной с современностью.

Коонен умела потрясти мощью, вновь говоря словами Левинсона, «самых глубоких, первозданных и стихийных человеческих чувств»<sup>126</sup>, интенсивностью поисков отклика на эти чувства, и одновременно ее Федра привлекала публику благородством, редчайшим по органичности стремлением воплотиться в этом мире. В искусстве Камерного театра постоянно присутствовал отвергаемый В. В. Ивановым этический план. Соглашаясь с выводом Ф. А. Степуна: «Чуда и магизма полного перевоплощения в г-же Коонен, как в актрисе, не было»<sup>127</sup>, – необходимо добавить: его не могло, не должно было быть. Протагонистка держала дистанцию, по воспоминаниям современников, никогда не говорила о своей героине – «я», только – «она»: царица Федра или французская горожанка Эмма Бовари. Дистанция между «актрисой» и «ролью» позволяла достичь неведомого прежним исполнительницам роли благородства, давала возможность театру выразить отношение к вечному противостоянию страстного желания реализовать свой дар, будь то любовь или творчество, и слепой (биологической) страсти, разрушающей самого человека.

\*\*\*

«Именно она <“Гроза”> открыла дорогу нашим спектаклям о’ниловского цикла, “Машинали” и другим»<sup>128</sup>, – считал Таиров. Решение включить эту русскую классическую пьесу в репертуар театра было объявлено на зарубежных гастролях 1923 г. А в 1927 гла-

ва ленинградской театроведческой школы А. А. Гвоздев заметил, что о'ниловские постановки Таирова «Косматая обезьяна» и «Любовь под вязами» «вначале сближают зрителей с понятными и всем доступными образами, а затем истолковывают их в широко развернутом обобщении, раздвигая рамки, уводя от быта к художественному перевоплощению его». Новизну искусства таировцев с большими перерывами наблюдавший его ученый обнаружил в последовательном процессе «драматического продвижения» «от быта к мощной символике образа, от природы к искусству» внутри одного спектакля<sup>129</sup>. В том процессе, который усиливает напряженность действия, посвящая зрителей в механизм театрального обобщения событий и людских типов до глобальных явлений и художественных образов. Гвоздев подтвердил переход Камерного театра, пользуясь формулировками Таирова (вторая из них неоднократно уточнялась), от метода «эмоционально-насыщенных форм» к «конкретному реализму».

Начинался этот переход сразу после первых зарубежных гастролей МКТ одновременно со становлением Эктемаса. «Гроза», кроме художественной, имела и другую, особую, ценность. Прав был В. Ф. Ашмарин: три сценические редакции пьесы Островского, показанные в Москве с перерывом в два года (1924, 1926, 1928), давали зрителю редкую возможность «усвоить характерные “камерные” методы театральной работы Таирова и его товарищей»<sup>130</sup>.

Экспериментальные театральные мастерские открылись 1 октября 1923 г. – через двадцать дней после возвращения труппы в Москву. В высшую актерскую школу приняли девятнадцать человек; вместе с поступившими ранее в Мастерскую-студию Камерный театр имел теперь сто пять учеников. Курс рассчитывался на три года. В первые два учащиеся получали широкую гуманитарную и общетеатральную подготовку, а на завершающем этапе пытались войти в практическую жизнь театра. В момент открытия мастерские включали три отделения: актерское, режиссерское и «специальное драматургическое отделение для подготовки драматургов, которые в своем творчестве руководствовались бы чисто театральными, а не литературными требованиями»<sup>131</sup>.

В том же 1923 г., испытывая естественную потребность быть понятым в важный период перехода к «конкретному реализму», Таиров основал новое издание – газету «7 дней М.К.Т.». В двадцати ее номерах целенаправленно проводились идеи театра и Эктемаса, опублико-

вались обозрения творческой жизни коллектива, исследовались разнообразные проблемы советского и зарубежного искусства. Самым активным участником организации этой газеты и формирования публикуемых в ней материалов был поэт, прозаик, драматург, критик, педагог и переводчик С. Д. Кржижановский. Новый сотрудник и помощник Таирова написал для «7 дней М.К.Т.» цикл блестящих статей и инсценировку романа Г. К. Честертон «Человек, который был Четвергом». Посредником между театром и его аудиторией стало и четвертое (вечернее) отделение Эктемаса – истории и теории театра, открывшееся в октябре 1924 г.; несколько курсов лекций и семинаров могли свободно посещать все желающие. Тогда же начались занятия на хореопантомимическом отделении.

Поклонники причудливых капризливо Камерного театра, сторонники только что продемонстрированного в «Лесе» своевольного подхода Мейерхольда к классике – и те поначалу были обескуражены замыслом соединить «Грозу» Островского и театр, сосредоточивший свое внимание на синтезе видов сценического искусства. Это решение было рискованным. Таировцы понимали: многие возьмутся охранять авторское право создателя русского театрального репертуара в случае вольной интерпретации именно этой классической из классических пьесы.

Генеральная репетиция «Грозы» собрала в Камерном всю театральную Москву. Впечатление неотчетливости замысла, незаконченности, неделанности объединило первых зрителей спектакля и... его режиссера. Сразу после премьеры, которая состоялась 18 марта 1924 г., Таиров собрал труппу, чтобы прямо и спокойно сказать актерам: «Спектакль ... еще не получился <...> Теперь абсолютно ясны все наши ошибки и недочеты. <...> Постановка “Грозы” намечает путь, по которому сейчас и будут идти наши поиски»<sup>132</sup>. А затем, под почти всеобщие возгласы критики о провале, а иногда и о катастрофе Камерного театра, не теряя времени, но и не спеша, приступил к осуществлению второго варианта спектакля.

К весне 1925 г. глубокая драматургическая переработка текста Островского (а не просто сокращение его, как считали некоторые рецензенты) и, разумеется, самого спектакля была завершена. В новой редакции – без всякого преувеличения, с триумфом – Камерный театр показал «Грозу» той же весной на вторых зарубежных гастролях по Германии, Австрии, Литве.

Постановка 1924 г. не удалась не потому, что была чрезмерно оригинальна, напротив, советская критика вменяла в вину Таирову или громко приветствовала прежде абсолютно не свойственную этому режиссеру нерешительность в обращении с литературным материалом. Задавшийся целью проработать национальное зерно пьесы, руководитель МКТ выявлял специфику русской дореформенной действительности, круто поворачивал к «конкретному реализму», включал в арсенал своего театра выразительные средства и приемы, ранее его не интересовавшие. «Он как всегда обобщал, типизировал, почти приводил к схемам и вместе с тем явно хотел оставаться в пределах старороссийского купеческого быта»<sup>133</sup>, – резюмировал А. М. Эфрос.

Первая таировская «Гроза» воспринималась как спектакль о русском прошлом, взятом не со стороны жизнеподобия, а, согласно Берковскому, «со стороны своей эмоциональной логики, со стороны исторических, национальных стихий душевной жизни, вступивших в этой драме в схватку друг с другом», и решенном, по определению Эфроса, на «лаконизме формулы» обобщенного народного быта. Быта социально окрашенного, губительного, ведущего к столкновению двух сил: здравого смысла и крайнего самоограничения, «разума и аскетизма, которые в своем сочетании приобретают на Руси очень часто уродливые формы»<sup>134</sup>. И тогда все живое и здоровое дремлет; господствуют дикость, суеверие, самодурство.

Установка «Грозы» стала первой большой работой для театра художников В. А. и Г. А. Стенбергов в соавторстве с К. К. Медунецким. «Некрашенные, выскобленные добела, крепко срубленные <стены>. О них хоть головой бейся – никто не услышит! Пол, который гудит покаянными поклонами, тяжелой поступью кованых сапогов и мерными ударами Феклушиного посоха. Лестница, отзывающаяся на каждый шаг тревожным и вкрадчивым звуком, словно предупреждающая об опасности, которая поджидает каждого, кто хочет выбраться отсюда наверх.»<sup>135</sup> Там, на самом верху, то ли полукупол недоступной церкви, то ли половинка холодной луны, повисшая над прочным срубом арки или моста; мост же – одновременно и «потолок над головой человека, низкие своды, сдавливающие его»<sup>136</sup>, и «символ переправы с одного берега жизни на другой»<sup>137</sup>. В целом неизменный во всех редакциях «Грозы» (уточнялись лишь отдельные детали), образ со временем эволюционировал в восприятии критики от схематичного, умертвившего важнейшие «кра-

ски» Островского к художественно емкому, запечатлевшему сгущающуюся атмосферу всеобщей неволи, знакомому, современному.

В 1920-е гг. театру не интересен драматург-бытовик, даже осмысляющий и поэтизирующий быт, как Островский. И у Мейерхольда, и у Таирова, и у Станиславского внешний ряд жизни его героев художественно (у каждого по-своему) преобразован, у всех открыто звучат социальные и театральные мотивы. При встрече с ролью Катерины на память Коонен приходят впечатления того же рода, что и Станиславскому при постановке «Горячего сердца» в 1926 г. «Ярославль, набережная, волжский простор, угрюмые неразговорчивые люди. А после – Плёс, необычайной красоты волжские обрывы, старая барыня, идущая по пыльной деревенской улице к обедне в атласном платье со шлейфом, – перечисляет она. – Железная клеть на пристани. За замком молодой человек и девушка, выставленные “на позор”»<sup>138</sup>. Необычайной красоты волжский простор и молодость, любовь в железной клетке – таков образный эквивалент конфликта или, говоря словами Таирова, столкновения «двух исконных начал русского строя, русской жизни – “понизовой вольницы” и “домостроя”»<sup>139</sup>.

Но потаена в этом быте и своеобразная театральность народного творчества: сказка – песня – поэзия. «В сказках лес, омут, баба-яга, ведьмы, домовые, волки, страшный черный кот. А с другой стороны – русский белый крест»<sup>140</sup>, – и эти образы возникают перед Коонен, когда она впервые задумывается о природе своей героини. С самого начала актриса нарушает «традиции религиозного канона в истолковании Катерины», устремляется «к стихии вечно-женственного, осложненного неподдельной поэтической одаренностью», – отмечал Л. П. Гроссман, И, цитируя Н. А. Добролюбова: «Не обряды занимают ее в церкви: она совсем и не слышит, что там поют или читают; у нее в душе иная музыка, иные видения. Для нее служба кончается неприметно, как будто в одну секунду. Ее занимают деревья, странно нарисованные на образах, и она воображает себе целую страну садов, где все такие деревья, и все это цветет, благоухает, все полно райского пения», – утверждал, что впервые на русской сцене у Катерины Коонен «непосредственная поэтическая стихия господствует над мистицизмом и церковностью»<sup>141</sup>.

«Одна Коонен дала совсем новое толкование роли Катерины»<sup>142</sup>, – сообщал С. С. Мокульский; большинство таировских актеров не вы-

шло за пределы традиционного старороссийского купеческого быта. Этими пределами и была предreshена неудача первого варианта «Грозы». Режиссер резко снизил отличающую искусство его театра высоту обобщений и, несмотря на открытие Коонен, проиграл, не мог не проиграть. Мало сказать, что к существованию в рамках какого бы то ни было быта таировские актеры не были приучены. В Камерном театре они никогда не прибегали к жанровым краскам русского искусства. И теперь испытывали их, конечно же, не стремясь уподобиться коллегам из Малого или иного, так называемого «реалистического театра», осваивали, чтобы не исчерпать этими красками образ, а дополнить ими собственную, тщательно выверенную палитру. Сразу вынести на суд зрителей усложненную структуру действия во всей ее полноте Таиров предусмотрительно не взялся. Невозмутимость режиссера, понимавшего, что драматическое напряжение его «Грозы» недостаточно, объяснялась просто: продолжение диалога с Островским он планировал и постоянно работал с труппой.

Первая редакция «Грозы» рассеяла сомнения в том, что актеры Камерного театра чувствуют русскую речь, запомнилась веской обоснованностью трагической противоречивости Катерины. Укоряя Таирова за неопределенность подхода к пьесе, за отсутствие развивающей традиции постановок «Грозы» (добролюбовской, григорьевской, «символической») исполнительницы главной роли, А. Р. Кугель тем не менее фиксировал своеобразие Катерины – Коонен: «У Катерины нет крыльев, чтобы полететь, и нет смирения»<sup>143</sup>. Нет того, что было бы выше человеческих сил, ее сущая ценность – человеческое достоинство: Катерина у Коонен – не богородица с иконы, не носительница русской идеи или героиня легенды, а исключительной высоты духа русская женщина. Ее удел, как и удел Федры, – «не небо и не земля». В актерском создании особенная красота режиссерского стиля согласовалась с самобытной театральностью драматурга: «Неподвижная фигура Коонен – Катерины на мосту, выпукло и страшно обрисованная белым, облепившим ее под ветром платком. И в том, как стояла она, устремив тоскующий взгляд к далекой звезде, готовая к неизбежному, принявшая его, с каким спокойствием вслушивалась в себя – и могла все бросить и остаться одна, и могла вернуться и сказать, что любит другого, – и во всем ее облике, кротком и решительном, и во всей этой сцене, краткой и безмолвной, с рассветно синеющим небом, со спя-

щим мостом, была такая печаль и такая свобода, которых никак не «сконструируешь» и никакими «измами» не объяснишь»<sup>144</sup>, – отмечал в 1980-е гг. С. И. Николаевич.

На втором этапе работы, по предположению О. М. Брика, драматурга, критика, идеолога литературного объединения «Леф», пьеса из «драмы быта» должна была превратиться в «трагедийный сценарий, разыгранный исконными театральными масками»<sup>145</sup>. За год Таиров действительно сумел преодолеть «давление традиций» (и здесь роль Коонен чрезвычайно велика) уже в масштабах спектакля и прочел «Грозу» согласно миропониманию своего театра. При этом актерские образы новой сценической редакции не превратились в театральные маски. Режиссер вернулся к «раскопкам» текста Островского и, изучая его пласт за пластом в поисках вечной человеческой сущности, выявил основы литературного «здания», спрессовав одни и отбросив другие «этажи». Подход, проверенный в прошлые годы и давший блестящий результат в «Федре», позволил подняться над местным колоритом, временной конкретностью и социально-исторической определенностью, динамизировал действие. Разыгравшаяся в городе Калинове драма с берегов Волги вышла на простор материков, морей и океанов, из дореформенной России устремилась в XX в. – обрела масштабы трагедии. Для раскрытия стихий русской душевной жизни театру Таирова нужен был широкий контекст.

Во второй редакции «Грозы» природную силу и рост человеческих страстей, источники вечной женственности и личной свободы режиссер осложнял мощным разливным потоком русской народной песни и вольными мотивами русской поэзии, шире – проявлениями творческой природы на Руси. А еще нежностью «к горькой и прекрасной старой России»<sup>146</sup> – мотив для советского театра середины 1920-х гг., когда все связанное с прошлым опровергалось, неожиданный.

Коонен очистила роль от всего второстепенного, зафиксировала те смысловые полюсы пьесы, меж которых пульсирует жизнь героини, и ввела в систему «образ» маску Трагедии. В спектакле Камерного театра дремучая, близкая к первородной, потаенная и тем более неожиданно сильная страсть Катерины соединялась с привычной с детства покорностью, стыдом и благородством; неудержимый порыв, высшее наслаждение сочетались со строгим раздумьем, с предельной скорбью. Вольность «слагательницы неписанных поэм и неоформленных

фантазий»<sup>147</sup> прозвучала в фатальных мотивах: «Все должно произойти так, как оно происходит, это вечно»<sup>148</sup>. Художественное «превращение» быта, всеохватность и слитность контрастных эмоций, высота обобщений – отличительные черты искусства Таирова и воспитанных им актеров – перевели «Грозу» в трагедийный план, породнили русскую пьесу, с одной стороны, с «Федрой» Расина, с другой, с «Идиотом» Достоевского и «Любовью под вязами» О’Нила.

Уже в 1925–1926 гг., когда Коонен заставляла зрителя «увидеть в героине Островского человека, чье сознание стихийно преодолевает толщу вековых предрассудков и суеверий»<sup>149</sup>, самые внимательные критики уловили мотивы, развитые Таировым в 1928 г. В окончательной редакции спектакля исторический опыт более активно взаимодействовал с «живой жизнью». Во времена Островского живому, творческому – личному противостояла система запретов домостроя, она подчиняла все, что касалось семьи. Начиная с конца 1920-х гг. государственный строй стремительно расширял систему запретов для общества. Сменились акценты: в сегодняшнем все сильнее отзывалось непреходящее. Зрительный зал в этом общем контексте теперь воспринимал прежде всего современное и отзывался на «Грозу» острее.

Поле трагедии достигало нужного напряжения по мере того, как вслед за Коонен в него вступали ее партнеры. Атмосфера спектакля и особенности актерской игры зафиксированы преимущественно зарубежными рецензентами. Особый интерес представляют отклики критиков, которые были знакомы с манифестом «Раскрепощенный театр»\* и зачастую исходили из сложившегося до гастролей предубеждения: Таиров не интерпретирует текст литературного произведения, а вновь его создает. Сильвио д’Амико, в будущем выдающийся итальянский театровед, после просмотра «Грозы» обстоятельно показал, что руководитель МКТ сочиняет собственную драматургию, по-новому осваивая то главное в пьесе, из-за чего остановил свой выбор именно на ней. «Таиров – “ниспровергатель” веризма XIX века и натурализма Станиславского – понимает эти направления в “Грозе” Островского, – убедился он. – <...> Таиров не создатель, а скорее интерпретатор драмы. Интерпретатор особый – фатальный, со своими включениями в драму и ограничениями драмы». Этот режиссер раскрывает тоску, жажду свободы, волнения душ и угрызения совести

\* Под этим названием «Записки режиссера» издавались за рубежом.

героев Островского, но «по сравнению с другими выражает их на сцене прямее, методами большего непосредственного внушения и силы; он отбрасывает все, что кажется ему лишним и потому пагубным для определенной им цели высшей концентрации, отказывается от любого наглядного представления жизненного материала на сцене».

И все это, утверждал д'Амико, Таиров делает для того, чтобы зрители «почувствовали прорывающуюся из глубины духовность» актеров. Он добивается своего: располагает «актерами, духовно и физически формирующимися в его строгой и методичной школе, не пассивными инструментами, но соучаствующими в творческом процессе умными сотрудниками»<sup>150</sup>.

Наблюдения Сильвио д'Амико подтвердил и постоянный рецензент таировских спектаклей в Париже Габриель Буасси: «*Видишь только актеров*, профилируемых на окружающие объемы, освещенных прожекторами, которые стремятся прежде всего высветить лица. Малейшее движение, малейшая перемена в выражении лица приобретают странные очертания, и тогда как в 1923 г. игра, сценическая фантазия ошеломляли, отвлекая зрителя от чувств и от текста, сегодня чувства и текст обретают намного большее значение. <...> Нужно было бы назвать всех, ибо каждый играет с полной самоотдачей, и самый незначительный статист отличается оригинальностью»<sup>151</sup>.

Углублявшееся понимание национальной народной драмы и непрерывное расширение ее границ за четыре года обеспечили спектаклю «драматическое продвижение» (А. А. Гвоздев) к художественно обобщенной образности, которая захватывала зрителей. Зрителей разных стран – вот что примечательно. В 1928 г. – накануне «великого перелома» в СССР – Камерным театром были обнаружены общие точки русской истории. И потому совершенно новое звучание получил финал «Грозы» Островского – Таирова.

Как будто смирившаяся с гнетом домоСТРОЯ, во всем ограничивающего, вроде бы прошедшая искушение русским разгулом, всякую жертвенную любовь презирающим, купеческая жена Катерина через, по сути, случайное любовное чувство на миг воплощала свою природную одаренность, освобождалась от «пассивной тоски, с которой люди продолжают жить»<sup>152</sup>. И тогда вместо привычного безвольного разочарования ее переполняла трагическая страсть – отвращение к жизни, одолевала потребность самосохранения от всеобщего греха.

Предстоящая жизнь в поклонении идолам, жизнь без музыки, песни, фантазий и мечты, жизнь домоСТРОЯ «в узости своих, самими людьми для себя учрежденных границ и в неумолимости своего догматизма»<sup>153</sup> крайне примитивная, становилась отвратительна. А в последнем акте (размеренные глухие удары гонга, бесконечно повторяющиеся подобно ходу метронома – порядку раз и навек установленному) была уже страшнее, чем смерть. Перед героиней Камерного театра не вставала проблема выбора.

И в стремительном прыжке Катерины в Волгу – эффектным, завораживающим – угадывался одной Коонен присущий жест-поступок, фиксировалось движение, вырвавшееся в событие общезначимое, души присутствовавших пробуждавшее. Актриса наделяла героиню той тайной свободой, отобрать которую было нельзя. В который уже раз и опять по-новому таировское искусство опровергало жизнь вне воли, вне творчества, а значит, по любой подлинной религии, во грехе. «В этой бедной влюбленной девушке с молящими руками, с широкими жестами, особенно в последних сценах, мы видим Феду»<sup>154</sup>, – в 1930 г. признал Буасси. «Коонен сообщала русской мещаночке величие античной героини»<sup>155</sup>, – свидетельствовал немецкий критик. В роли Катерины она не утратила обретенную в «Федре» связь с образами античных трагиков; вместе с тем, по убеждению Гроссмана и Буасси, была очень близка героиням Лескова, Достоевского, Блока и понятна своим современникам.

\*\*\*

«Проникновение в конкретную сегодняшнюю жизнь стало чрезвычайно характерным для Таирова»<sup>156</sup>, – после первых зарубежных гастролей сообщил Марков. В ту пору Камерный театр еще не нашел своего драматурга среди соотечественников. Попытки организовать драматургическую мастерскую, а затем лабораторию значительных плодов не дали. Говорить о быстро ужесточавшейся советской действительности в общечеловеческом контексте в период, когда изоляция Страны Советов уже грозила стать тотальной, было крайне сложно. К современной драматургии, по широте постановки проблем корнями уходившей в классическую драму, связанной с развитием древнего жанра трагедии, таировский коллектив приобщился, вступив в диалог с литературой Нового Света. Отчетливее всего эволюцию

его творческого метода продемонстрировали спектакли о'ниловского цикла «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «Негр» (по пьесе «Все дети Господа Бога имеют крылья»).

С Юджином О'Нилом Таирова роднил способ художественного мышления, обобщенность образов. При всей разнице социальных акцентов и концепций личности и массы, в пьесах американца так же, как в постановках советского режиссера, конкретное, национальное, современное перерастало в общее, мировое, эпохальное. Построенные на подвижном соотношении жизни слышимой и жизни зримой драмы позволяли выдержать программное равновесие литературной, музыкальной и пластической партитур в творчестве актеров.

Работу над О'Нилом Камерный театр начал со стремления воплотить в театральных образах социальную модель западного мира. В «Косматой обезьяне» была раскрыта прежде всего коллективная характерность, запечатлено то, что объединяет людей и определяет перспективу того или иного класса: естественность, красота труда и механическая повторяемость праздности людей-манекенов. Монументальные массовые сцены спектакля, соединившие различные средства актерской выразительности, – «кочегарка» и «Пятая авеню», «верхняя палуба» – вошли в число классических созданий режиссуры и неоднократно описаны.

В «Любви под вязами» Таиров еще раз попытался отстоять способность человека через очищающую любовь вернуться к самому себе и тем самым победить миропорядок. Он столкнул сугубо индивидуальное, любовь, и небывало развившуюся на протяжении последнего столетия обезличивающую жажду власти, наживы, страсть собственника – исследовал конфликт, который, сколько бы ни акцентировали его буржуазную природу советские критики, имел отношение к российской действительности.

«Эмоциональный до музыкальности» спектакль «Любовь под вязами» напомнил харьковскому рецензенту М. Романовскому концерт для двух разных труб и скрипки с оркестром, где солирующие инструменты ведут три самостоятельные темы. Это не индивидуальные лейтмотивы главных героев Эбби, Ибена и Эфраима Каботов, а вариационное выражение обобщенных человеческих страстей. В первом акте «с хрипом, с харканьем звучит труба жадности», во втором «мощная труба похоти вступает в концерт спектакля, медью сво-

ей путая, усложняя партию первой», и наконец, в третьем «в великом человеческом страдании рождаются звуки чистейшей скрипки человеческой любви». Партии труб подхватывает, множит, оттеняет весь оркестр – таировский «кордетеатр»<sup>157</sup>.

Писавший о современности и урбанистичности установки спектакля В. И. Блюм был прав: выросшую в землю ферму О'Нила художники В. А. и Г. А. Стенберги превратили в образ современного мироздания, ставшего тесным для борющихся за его передел. «Формула жилища» (определение А. М. Эфроса) семьи Кабот давала представление о размерах власти собственности. Не только деревянный деревенский дом, но, казалось, и сверхмодный коттедж, небоскреб, город, монополия присутствовали на сцене. Эфраим, Ибен и Эбби Каботы в той же мере претендовали на обладание живой душой, что и недвижимостью; младенец оказывался основным предметом торга.

Эбби у Коонен, как и Федра, была заворожена страстью к пасынку. Но стоя перед выбором: «убей для счастья» или по-христиански «не убий», – в вопросах Достоевского не запуталась. Падая в пропасть преступления, она «сохраняла остаток поэзии и духовности»<sup>158</sup>, сумела обрадоваться каре за совершенное детоубийство и потому испытала «восторг победительницы»<sup>159</sup>, была оправдана театром, критикой и зрителями.

«Подобно лунатикам, бесстрашно и безошибочно шагающим по отвесам крыши на головокружительной высоте, одержимая Эбби – Коонен с точностью выполняет свои страшные внутренние императивы над провалом смертельной катастрофы. Но стоит неосторожно окликнуть лунатика во время его гибельной и уверенной ночной прогулки, чтобы с линии своего непоколебимого хода он сорвался и разбился насмерть»<sup>160</sup>, – передавал состояние героини Л. П. Гроссман. Таким роковым окликом для семьи Кабот становилась вечеринка в честь рождения наследника – сцена, более всего поразившая и советских, и зарубежных критиков. Соседям-фермерам, скованным размерами веранды, низким и тяжелым потолком, который не позволял выпрямиться во весь рост, не хватало места и воздуха, ни один из них не подзревал о возможной свободе духа, никто не знал подлинной любви. В гостях копилась, шипела и кричала злоба в адрес Ибена, укравшего чужую собственность – жену отца, в адрес Эфраима, не устерегшего свою жену от сына. Все уста разносили сплетню о тайне рождения ре-

бенка, все глаза подмигивали, все головы кивали в сторону Эфраима, а ноги, все вместе, в одном ритме, перетаптывали самую любовь Эбби и Ибена.

Скрипач-урод увеличивал темп, осоловевший аккордеонист все быстрее растягивал меха. В танце гостей происходил перелом, перепляс оборачивался кошмаром. Мелодия исчезала, музыка превращалась в элементарный набор назойливых звуков, которые усиливались какофонией скрипучих и визгливых голосов. Гости Кабота теряли индивидуальные черты, оказывались сборищем «чисто гротескных масок в стиле “фермы под вязами”»<sup>161</sup>, пугающих своим однообразием. ДОМ был нужен Эфраиму, Ибену, Эбби, другим мужчинам и женщинам, чтобы стать самими собой. Именно борьба за самоосуществление подавляла ростки личности, оказывалась губительной для всех. ФЕРМА накладывала печать на людей как владыка их судеб.

Разоблачение продолжала пляска хозяина дома Эфраима, которого рецензенты не раз сравнивали со всемогущим Сатаной. Но если библейского Сатану отличало бессмертие, то 75-летний великан Эфраим был обречен. Первый план танца раскрывал «в своем сатанинском ритме всю жуть этой не желающей умирать плоти»<sup>162</sup>. Существовал и второй план. Среди множества жестов, выплескивавших неумную радость по поводу рождения наследника, все с большей отчетливостью выделялся ряд повторявшихся движений. Л. А. Фенин плясал с широко раскинутыми, балансировавшими в воздухе руками, подолгу держал равновесие, стоя на одной ноге. Его Эфраим явно боялся сделать следующий шаг и оступиться на полу собственного дома, в котором прожил жизнь.

Неистовостью пляса до поры маскировалась пластика рискующего жизнью канатоходца. Истинное состояние героя стихийно проявлялось в танце. И чем сильнее гости распаляли воображение Эфраима, тем очевиднее было предчувствие катастрофы. То, что старик принимал за высшее свое богатство, – наследник, ему не принадлежало. Его власть, вера в свою силу и свою правоту, его упорство кончались здесь, сейчас, на глазах у всех. Торжество, казалось бы, оборачивалось полным крахом. Но нет, умирал Кабот-собственник, рождался Кабот-человек, у которого, правда, уже не было воли к жизни. Ночью после крестильной вечеринки то же происходило с гордым, жадным, страстным и вместе с тем, по убеждению Романовского, внутренне хрупким

и нежным Ибеном: «Церетелли целомудренно несет эту большую скрытую нежность сквозь всю трагедию». Только у сына, в отличие от отца, воля к жизни обнаруживалась именно теперь. «Мы вспоминали и Федру, и Раскольникова, и Никиту»<sup>163</sup>, героя пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы», – свидетельствовал парижский рецензент русский князь С. М. Волконский.

В финале спектакля человеческое в человеке торжествовало. Во имя любви Эбби и Ибен готовы были принять любое наказание. И когда приходил жандарм, чтобы вести мачеху с пасынком на каторгу или электрический стул, Эбби и Ибену открывался залитый солнцем простор: «усиливался золотистый цвет, доходя к моменту закрытия занавеса до почти непереносимой яркости»<sup>164</sup>. Свет, отражаясь от огромных полотнищ, натянутых на заднике сцены и над ней, умножался. Он затоплял сценическое пространство, просачиваясь сквозь ребристую конструкцию Стенбергов. И тогда ФЕРМА теряла свою еще минуту назад незыблемую власть, вдруг становилась полупрозрачной, легкой и, наконец, растворялась в воздухе раннего утра. Героев зрители запомнили готовыми к свободному полету.

В 1929 г. увидел свет рампы последний спектакль о'ниловского цикла, «Негр», на весь мир прославивший таировский актерский ансамбль во время самых крупных гастролей Камерного театра – по Европе и Южной Америке в 1930 г.

Искусственная среда обитания человека – Город из стали без зелени, дерева, природного камня, без клочка земли – как материальный знак трагедии человечества; преследование любви как наиболее веское доказательство распада межчеловеческих связей, как признак краха гуманизма открылись московскому театру за расовой проблематикой.

На залитой ровным постоянным светом сцене зрители спектакля не разглядели бы ничего, кроме нагромождения различных по величине серых плоскостей, цельных или ребристых. С начала и до конца действия они присутствовали, но всякий раз преображенными, слитыми в том или ином образе. Сверху, снизу, от задника, рампы, из-за кулис освещенные, плоскости установки вступали в сложное взаимодействие с актерами и вызывали ассоциации со знакомыми уголками густонаселенного квартала. Два коридора стен шли один снизу, дру-

гой сверху и обрывались на авансцене, натываясь на рампу. Что это было – тупик стремительно шагающего XX в.? Именно здесь разворачивались события.

Сценографическая динамика и звукошумовой ряд выявляли силу воздействия среды на людей, в этой среде выросших. На заслонявших кулисы плоскостях по обе стороны сцены при определенном освещении просматривались абрисы арок. Они напоминали овальные своды вокзалов, ежеминутно засасывавших и исторгавших сотни и тысячи людей. И тогда на память зрителям приходили прорезавшие друг друга туннели, похожие на колоссальных размеров мясорубку, где «проворачиваются человеческие массы, поглощаемые этими туннелями, в которых гибнет всякое проявление отдельных человеческих эмоций, чувств и т. д.»<sup>165</sup>.

Уровень обобщений, необходимый режиссеру, задавался в интермедии-монологе, написанном М. А. Светловым и ставшем эпиграфом «Негра»:

Мой бедный товарищ,  
Я всюду следил за тобой –  
Ты в Европу бежал,  
Скрываясь от Нового Света.  
Ничто не поможет.  
Ты снова вернешься домой.  
Никуда вам не скрыться  
С этой укрепленной планеты<sup>166</sup>.

Организованные профессором А. К. Метнером в музыкальную партитуру спектакля мелодии народных песен и негритянских блюзов (оригинальные или свободно аранжированные) пронизывали действие. Белый и черный певцы (Г. И. Захаров, Е. А. Зимов, Б. А. Евгеньев, А. Д. Гризик) выходили на просцениум перед началом каждой картины. Чередясь, вызываясь смелые и печальные песни – среди них были и «Мостовые Нью-Йорка», и «Старый черный Джо» – не просто предваряли действие, они открывали и «сопровождали его, давая тон всему ходу драмы»<sup>167</sup>. Солисты – тенор и баритон – скоро покидали сцену, но музыкальные темы продолжали развиваться: их отголоски нетрудно было уловить в интонациях слов и мелодиях фраз, найти в пластических вариациях актеров, обнаружить в сложнейшей партитуре света.

Бойкий изменчивый диксиленд соседствовал с тоскливым повторяющимся мотивом шарманки. Музыка звучала в строго определенных моменты, но, создавая эффект «послевкусия», выполняла функцию особого действующего лица. Это поддерживало иллюзию продолжавшейся мелодии, увеличивало музыкальность спектакля. Лидировать музыкальной драматургии Таиров не позволял: преодолевал «честолюбие музыки» за счет введения в спектакль «организованных театральных шумов» (определения Л. Л. Сабанеева) и контрапунктических соотношений музыки с пластикой речи и тела актера. В третьей о'ниловской постановке актерская пластика имела очень большое значение; пантомима, не открывая и не заключая словесных монологов и диалогов, органично вплеталась в них. По свидетельству Сильвио д'Амико, итальянцы «увидели изысканное совершенство мимической игры актеров, настолько же восхитительной в русском сценическом искусстве разве что в балетах Дягилева»<sup>168</sup>.

Место музыкально-пластической выразительности в актерском создании с переходом к «конкретному реализму» не изменилось. Подобно «Принцессе Брамбилле» и «Федре» спектакль «Негр» иногда называли за рубежом пантомимой, фантастическим по мастерству танцем, современным драматическим балетом, акцентируя такими определениями развитость пластического языка актера. «Живые маски мучеников актрисы (Коонен) и актера (Александров), положения их тел» и, как завершающие ту или иную сцену ударения, диалоги, монологи, отдельные фразы, единственное слово передавали «страдания плоти героев от душевных ран» и в то же время оказывались «превосходным выражением радости творчества». Автор приведенного высказывания критик из Турина Эудженио Бертутти был убежден, что очарование и высший смысл таировского искусства, нового «царства музыки»<sup>169</sup>, в слитности зрительских ощущений радость – страдание. Этот эффект достигался режиссером в «Негре» благодаря одновременности и равноценности интереса зрителя к актеру и герою.

К такому же выводу в 1930 г. пришли критики других стран. «Драма становится симфонией сценического искусства, так как играют ее артисты Московского Камерного театра, – писал рецензент из Буэнос-Айреса. – Слова сведены до минимума и, где только возможно, заменяются театральной выразительностью, звуком, игрой света, движе-

нием. Но это не уменьшение ценности поэтических средств, поскольку немногие фразы, которые остаются, неслыханно выигрывают по мощи»<sup>170</sup>.

Последний о'ниловский спектакль в высшей степени оправдал «слова Таирова о том, что тихая трагедия как-то особенно потрясает зрителя»<sup>171</sup>. Тишина превратилась в мощную действенную величину в кульминационной сцене венчания – тогда, когда наступила мгновенно и непредвиденно. Войдя в контраст со звукошумовой партитурой предшествовавших эпизодов, тишина оборвала речь, чтобы обнажить природу взаимоотношений героев на языке актерской пластики и явить энергию одного-единственного, трижды повторенного слова: «Такси!.. Такси!.. Такси...».

Сцена решалась в строгой цветовой гамме: серый, разной насыщенности тон установки, резкий контраст белого платья Эллы и черного костюма Джима, многократное повторение одних и тех же цветовых пятен в нарядах и оттенков в гримах-масках белых и черных «зрителей». В полном безмолвии, но словно по команде участники массовки выстраивались в белую и черную стены длинного коридора, который шел от лестницы церкви, возвышавшейся на перекрестке авеню, вперед, на зрителя. Когда двери церкви открывались, за ними видна была анфилада под тупым углом расположенных створок точно таких же дверей. Они распахивались через равные промежутки времени и, тотчас же захлопываясь, вновь и вновь выбрасывали новобрачных на улицу для всеобщего обозрения.

Что видел в эту минуту на сцене зритель? Две шеренги людей с разного цвета кожей, по разные стороны стоявших, но удивительно схожих, единых – то ли свидетелей свадьбы, то ли обвинителей суда, перед глазами которых – церковная паперть, а за спинами – ребристые щиты, напоминавшие барьеры скамей подсудимых. В центре, на верхней ступени лестницы, – охваченных страхом молодоженов, в таком рисунке мизансцены выглядевших преступниками. Венчание это было или суд, кого и от чего заставляли отречься? Негра от белой, белую от черного? Общество от молодоженов или новоявленную супружескую чету от людей, общества, родины? «Сценой отреченного венчания» назвал эту картину автор «Книги о Камерном театре» К. Н. Державин, соединив два противоположных понятия, выявил самую суть режиссерского замысла.

Элла стала последней работой «великой создательницы образа Человека»<sup>172</sup> Коонен, которую увидели зарубежные зрители. Судя по откликам, столь же масштабной, как Саломея, Федра, Катерина. На взгляд Буасси, в о'ниловской постановке актриса показала и «некоторые новые грани своего поистине необычайно разностороннего таланта». «Восхищаешься ее способностью к преобразованиям, – признавался французский критик, – поражаешься гибкостью ее силуэта, который то принимает поэтический абрис Офелии, то становится жестким, как сталь»<sup>173</sup>. Коонен в «Негре» выступала с новым партнером, в 1926 г. закончившим Эктемас И. Н. Александровым. Роль Джима – его первая большая работа – была одинаково высоко оценена соотечественниками и иностранцами. «Главный герой, негр Джим, показан основательно. Огромный и грустный, подобный мрачным мелодиям своего народа, воплощающий то ли печальный плач людей, то ли грусть животных <...> Иван Александров чудесным образом выразил посредством своей славянской природы стремительные порывы и угнетенность героя-негра. Увлеченный Эллой (кажущийся чудовищем, обнимающим луч луны), он – робкий, молящий, несчастный»<sup>174</sup>, – представлял Джима итальянский рецензент. Совсем другое – не мироощущение, не гамма чувств, не особенности людей черной расы, а темперамент и художественная убедительность актера – восхитило обозревателя «Argentinisches Tageblatt». Он отметил, что в игре партнера Коонен «все до малейших деталей представлено страстно и по форме совершенно». Молодой Александров освоил таировский метод «эмоционально-насыщенных форм»: «Его походка, его осанка, каждый жест и каждый тон убедительно доказывают их художественную необходимость. Этой постановкой мы знакомимся с новым большим актерским дарованием ансамбля Таирова»<sup>175</sup>. Продемонстрированные Александровым «артистическая зрелость, мастерство в овладении сложной, чисто трагедийной структурой своего образа» стали лучшим доказательством «все возрастающей культуры Камерного театра»<sup>176</sup> и для С. С. Мокульского.

Стальной город в произведении Таирова подчинял себе каждый дом, всякую комнату и любую душу. В галлюцинациях Эллы – Коонен последних картин отражалось объективное положение вещей: все в современном мире взаимообусловлено и мало разумно, сооруженное людьми мироздание опасно для человека. Спектакль рождался

из темноты и в темноту уходил. Ночь в сценической симфонии Камерного театра была реальным обстоятельством времени и символом постыдного, безнадежного бытия. Свет – искусственный, пронзительный – обличал безвинных. Недоступность ровного теплого солнечного света, способного нарушить равновесие собранного из стальных листов Города, общность проблем «закрепощенной планеты», на которой невозможно уже самое естественное – семейное счастье, вводили «Негра» в круг произведений новейшего трагического искусства XX в.

\*\*\*

«Яростный полемист» Таиров – именно таким его запомнили многие – «нуждался в последователях, защитниках»<sup>177</sup>, ратовал за самостоятельность театроведческой мысли, сотрудничал с историками и теоретиками театра. Развитие же событий в родной стране оставляло все меньше надежд на беспрепятственное продолжение дела его жизни. Творческие открытия Таирова, «обогадившего всечеловечность русского искусства новым неопределимым достижением и передвинувшего не на одну пядь пограничные столбы России»<sup>178</sup>, раскрывались театроведами и занятой идеологическими проблемами советской критикой далеко не полностью.

В апреле 1925 г., за два дня до начала вторых европейских гастролей Камерного театра (открылись 16 апреля в Лейпциге), А. А. Гвоздев выступил с проблемной статьей о современном актерском искусстве. «Все последние годы в центре внимания рецензентов стоял спектакль как таковой. Его оценивали со стороны идеологической и формальной, говорили о пьесе и о драматургии, о режиссере, о художнике и о конструкторе, но лишь попутно касались игры актера. <...> Критика гораздо большего достигла в области разбора режиссерской деятельности, чем в анализе актерского искусства», – свидетельствовал ученый. И разъяснял этот принципиальный дисбаланс: «Театр перестраивается. Индивидуалистический дух, пронизывавший старое актерское искусство, распыляется, уступая место коллективным заданиям, объединенным волею режиссера. В то же время резко меняется соотношение между словом, мимикой, жестом и внешним оформлением актера. Из разряда словесных и изобразительных искусств театр переводится самим течением жизни в искусство ритмическое. Динамика современной жизни потребовала новых изобразительных

средств, и таковым явилось *движение*. <...> Свое движение на сломанной сценической площадке актер должен был согласовать с музыкальным аккомпанементом, приучая себя к быстрым подвижным темпам. Интимная мимика лица театра настроений исчезла, маска приобрела широкие крупные черты. <...> Ритмическая выучка актеров драмы оставалась дилетантской, отсюда половинчатость актерских достижений в Моск<овском> Камерном театре, отсюда полная изолированность актеров академических театров драмы в обстановке художественных исканий наших дней. Отсюда – умолчание критики, переставшей следить за актером»<sup>179</sup>. Исключением из этого правила Гвоздев объявил лишь один Театр имени Вс. Мейерхольда и только одну актрису, М. И. Бабанову. Но важно другое: вынесенная на обсуждение главная для Театра Таирова проблема интереса в России не привлекла, дискуссии и аналитические труды о новом актере и современном актерском сообществе в середине 1920-х гг. не состоялись. Спектакли МКТ со второй половины 1920-х в Советском Союзе сопровождали неприменные «но», все чаще замалчивали, к концу 1940-х Театр Таирова был отвергнут «государственными людьми» и большинством театральной общественности.

Взаимодействие с практиками и теоретиками искусства разных стран имело для Камерного театра жизненно важные перспективы. Признали и активно поддержали новое театральное течение в Германии, Франции и других странах Европы по ходу первого таировского турне. Когда в начале 1920-х гг. новая образность была найдена Камерным театром, «она доказала свою жизненную силу и необходимость неопровержимым могуществом победы, – констатировал в 1930 г. обозреватель немецкой газеты, выходявшей в Буэнос-Айресе, Ханс Зальм. – Гастроли так ослепили и покорили, что благодаря им началось новое развитие европейской театральной культуры»<sup>180</sup>. К многократно подтвержденному вне России мнению в 1968 г. присоединился и П. А. Марков: «Эти спектакли в Германии и Франции произвели ошеломляющее впечатление. Так и должно было случиться. За всем режиссерским мастерством фигурировала упоительная раскованность страстей, не считающаяся с привычными театральными нормами и сметающая узаконенные западным театром правила. Нарушение классических традиций заключалось не только в неожиданном обращении со сценической площадкой, но и в неистовстве эмо-

ций – так называл Таиров актерский темперамент, – в наличии у актера захватывающей радости творчества, позволявшей овладевать противоположными жанрами, даже в трагедии утверждая силу жизни. Вместо ожидаемого театра, свидетельствующего об упадке искусства, Западная Европа увидела смелую молодую труппу, увлеченную своими задачами ... Не случайно книга Таирова “Записки режиссера” в немецком переводе называлась “Раскрепощенный театр”. Таировское творчество «во многом повлияло на западный прогрессивный театр»<sup>181</sup>.

Огромный, до сих пор в малой мере востребованный театроведением материал трех зарубежных гастролей Камерного театра (1923, 1925, 1930) проясняет и существенно дополняет наши представления о таировской модели театра. Рецензентам разных стран в глаза бросалось то, чего не было на их национальной сцене и чем мировое искусство впоследствии с благодарностью воспользовалось. А одно из основополагающих свершений МКТ и вообще не может быть осмыслено на материале только советских рецензий, статей и исследований. Структуру его труппы зарубежные, прежде всего немецкие критики и ученые, восприняли совсем не так, как российские, и не просто оценили, а тщательно изучили.

В качестве формулы, отражающей театральную жизнь Германии весны и лета 1923 г., А. В. Луначарский приводил заголовок одной из немецких статей – «Таиров без конца», потому что увлечение таировцами в этой стране «имело характер повальный» и о Камерном театре «в течение нескольких месяцев писали немолчно»<sup>182</sup>. Это, разумеется, не означало единодушного одобрения всего увиденного, не исключало сомнений и серьезных вопросов. Не все соглашались с той моделью театра, которую предлагали гости из России. Но каждый «отдавал должное их целеустремленной последовательности в работе над собой, над своим произведением, которое в большей части является и личным творением»<sup>183</sup>.

За границей чрезвычайно значимой считали заботу русских реформаторов о воспитании целостного творческого коллектива, потребность развивать внутреннее родство всех сотрудников театра и труппы. Вместе с руководителем-режиссером и ведущими актерами, приобретая известность у зрителей, росли и менялись ученики-актеры – таким был закон роста главных московских театров. По мнению зарубежных обозревателей, жизнь Камерного театра строилась

согласно этому закону, хорошо известному Европе по неоднократным гастролям «московских художественников».

«В великом и благородном Станиславском» видел и приветствовал «вчерашнюю Россию», а в Камерном театре – «Россию новую»<sup>184</sup> участник начинаний Андре Антуана и Орельена-Мари Люнье-По французский режиссер Фирмен Жемье. Он и многие другие деятели европейского театра различали в эволюции русской сцены 1920-х гг. как рост полярных направлений, так и преемственность режиссеров в их взаимоотношениях с актерами. И все-таки восприняли творческое единство сотрудников Камерного театра как явление в ту пору исключительное. «Гастроли Таирова показывают, какое плодотворное влияние может оказать на нашу страну такая передовая художественная сила, какой является Камерный театр. Немецкий актер впервые почувствовал с полной убедительностью, какую великую ценность представляет истинно-творческий коллектив»<sup>185</sup>, – писал директор объединенных государственных театров Кёльна Густав Хартунг.

В начале 1920-х гг. русский театр – в новейших своих проявлениях за границей неизвестный, разжигавший воображение слухами и описаниями немногих критиков, которые посетили Москву, – вызывал в Европе особый и все возрастающий интерес. Театр имени Евг. Вахтангова европейцы открыли для себя в 1928 г.\* Театр имени Вс. Мейерхольда выехал за рубеж лишь в 1930 г. Трагедии и арлекинады А. Я. Таирова – 133 представления шести спектаклей Московского Камерного театра – Париж и одиннадцать городов Германии увидели и принялись осмысливать действительно своевременно, в 1923 г. В этом одна из причин того, что из всего многообразия театральной культуры новой России искусство Камерного театра было выделено, повлияло на развитие европейской сцены сильнее вахтанговского или мейерхольдовского. Эффективность следующих гастролей таировцев и отношение к другим советским труппам в большой степени определила живая память о самой первой встрече с достижениями русского «условного театра», сосредоточенность на эволюции МКТ.

В 1923 г. критиков Германии и иных стран объединило желание рассказать о «красивых московских актерах», по словам автора эссе

---

\* Третья студия МХАТ летом 1923 г. гастролеровала в Швеции и Германии, но зрительского внимания не привлекла, справиться с финансовыми трудностями не сумела и вскоре вынуждена была прервать поездку.

«Люди Московского Камерного театра», австрийца Вильгельма Ви-металья, «одновременно скромных и самоуверенных», «не знающих тщеславия личности, а только службу своему большому делу», показывающих «беспримерную совместную игру»<sup>186</sup>. Внимательно рассма-тривалась при этом эстетически определенная программа Таирова – основа устремленной на «театрализацию театра» совместной игры.

В труппе Таирова, разумеется, были актеры и актрисы разного дарования. В материалах о Камерном театре имеются противоречивые, порой противоположные оценки отдельных индивидуальностей. Но наследие МКТ хранит и выводы, круто менявшие – так было во Фран-ции – русло многолетней дискуссии о соотношении его «солистов» и «кордедрамы», и на редкость основательный анализ структуры его труппы.

Нельзя обойти того обстоятельства, что в первой половине 1920-х гг. взгляды западных «арбитров» Таирова (некоторые статьи и фрагменты из зарубежных рецензий перепечатывались в советских периодических изданиях), хотя и нечасто, совпадали с мнениями отечественных театроведов. Прежде всего это касается эскиза моно-графии о Таирове, написанного И. В. Соколовым к десятилетию Ка-мерного театра и изданного в 1925 г. Знавший жизнь МКТ изнутри, Соколов во главу угла ставил методологическое единство таировской труппы: «Ансамбль Камерного театра – исключительный. Не пото-му, что Алиса Коонен – “величайшая трагическая актриса мира после Элеоноры Дузе” (так называл ее известный немецкий критик левого направления Г. Веддеркопф\*) или Н. Церетелли – чудо актерской тех-ники (совершенно невиданная амплитуда его воплощений – Фамира, Пьеро, Арлекин, Мараскин и Сайм) и не потому, что каждый актер обладает блестящей внешностью и великолепным голосом, а потому, что актеры Камерного театра имеют единство сценических приемов, единство актерской техники»<sup>187</sup>.

Тогда же осмыслить актерский коллектив МКТ пытался И. И. Ба-челис на киевских гастролях театра (13–22 сентября 1924 г.). Раздел статьи «Актеры» он начинал с резкого разграничения двух подходов: либо актеры – материал, из которого постановщик строит общее;

---

\* По свидетельству Л. П. Гроссмана, Герман фон Веддеркопф – редактор одного из лучших немецких изданий по искусству «Querschnitt» – писал: «Единственная трагическая актриса, помимо Дузе, это Алиса Коонен» (*Гроссман Л. Алиса Коонен. С. 100*)

либо актеры – «не материал просто, а материал *организованный*, не служащий объектом стройки, а осуществляющий ее». Автор был убежден, что именно выбор, раз и навсегда сделанный, второго подхода к актеру определяет процесс работы Таирова над спектаклем. И при этом пренебрегал сотворчеством режиссера и актеров, решительно выделял самостоятельные области: «постановочную, где плановое начало, где композиция частей – все» является полем деятельности режиссера, и «область индивидуальной разработки и передачи частей общего – ролей», всецело находящуюся в ведении актеров. Удивительно, что подобную логику как веский довод использовали затем долгие годы театральные критики, желавшие опровергнуть новизну и органичность таировского целого (ансамбля, спектакля), саму возможность подготовки труппы «синтетических актеров».

Модель труппы МКТ, предложенная Бачелисом, включала в себя всех актеров, обозначала самоценные элементы, связей между ними не обнаруживая. В Таирове будущий советский кинодеятель видел обладателя трех значительных актерских сил. Две из них персонифицировались – это Коонен и Соколов. Третьей объявлялась сила коллективная – все остальные актеры, независимо от масштаба дарований.

Коонен в статье представлена как «настоящая и большая актриса», характеризуется умением «строить роль по линии непрекращающегося подъема и нарастания», отмечена способностью «перенести центр тяжести на последнее слово, на последнее движение или жест»<sup>188</sup>. Она, у Бачелиса несущая зрителю смыслы таировских произведений, существует сама по себе, вне каких бы то ни было взаимоотношений с партнерами. «Коонен – актриса замечательных финалов, – резюмировал он. – <...> В особенности это видно из “Саломей” <...> Сцена после танца, стоящая где-то на грани тончайшего одухотворения и почти физиологической страсти, исполненная какой-то жуткой одержимости, была проведена Коонен с удивительной силой и чистотой». И даже не упомянул о том, что в самом конце спектакля, поцеловав уста Иоканаана, Саломея – Коонен добровольно шла навстречу воинам, окружавшим ее, чтобы по приказу Ирода раздавить щитами. Солистка здесь обособлена – в результате понять смысл сцены невозможно.

В игре Соколова автора статьи привлекли черты противоположные: «подлинное дарование и крупное мастерство» актера он обнаружил «в его умении законченно очертить образ с первого же движе-

ния». Коонен «разгоняется». «Начиная игру очень ровно и спокойно (“серо”, говорят в партере), она, нагнетая эмоцию, всегда к концу доводит ее до огромной, напряженной пульсации.» Соколов же сразу заявляет о себе в полный голос.

Однако самые важные наблюдения критика о Соколове лежат в иной плоскости. Он – актер, «безукоризненно впаянный в ансамбль, в весь спектакль в целом». Он – реально существующий идеал Таирова, «актер большого диапазона, которого ищет Камерный театр», в «собранным виде» воплотивший в своем искусстве то, что в «разобранном», расчлененном виде» представлено остальной частью труппы.

Из приведенных цитат ясно, что Бачелис судил об «актерских силах» Таирова, руководствуясь разными критериями. В Коонен видел силу самоценную, чуть ли не в полном объеме раскрывавшую содержание спектаклей МКТ, в Соколове – представителя «коллективного, собирательного актера» и, более того, образец для всех остальных за исключением ведущей актрисы. Вряд ли случайно, говоря о воплощении той или иной стилистики, о достигнутом театром уровне актерского мастерства, ни одну из этих сил он не ставил выше другой. Но если написанное о Коонен – благодарное признание (задачей добавить что-то новое о ней автор статьи не задавался), то в рассуждениях о Соколове и «собирательном актере» угадывается, пусть неотчетливое и очень спорное, свое понимание таировской труппы. В данном случае допущение: Церетелли, Аркадин, Румнев, Уварова, Фенин, по сравнению с Коонен или Соколовым, «односторонни даже в своем разнообразном творчестве»<sup>189</sup> (хотя и с этим многие зарубежные рецензенты не согласятся) – не принимает в расчет, что все они были партнерами Коонен и Соколова и сами являлись солистами разножанровых произведений. В «кордедраму» Таирова входили игравшие в других спектаклях видные, а иногда и ключевые роли актеры. Ансамбли МКТ воспринимались величиной активной, без сомнения, действенной. И если Камерный театр – подлинно режиссерский (с чем ни Бачелис, ни кто другой не спорил), то силы эти реализовали замыслы таировских постановок вместе с Коонен и Соколовым.

Это кажется очевидным. И все же в дальнейшем советское театроведение разводило Коонен с труппой, редко выявляло драматизм отношений героини с персонажами и связи между актерами, искажая логику взаимодействия ведущей актрисы с партнерами. Соколов, как

уже говорилось, с конца 1925 г. жил в эмиграции, до 1933 г. работал у Макса Рейнхардта и на родине долгие годы был забыт. Судить об актере Камерного театра по искусству Коонен, ограничиваясь зарисовками других, критики привыкали быстро. Уникальную актрису уже не только выделяли, но констатировали: голос режиссера сильнее всего звучит в ее образах. Коонен настойчиво отделяли от единственного в своем роде ансамбля, все чаще подчеркивая: она потому и великая, что умеет существовать как бы над проблемами Камерного театра и остается независимой. Творит по-своему, несмотря на «фантазии» Таирова, благодаря накопленному за годы работы со Станиславским опыту. Прочно вошла в сознание мысль: Камерный театр – театр одной актрисы, великой Алисы Коонен. И хотя, по заверениям некоторых и при попустительстве большинства, актриса эта якобы таировской методологии театра не подчинялась либо ее преодолевала, Театр Таирова был приравнен к Театру Коонен.

Раскрыть во всей полноте дар выдающегося трагика, который сам по себе – целый театр, подарив протагонисту наилучшим образом подающее его окружение (фон), – этой целью задавались А. А. Шаховской и Н. И. Гнедич. И решением той же задачи советские критики до конца 1960-х гг. зачастую объясняли вклад Таирова в актерское искусство XX в., не считаясь с Коонен, не раз их позицию опровергавшей. В итоге реформатора сцены удалось лишить новой актерской школы, где, между прочим, Коонен преподавала (о школе попросту перестали упоминать), и крепко привязать к старой театральной системе.

Со времени «великого перелома» несогласные с официальными «убеждениями» теряли право голоса. Но и в ту пору среди пишущих о МКТ несогласные были. Коонен принимала методы Таирова и «в противоположность МХТ давала усеченный и конденсированный в великолепии пластики и красоты звука образ», существовала на сцене «вне всего многообразия психологии человека», – продолжал утверждать в 1939 г. П. А. Марков. Но и он (конечно же, из благих намерений) пытался упрочить положение актрисы причастностью к образцу для всеобщего подражания – психологическому методу и актерской системе К. С. Станиславского: «Коонен не отказалась окончательно если не от приемов МХТ, то от его понимания актера»<sup>190</sup>.

Не свел всецело к центростремительной схеме труппу Таирова К. Н. Державин в «Книге о Камерном театре, 1914–1934». Чуть

раньше, в 1930 г., вышел в свет сигнальный экземпляр рукописи И. М. Клейнера «Московский Камерный театр». Книга не издана до сих пор. В отношении таировского актера этот труд, хотя и перенасыщенный фактами, и малоаналитический, убедителен и на редкость прямоказателен. Клейнер подробно проследил закономерности роста школы и ансамбля МКТ, чтобы обосновать не совпадающий с принятой точкой зрения вывод: «Так Камерный театр создал нового мастера-актера и новый сценический ансамбль».

Шло время, менялись возможности театроведения. Но и во второй половине XX в. ученые, называвшие Таирова подлинным и крупным новатором, предпочитали (или продолжали по инерции?) видеть в его труппе нечто напрямую зависимое от «первой актрисы», второстепенное и по этой причине в режиссерском театре выделяющееся. Не брались в расчет такие на поверхности лежащие факты, как ориентация общепризнанного методологически переломным для МКТ спектакля «Фамира-Кифарэд» на протагониста Церетелли, Коонен выступала в хоре менад, играла – довольно редко – небольшую роль Нимфы; или как выбор на главную роль в первом опыте «синтетического спектакля», «Принцессе Брамбилле» А. Л. Миклашевской, как позиция режиссера, видевшего основную победу этого каприччио в резко расширившихся способностях «кордедрамы». Забывалось, что среди тех спектаклей-арлекинад, в которых Коонен не участвовала – Таиров упорно и последовательно работал в полярных жанрах вплоть до 1930 г., были не только проходные или неудачные, но и неординарные. Кроме этапной «Брамбиллы» к ним относились «Король-Арлекин» Р. Лотара, «День и ночь» по Ш. Лекоку, «Багровый остров» М. А. Булгакова, «Опера нищих» по «Трехгрошовой опере» – первая на советской сцене постановка драматургии Б. Брехта и, вероятно, запрещенные «Богатыри» А. П. Бородина. Оставались нераскрытыми, в равной степени игнорировались или обеднялись и сегодня поразительные возможности таировского ансамбля, не исследовались – и в этом самая большая потеря – принципы взаимосвязи актерских сил. Можно лишь сожалеть о том, что обошел названную проблему свидетель расцвета МКТ, педагог его школы, участник дискуссий о нем, ученый, оценивший вклад Таирова в мировую культуру, П. А. Марков. Вопросов структуры таировской труппы, «синтетического актера» на излете 1960-х гг. лишь коснулись, не преодолевая

устоев изолированного от мира советского театроведения 1930–1940-х гг., Н. Я. Берковский и Ю. А. Головащенко, сказавшие о Камерном театре немало нового и важного.

Прежний взгляд на соотношение актерских сил в МКТ через семнадцать лет после публикации основательного труда «А. Я. Таиров. О театре» подтвердил К. Л. Рудницкий в посвященном столетию режиссера сборнике. Размышляя о прививке русской драматической сцене незнакомого ей до Камерного театра хореографического принципа, он писал об усвоенной таировским актером балетной выразительности как о «сознательно и твердо избранной позиции», справедливо отмечал, что «балетная форма спектакля <...> привлекала Таирова», «давала актерам возможность продемонстрировать пластическое мастерство». Однако выводы, к которым пришел исследователь творчества В. Э. Мейерхольда, не только не разъяснили позицию Таирова, не дополнили наши знания, но упростили и огрубели старую схему: «Эстетика балетного зрелища предполагала присутствие примы-балерины и, значит, центростремительную партитуру, героине подчиненную. Для Таирова, который всегда хотел выдвинуть в центр одну героиню, Алису Коонен, эти балетные принципы были удобны и выгодны»<sup>191</sup>.

«Конструкторы» центростремительной модели таировской труппы приводили «веское» доказательство своей правоты: театр, со второго года жизни обладавший собственной школой, за тридцать пять лет не вырастил актрисы или актера, соизмеримых с Коонен, таких, как Коонен. Этот аргумент долгие годы не оспаривался, несмотря на то, что само рассмотрение исключительности дара и созданий Коонен только внутри труппы Таирова, а не в масштабах театрального искусства необъективно. Ведь стоит спросить: была ли и есть ли сейчас в нашем театре актриса трагической мощи Коонен? – если честно ответить, «всепобеждающий» аргумент обесмысливается.

Имелись ли в Камерном театре кроме Коонен выдающиеся и большие актеры – этот вопрос советские театроведы не осмыслили; за редким исключением лишь раздавали оценки. Так, Марков в 1980-е по справедливости вспомнил, что в молодые годы были у него «любимые актеры» в Камерном театре и его память оживила Коонен вместе с Церетелли – «прекрасным актером, незаслуженно забытым»<sup>192</sup>. А вот зарубежные поставили в один ряд с Коонен В. А. Соколова – «отличного актера» (характеристика Маркова), которым в начале 1920-х гг. вос-

хищались и у нас. Европейцы увидели в Соколове «комика с неограниченными способностями, со всевозможной по-человечески глубокой смесью шуток и серьезности, свойственной его великому предку, Арлекину старой сцены; это актерская сила, которую чувствуешь сквозь чужой язык, происходящая только из духа игры, актерская сила божьей милостью»<sup>193</sup>. В «своеобразного и острого художника» из московского театра, по свидетельству Н. А. Луначарской-Розенель, «буквально влюбится» знаменитый театральный режиссер и предприниматель Макс Рейнхардт<sup>194</sup>, в 1926 г. принявший Соколова в Немецкий театр (Берлин). Кроме главной роли Скида в «спектакле-сенсации» (оценка Маркова) «Артисты» Дж. Уоттерса и А. Хопкинса он сыграет на рейнхардтовских сценах Пэка в очередной режиссерской версии «Сна в летнюю ночь» У. Шекспира (Немецкий театр), Робеспьера в венской редакции «Смерти Дантона» Г. Бюхнера (Йозефштадттеатр), а в роли Йошке-музыканта станет партнером М. А. Чехова – создателя центрального образа Юзика (спектакль «Юзик» по пьесе «Певец своей печали» О. Дымова, берлинский Камерный театр). В начале 1930-х гг. мечту своей жизни – роль князя Мышкина – во многом благодаря Соколову осуществит Александр Моисси. Соколов, по мнению Моисси, сумеет написать отличную инсценировку романа Ф. М. Достоевского «Идиот», он же поможет собрать актерский ансамбль, поставит спектакль в Берлинском театре и окажется достойным партнером Моисси, исполнив роль Рогожина. За рубежом (с 1933 – во Франции, с 1937 – в США) актер Таирова много снимался в кино, сотрудничал с Г. В. Пабстом, Р. Сиодмаком, Г. Абелем, А. Литваком, М. Аллегре, Ж. Ренуаром, В. Тривасом, Дж. Конвеем, Ф. Лангом, Г. Хатауэем и другими режиссерами. Его фильмотека включает более 110 ролей. Соколов хорошо известен европейскому и американскому зрителю.

Зарубежные рецензенты «Жирофле-Жирофля», выделив Соколова, очень высоко отзовутся об искусстве Н. М. Церетелли (потом А. А. Румнева), Е. А. Уваровой и Л. А. Фенина. «Линии движений неопишимо выразительных, артистически тонких рук Румнева останутся в воспоминаниях» кёнигсбергских зрителей «Покрывала Пьеретты» «символом всего искусства русских»<sup>195</sup>. В «Саломее», как это ни неожиданно для нас, некоторые более всего будут поражены игрой И. И. Аркадина: «Ирод был единственной огромной работой. Он нес спектакль»<sup>196</sup>. А в «Любви под вязами» семь лет спустя после знаком-

ства с МКТ – игрой Фенина: «В образе старого Кабота Лев Фенин со всей выразительностью показывает твердость и трагическую сущность убитого судьбой великана. Его танец перед дородной, трусливой толпой, собравшейся на крестины, – это творение, которое может удалиться только великому актеру. Образ, созданный Фениным, – Кабот со сталью во взгляде и неотесанной дикостью крестьянина – актерская работа, равных которой лишь немного найдется в истории театрального искусства»<sup>197</sup>.

Но чаще всего вопросом о приоритете кого бы то ни было из таировских актеров за рубежом не задаются. Убежденные в том, что суть русских спектаклей в совместном творчестве их участников, авторы отзывов создают многочисленные групповые портреты, пытаются понять природу единственного в своем роде актерского сообщества.

Считая новизну ансамбля Московского Камерного театра бесспорной, рецензенты как раз больше всего о структуре этой труппы писали и спорили. Осуществлена ли Таировым «мечта о “цельном актере”»<sup>198</sup> (способном выступать как в трагедии, так и в арлекинаде носителе драматической действенности-миме-танцоре-певце-цирковом эксцентрике) или реализована концепция «собирательного актера» (в труппе собраны представители многих жанров и разновидностей зрелищного искусства, профессионалы в отдельных сферах актерской выразительности) – об этом одним из первых задумался парижанин Жорж Годшо. Над той же проблемой, для «синтетического театра» на самом деле главной, размышляли ведущие театроведы Европы. Речь шла ни много ни мало о том, воплощается ли теория Таирова на практике или происходит замечательно талантливая, но все-таки подмена.

Концепцией «собирательного», в другой формулировке «коллективного» актера полутора годами раньше И. И. Бачелиса пытались объяснить Камерный театр испытавшие поначалу настоящий шок – настолько неожиданным оказалось искусство Таирова – и некоторые французские и немецкие рецензенты. Правда, в отличие от Бачелиса и его последователей, они свою гипотезу не утверждали, лишь предлагали подвергнуть проверке, искренне сомневались: реально ли на деле то «невозможное», что теоретически обосновал руководитель московского театра? Таиров вынес свой манифест на открытую дискуссию – накануне первых гастролей издательство Густава Кипенхойера в Потсдаме выпустило книгу «Записки режиссера», немецкий перевод

которой именовался «Раскрепощенный театр» (Das entfesselte Theater) и разошелся так быстро, что вскоре его переиздали. Принципы Таирова были в Германии тщательно изучены, верно поняты большинством специалистов и обстоятельно разъяснялись широкому зрителю. Спектакли воспринимались частями единой постройки: в революционной стране созданной модели театра трагедии и арлекинады. Как здесь считали, модели совершенно новой, очень заманчивой, в отдельных элементах соприкасавшейся с находками и поисками немецких режиссеров, в целом же чересчур максималистской и чрезвычайно трудно достижимой.

Сомнения изучивших манифест Таирова не были лишены оснований. Действительно, в одной школе и для одной сцены воспитанными актерами, каждый из которых – мастер, спектакль мог создаваться по-разному. Наделенный богатой фантазией режиссер волен составить из нужным образом ориентированных актерских сил в высшей степени совершенную мозаику. Тогда во главе угла непременно окажется специализация: каждый ученик в школе будет направляться достаточно узким заданием, чтобы, став актером-профессионалом, суметь блестяще реализовать функцию, за ним закрепленную и постоянную. В такой труппе несколько актеров всегда будут драматически активны: одни – в комедии, а другой или другая – если режиссеру повезет (как Таирову), и в труппе обнаружится протагонист – вынесет на своих плечах трагедию. Из кого-то не получится хорошего драматического актера, зато выйдет мастак на цирковые трюки, и из спектакля в спектакль начнет переходить забавный клоун, чем лучше знакомый зрителю, тем более его привлекающий. В ходе тщательного отбора и соответствующих занятий появятся свои жонглеры, гимнасты, акробаты, а может быть, даже воздушные эквилибристы. Кому-то понравится работать с марионеткой – какие они бывают разные! Некоторые научатся прилично петь, и можно будет ввести в спектакль дуэт или хор. Танцы и пантомимы возьмут на себя актеры, специально для этого подготовленные. Современное разделение труда – более легкая задача. А в итоге – номерная структура спектакля, из разнородных элементов собранная картина: яркая, переменчивая и очень красивая. Только синтез здесь ни причем.

Так кто же такие таировцы – актеры, превращенные в детали мастерски сконструированной режиссером мозаики, или незаурядные художники, объединившиеся, чтобы воплотить новое понима-

ние сценического синтеза? Этот вопрос ведущие ученые, критики и режиссеры-новаторы Европы осмыслили с искренней заинтересованностью, серьезно и оперативно. Возможностью «пережить теорию Таирова на практике с благодарностью»<sup>199</sup> воспользовалась Германия. Здесь уже в середине 1920-х гг. осознали: из кризиса театральное искусство может вывести только всесторонняя реформа. Точки соприкосновения у московского Камерного и новейшего немецкого театров были. Назвать их в 1923 г. вызвались режиссер Леопольд Йесснер, в 1919 г., на взлете Веймарской республики, возглавивший Государственный драматический театр Берлина, и основоположник науки о театре Макс Герман.

Став во главе давно неподвижного коллектива, «словно проспавшего и стиль мейнингенцев, и натурализм, и сценическую реформу Рейнхардта»<sup>200</sup>, Йесснер выступил с актуальнейшей для искусства Германии того времени инициативой. Он предложил сосредоточить усилия на всем том, что помогло бы остановить процесс превращения немецкого актера в гастролера и включить его в стабильную труппу для создания современного, эстетически отчетливо ориентированного спектакля. Своих оппонентов, по мнению Бернхарда Райха, в прошлом режиссера берлинского Камерного театра Рейнхардта, «Йесснер превзошел последовательностью», у него была «своя театральная концепция». Опровергая вторичность театра по отношению к литературе, он не только изменил «оптику» сцены – разработал систему лестниц в почти пустом пространстве, концентрируя зрительское внимание на актере, но сознательно решился на сильное, иногда даже грубое сокращение текста. Решился для того, чтобы побороть «неодолимое увлечение немецких актеров ариями» и тем самым уменьшить дистанцию между исполнителями главных партий и другими участниками действия, чтобы ограничить полномочия солиста и тем самым уберечь его от одиночества звезды.

Государственный драматический театр Берлина обладал несколькими крупнейшими звездами Германии. Однако Йесснер готовил свои спектакли не с ними, он участвовал в формировании нового поколения немецких актеров. «Молодые актеры всех берлинских театров включая актеров Рейнхардта, которые смотрели спектакли Йесснера, были в восторге от их пластичности, завершенности и динамики»<sup>201</sup>, – вспоминал Райх. Неудивительно поэтому, что Таиров, пробыв в Германии

пять месяцев и хорошо разобравшись в мире искусства этой страны, назвал «самым значительным художником немецкого театра в настоящее время» не знаменитого Рейнхардта, а режиссера нового поколения Йесснера, как он считал, «пришедшего на смену Рейнхардту»<sup>202</sup>.

Йесснер же, познакомившись с «крайне заинтересовавшей его книгой “Раскрепощенный театр”», приветствовал Таирова письмом. В нем он сообщил о своей солидарности с ним по принципиальному вопросу: «То, что устремление к освобождению театра, рождаясь в разных головах, хочет пробить себе дорогу одновременно в различных местах земного шара, и с варьирующими средствами, подтверждает создающую его идею как закономерность духа времени»<sup>203</sup>. Немецкий режиссер обращался к Таирову как к более опытному союзнику: в активизации самому театру принадлежащих сил оба видели будущее своего искусства. Вслед за Рейнхардтом Йесснер выступал за расширение театральной образности в Германии, а в начале 1920-х стал «основным антагонистом рейнхардтовского режиссерского направления»<sup>204</sup>. «У театра свои законы. Здесь в ходу любая валюта, и лишь плохое искусство является контрабандой»<sup>205</sup>, – таким правилом руководствовался Рейнхардт. У театра свои законы, потому далеко не каждая валюта является его собственностью: даже очень хорошее искусство к сцене может не иметь отношения, и звезда первой величины способна разрушить спектакль – на такой позиции стояли Таиров и Йесснер.

Эту позицию считал наиболее перспективной в режиссуре и Макс Герман. Отграничивший историю театра от истории драмы, отстаивавший в своих фундаментальных трудах независимость театра как равноправного с другими рода искусства, Герман был принципиальным сторонником идеи театрализации театра, ратовал за выявление огромных, большей частью забытых средств актерской выразительности. И в то же время оказался одним из самых искушенных и строгих экзаменаторов советского режиссера.

Отзыв на гастроли москвичей Герман назвал «Раскрепощенный театр». И начал анализ с характеристики немецкого театра, в котором, по его мнению, еще четыре-пять лет назад безраздельно господствовала литература. Актер же, плененный ее логикой, обращавшийся главным образом к слуху зрителя, лишался возможности реализовать потребность к лицедейству, «порыв к игре, страсть к мимическому выражению» – ему одному принадлежащие силы. Однако ничто не могло

умертвить театральное искусство. «Плоть и кровь театра также имеет свою собственную душу!» Она столь же сильна и независима, как душа литературы или любого искусства. А потому, полагал Герман, появились в Германии актеры и режиссеры, в произведениях которых уникальная природа театра «самостоятельно стала одерживать все более серьезные победы». И приводил пример за примером: «Мартин\* и Бергер\*\* освободились от литературного театра в силу своего истинного актерского инстинкта и пришли собственно к театру. У обоих режиссеров, а также у Йесснера в его лучших постановках и у Юргена Фелинга\*\*\* спектакли возникали, вероятно, из духа театра».

Особенно же, как и Йесснера, Германа радовало то, что этот процесс приобретал общий характер. Записки «Раскрепощенный театр» он считал ценным документом сознательного и плодотворного стремления сценического искусства отстоять, обогатить собственные родовые признаки: «Это не теоретические рассуждения непричастного, а опыт профессионала, полный жизни и посвященный живым. <...> Эта работа была направлена на преодоление дилетантизма, именно положительно на цель: выделить первооснову искусства театра и актера как то, что собственно и есть искусство, которое не встречается в пределах натуралистической повседневности, в формализме декадентского стиля. Театр должен быть театром, самоценным искусством».

И только одно, но очень существенное обстоятельство смущало увлеченного последовательностью Таирова Макса Германа: используя литературу как материал для создания собственного сценического текста, ставя во главу угла выразительность актерского тела, театр может впасть в другую крайность, лишиться одухотворенного слова и превратиться в пантомиму или подобие немом кинематографа. «Другой способ смерти, чем убийство литературой, но все-таки убийство театра.»

С такими сомнениями шел Герман на спектакль «Жирофле-Жирофля» – это была, может быть, самая серьезная проверка про-

---

\* Карл Хайнц Мартин (1886–1948) возглавил группу молодых театральных деятелей, которая в 1919 г. с целью противостояния коммерческому искусству создала в Берлине экспрессионистический театр «Трибуна»; в 1920-е гг. – режиссер театров Рейнхардта и руководимого Йесснером Государственного драматического театра, а также одного из ведущих коллективов Австрии – Раймунд-театра (Вена).

\*\* Людвиг Бергер (1892–1969) – режиссер Народной сцены Берлина (1918), Немецкого театра (1919/1920), в 1920–1925 гг. работал в Государственном театре вместе с Йесснером.

\*\*\* Юрген Фелинг (1885–1968) – с 1918 по 1922 г. режиссер Народной сцены, затем, на протяжении более двадцати лет, – Государственного драматического театра Берлина.

граммы Таирова. Своим впечатлениям ученый посвятил финал статьи, в которой признал, что его опасения не подтвердились и «раскрепощенный театр» существует в реальности: «Я видел постановку оперетты и был восхищен – в ней действительно все явилось живым театром. <...> Единство не позволило обособиться ни одной его составной части. Режиссер все гармонично связал и создал <...> хоровод фантазии, который удачно объединил начала поэтическое и музыкальное – в лицах и звуках, настроение праздника со свойственными ему сценическими эффектами и способность радоваться открывшемуся калейдоскопу возможностей начала собственно театрального»<sup>206</sup>.

Несовпадения в оценках актеров Камерного театра, данных западной критикой, не часто встречаются. Отрицательные или просто равнодушные отзывы о труппе Таирова – редкость. Главным открытием для нас и сегодня остается то, о чем за рубежом писали постоянно. «Никогда еще понятия “хор” и “статист” не уничтожались так окончательно <...> здесь не было деления на сольные и ансамблевые номера, все исходило из одного и того же закона»<sup>207</sup>, – так определил высшее достижение «Жирофле-Жирофля» Герберт Йеринг, театральный критик, ученый и драматург, которого в Германии считают исследователем, достоверно проследившим путь европейского театра от старых форм к современным структурам.

Однако «Жирофле-Жирофля» – арлекиада, созданная на опереточном материале. Родная же земля Коонен – трагедия. В начале 1920-х гг. обретавший авторитет в художественных кругах Парижа критик, главный редактор ежедневной газеты об искусстве «Comœdia» Габриель Буасси откликнулся на первые гастроли МКТ и подарил нам свой портрет «Саломеи»: «Трепетное сладострастие сирийца, его иступленный восторг столь же контрастны, как цветок и гранит. Другой цветок, Саломея (это умная и гармоничная Алиса Коонен), проходит в толпе людей в свете любви и смерти. И когда, как демон, выходящий из ада, появляется Иоканаан, обнаженный и необычайно высокий <...> и когда громовым голосом он выкрикивает свои проклятия, впечатление поистине потрясающее. <...> Господа Иван Аркадин, коренастый и свирепый, Церетелли, прекрасный, как Христос с картины Мантеньи или ван Дейка, Эггерт, Румнев играют Ирода, Баптиста, солдата и сирийца. Они восхитительны. Приходится сожалеть, что невозможно назвать всех их товарищей, например иудея-сектанта, раз-

носчицу форели, мадам Позоеву в роли Иродиады, ибо здесь, как и у Станиславского, дисциплина и распределение ролей безукоризненны»<sup>208</sup>. Прекрасная игра Коонен у Буасси не «вынута» из ансамбля и не растворена в нем.

Проанализировал «Саломею» один из ведущих теоретиков Германии Бернхард Дибольд. «В русском театре дух трагедийной *игры* воспринимается нашим слухом и зрением с большей интенсивностью, чем в известных говорящих по-немецки торжественных сценических мистериях», – писал он, – Алиса Коонен «воплощает невиданную ... Саломею – героиню трагедии, обремененную меланхолией, с искаженным болью ртом греческой маски. <...> И когда она принимает отрубленную голову Иоканаана и целует, то безо всякого извращения переносит свое дыхание в его рану. Она хватается изнуренными руками единственное, самое любимое, что оставалось в ее жизни, – реликвию своей любви. Целует голову, обнимает, будто бы считает живой, единой с невредимым, прижатым к себе телом; извивается вокруг воображаемого тела. Делает попытку остановить тоскующими руками улетающий последний миг жизни любимого. Разливается морем грусти. Затем освобождается – убитая щитами охраны тетрарха. <...> Исполнители главных ролей не представляют сценическую картину полностью; здесь, в мимическом театре, картина оживает повсюду, где стоит человек, будь то протагонист, вестник, раб или статист. <...> Из беспорядка сформированной – с помощью блоков, ступеней, занавесов и проломов в стенах – основы сценического оформления естественным образом вырастают группы актеров и подыгрывают друг другу; столь же естественно множество актеров действует как единое тело ... воспринимается единым тысячеплечим актером мирового театра, чья голова и уста – принцесса Иудей: лидер игры и трагедийная по сути своей страдальца»<sup>209</sup>.

В статье, подводившей итоги гастролей МКТ в Лейпциге, свое мнение высказал Эгберт Делпи. Что «отличает этих актеров от всех, кого я до сих пор видел: их тела – инструменты неслыханной точности и беспримерного богатства, инструменты, отражающие по желанию каждое движение души или чувства <...> тело каждого бессловесного “статиста” соперничает в красноречии с телом первого героя»<sup>210</sup>, – так характеризовал он актеров, занятых в «Федре». Делпи сопоставлены (при всей разнице объемов и задач ролей) пластические возможно-

сти А. Г. Коонен – Федры и только что закончивших школу при МКТ П. А. Воронкова, В. А. Матисена – стражников; признано, что образы, созданные на основе чисто функциональных ролей, выполнены на высоком художественном уровне, объединены с другими собственно театральным ритмом и вполне убедительны.

«Собранные без остатка силы настоящего, а не лишь названного так ансамбля»<sup>211</sup> мюнхенский критик Герман Зинсгеймер продолжал считать высшим достижением Камерного театра во время второго его зарубежного турне. Обозреватель из Дюссельдорфа сообщал: «Великолепных исполнителей привлек Таиров. Нет ни одной незначительной роли, даже самая маленькая и самая незначительная в пьесе <«Гроза»> незаурядны в спектакле»<sup>212</sup>.

В магистральную линию развития европейского театра XX в. в том же 1925 г. включил А. Я. Таирова Бела Балаж. «Никакая реклама Барнума не сумела бы из таировского театра сделать международную реальную сенсацию, если бы речь шла исключительно об индивидуальности одного гениального режиссера, – писал Балаж. – Сегодня мы имеем дело с рождением стиля времени, *нашего* времени, который борется за свое будущее в веренице разнообразных, зачастую прямотаки болезненных родовых схваток, начиная с Гордона Крэга, Аппиа, Рейнхардта, Бакста, Штрнада, то есть на протяжении десятилетий. <...> Присущий Таирову стилистический принцип совсем не нов. <...> Согласно ему ни одного предмета, интонации, жеста, которые имели бы обособленную частную жизнь, не должно быть на сцене. <...> Нельзя выдвигать вперед *никаких предметов*, которые в процессе игры актера не состоят с ним в непосредственном взаимодействии. <...> Сцена не содержит ничего, кроме набора инструментов для воплощения телесной и духовной игры актеров. <...> Особым же качеством, которое ставит русских выше всех европейских актеров, является именно беспримерная культура различения выразительных движений». Теоретик театра (а позднее и кино) не сомневался: «Чудесным спасением русское сценическое искусство обязано сегодня развитию у своих актеров выразительного движения: оно поднято ими до уровня дифференциации самого современного словесного языка, *богатство жестов у них не беднее богатства слов*. На этой согласованности и строится единство стиля: у таировских актеров все тело – тогда как у наших только лицо – *отзывается* на каждое колебание тона, на каждый про-

изнесенный слог; и никакого пятнышка, выделяющегося на поверхности в виде невыразительной массы воодушевленной речи, им не приходится таскать с собой. <...> Из их суставов вылетают изюминки шуток, актеры воплощают на языке жестов прозу или слагают шаги в стихи, позы у них становятся метафорами, и вот они уже владеют поющими жестами»<sup>213</sup>.

Сложившейся позиции европейцы придерживались и в 1930 г. Вошедший в число ведущих парижских критиков Буасси подтвердил: «Труппа Таирова очень строго воспитана, каждый актер играет с такой самоотдачей и с таким темпераментом, что любой исполнитель был бы достоин детального изучения»<sup>214</sup>, – после знакомства с новыми произведениями Камерного театра, «Негром» и третьей редакцией «Грозы».

Взгляды Германа, Йеринга, Дибольда, Делпи, Буасси и Балажа разделяли и на южноамериканском континенте. Свидетельства тому – восприятие взаимоотношений солистов и ансамбля в спектакле «Негр», характеристики густонаселенной сцены крестин в спектакле «Любовь под вязами» и ансамбля «Адриенны Лекуврёр». Так, в статье обозревателя гастролей МКТ в Буэнос-Айресе читаем: «Алиса Коонен раскрывает трагизм Эллы начиная с мастерски воплощенной поры детства ... вплоть до фанатичного танца сумасшествия и совершенной красоты смерти в сладкой печали того же детства. Вероятно, перед нами самая сильная среди женских актерских работ, которые в течение многих лет встречались на сценах Аргентины. <...> Иван Александров равен Коонен по выразительности жестов, внутренней напряженности страсти. В стройном, узком теле сыгранного им Джима бьется кровь инстинктов и желаний далеких предков. <...> Какова великолепная смесь страха и страстного эротического желания Джима, когда он наблюдает приступ помешательства у своей светлой возлюбленной – той, чья поэтическая миловидность никогда не омрачается уродливостью, даже в экстазе возбуждения; сколь сильно соперничает он медленному угасанию и мерцанию жизни любимой – подобные моменты мастерства достойны преклонения. Наконец, у Таирова отнюдь не одна игра Коонен и Александрова, а весь ансамбль воодушевляет нас, осчастлививает, оказывает на нас воздействие. Только воспринимаемое целиком созвучие всех участвующих в игре способно поднять до такой высоты отдельный актерский образ. <...> Ибо даже самая маленькая роль пронизана той же, что у Коонен и Александрова»

ва, приверженностью к постановочным принципам. В качестве примеров можно назвать Елену Уварову и Наталию Ефрон в их острых зарисовках представительниц чернокожих, а также белого и черного певцов (Захаров и Евгеньев). <...> Влияние Таирова будет воспринято и непременно найдет последователей»<sup>215</sup>.

Другой критик из Буэнос-Айреса, Ханс Зальм, главным свершением сцены крестин «Любви под вязами» считал глубочайший и всеохватывающий драматизм: «И когда потом, в третьем действии, приходит на праздник и танцует крестьянско-мещанский сброд, уже присутствует та демоническая призрачность, которая заставляет всех этих людей танцевать с обнаженной душой; здесь каждый шаг, каждое движение пальцев и даже малейшее хихиканье вскрывает ужасающую бездну души обыкновенного человека. Такую ансамблевую сцену, как эта, не может превзойти ни один театр в мире, и вряд ли ее кто-то сможет даже скопировать в таком совершенстве»<sup>216</sup>. То же суждение осталось для Зальма определяющим в его отзыве об «Адриенне Лекуврёр»: «И на этот раз снова нужно назвать всех, кто участвовал в постановке. В представлениях Московского Камерного театра всегда заново сбывается чудо обретенного искусства ансамбля»<sup>217</sup>.

«Творение мечты из танцующих певцов, танцоров стэпа, человека-змеи, резинового клоуна ...»<sup>218</sup>, – писали о «кордедраме» спектакля «День и ночь»; «волшебство, которое с детских времен живо в памяти из сказок “1001 ночи”»<sup>219</sup>, – о солдатах и рабах таировской «Саломеи». Рецензентов восторгали те, кого во все времена именовали «хористами», «актерами на выходах» или «статистами» и воспринимали, часто имея на то основания, случайными в театре людьми. Впечатление реформатора сцены мирового масштаба Андре Антуана от первого в Париже спектакля Таирова, «Жирофле-Жирофля», которое слагалось, по его собственным словам, «из изумления, неловкости и инстинктивного желания спросить: не имеем ли мы дело с мистификацией?»<sup>220</sup>, – как показало время, наилучшим образом передало состояние – ошеломленность – многочисленных зрителей разных стран. А потому, первоначально, и растерянность: «Где мы находимся – в цирке, в мюзик-холле или в театре?»<sup>221</sup>.

Исполнители самых маленьких ролей и массовых сцен прошли школу Камерного театра; ни одного из них нельзя было заменить, не нарушив общей композиции ансамбля, не то что на приглашенного

статиста – на актера другой труппы. Авторы большинства написанных за рубежом статей акцентировали внимание на значительности новой силы – «так называемых “статистов” (в действительности известных художников)»<sup>222</sup> – в развитии ритмически безупречного действия таировских спектаклей.

А. Г. Коонен была признана и очень высоко оценена в Германии: «Сегодня она – Пьеретта. Не кокетливая, всегда веселая и озорная Пьеретта. Не прима-балерина с розовым гримом на лице и с застывшей на нем улыбкой, – свидетельствовал гамбуржец Макс Александр Мейман. – Любовная печаль и любовное страстное желание всех времен и стран этой актрисой олицетворяются, воплощаются и одеваются в наряд Пьеретты. Облик из мира трагического. Кого она напоминает? Эти глаза? – Дузе. Иногда даже Дузе с префиксом: Медуза. Мрамор великолепной формы, незыблемость которого обыграла жизнь»<sup>223</sup>. Ее исключительность европейцы подтвердили: «Пламенно-сверкающая “Саломея”, веселый играющий цирк “Жирофле-Жирофля”, теперь точно очерченная, великолепная структура “Федры”. Подъем, который кажется почти невыносимым, – писал дрезденец Альфред Гюнтер. – Алиса Коонен: Саломея, Жирофле, Жирофля и Федра. Событие, какого мы никогда не увидим снова в театре»<sup>224</sup>. Исключительность не места в труппе (постоянного ее центра), а творческого диапазона, масштаба дарования, чувства ритма, пластической и голосовой силы выражения, размаха обобщений.

Вместе с тем для немцев образы стражников таировской «Федры», солдат, рабынь и рабов «Саломеи» оказывались нередко еще большими диковинами. Одним эффектом неожиданности все-таки общего впечатления от ансамбля Таирова за рубежом не объяснить. Ведь на вторых и третьих гастролях, когда итоги знакомства были тщательно перепроверены, оценки остались столь же высокими. К примеру, критик из Кёльна Детмар Генрих Сарнецки в 1925 г. вновь сообщил: труппу Камерного театра «должно удовлетворить общее признание: в ней нет ни одного актера, вплоть до последнего хориста, который не является прочным и надежным связующим элементом в структуре совершенной работы. <...> Актеры через пройденную школу обретают свою природу и свободу»<sup>225</sup>.

Важно также, что трагедия и арлекинада Таирова были признаны в Германии явлениями одинакового художественного уровня и одной

эстетической модели – «синтетического» или, как здесь чаще его называли, «раскрепощенного» театра. Передать свои ощущения от жанрово полярных произведений немецким критикам помогли даже одни и те же ассоциации. «Жирофле-Жирофля», например, так же, как и «Саломея», вызывала воспоминания о сказках «1001 ночи». «Пираты с носами монстров, выполняющие отважные акробатические трюки, сменяются на спутников Мурзука с черными обезьяньими лицами, затем появляются любезные кавалеры-кузены “пуншевой песни” – все происходит, как в сказочном мире, как в грезах “1001 ночи”»<sup>226</sup> – отмечал Адольф Даннегер.

«Кордедрама» Камерного театра – взамен однотонной по сравнению с исполнителями главных ролей привычной массовки. Коонен, Ефрон, Соколов, Церетелли, Румнев, Фенин, Александров, другие солисты Таирова, которых ансамбли «выбрасывают» на первый план и самовольно поглощают, чтобы потом опять дать возможность лидировать, – вместо господствующих на сцене европейских звезд. Каждый, кто наблюдал за игрой московской труппы, пытался объяснить добровольное согласие таировских актеров «влиться в движущийся поток спектакля, в котором олицетворены все мысли произведения»<sup>227</sup>. Ведь это свойство прямо противоположно тому, что отличало немецких «образцовых актеров». В Германии, где ставку на звезду по-прежнему делало большинство режиссеров, критиков и зрителей, особенно остро прозвучал вопрос: не отказались ли актеры таировской труппы, в которой, на взгляд Ганса Георга Рихтера, «никто не чувствует себя слишком хорошо в своей роли и никто не хочет бросаться в глаза»<sup>228</sup>, от естественного стремления любого художника к творческой самостоятельности, от права стать избранником.

Крайняя позиция реформатора, провозгласившего движущей силой сценического искусства игру актерского тела – мимику, жест, ритм, стремительное движение, провоцировала протест тех, кто во главу угла ставил актерскую речь, воспитанную традиционной немецко-австрийской школой манеру произношения литературного слова. «Таиров рассматривает актеров как материал для создания пластических образов. Для этого ему совсем не нужны виртуозные солисты, они могут даже помешать осуществлению целостного образа, но очень охотно он прибегает к методам подчинения своей идее», – настаивал критик из Данцига. Однако и он вынужден был признать, что

московский режиссер «находит отклик у своих актеров, граничащий с самопожертвованием»<sup>229</sup>, и добивается значительных результатов. Противники новой модели театра встречались с ее многочисленными сторонниками в тот момент, когда рассматривали проблему соотношения режиссерского и актерского, индивидуального и совместного творчества в «раскрепощенном театре».

По ходу гастролей круг вопросов дискуссии конкретизировался, сужался: некоторые поспешные выводы отбрасывались, другие уточнялись. Но вновь и вновь обозреватели вели разговор о школе Камерного театра, о «строжайшей» и «великолепной» дисциплине, без которой нельзя добиться той «тончайшей постройке ансамбля», которой достиг руководитель МКТ. Все чаще писали о достоинствах стабильной труппы целенаправленно развивающегося театра. И во всех городах, где давались спектакли, осмыслили те, говоря словами Людвиг Гольдштейна, «особые преимущества», которые и позволили Таирову реализовать желаемое. Когда первые гастролы близились к концу, Гольдштейн в Кёнигсберге характеризовал труппу Камерного театра как «содружество молодых всерьез интересующихся искусством, самоотверженно радостных и образованных людей, что обычно только в идеалистическом романе, но не в практике театра»<sup>230</sup>. Каждое слово важно в этой характеристике, и все же наиболее ценно наблюдение о самоотверженности радостных людей, непосредственно относящееся к жизни и природе искусства таировского театра.

Для заключительного аккорда эссе «Люди Московского Камерного театра» Вильгельм Виметаль избрал суждение Коонен – оно наилучшим образом подтверждало его впечатления. Старейшина австрийских театральных критиков сберег для будущих поколений то, что «грациозная на сцене как в роли Саломеи, так и Пьеретты, и опереточной героини, притом совершенная светская дама», Коонен «сказала, смеясь, интервьюеру». Тот «хотел посетить ее по завершении “Саломеи”, но потом передумал, считая, что после подобного напряжения она совсем обессилена». В ответе трагической актрисы Виметалю открылось «особое преимущество» «раскрепощенного театра»: «Искусство, которое мы выбрали, никогда не может нас довести до болезни. Наше искусство – искусство радостное. Оно всегда солнечное, оно должно очаровывать и осчастливливать <зрителей>. Такое же воздействие наше искусство оказывает на исполнителей»<sup>231</sup>.

О радостном искусстве, радостных людях Камерного театра за рубежом писали не только Виметаль и Гольдштейн. Щедрые на эпитеты немецкие авторы выбирали именно это слово – «радость». «Хор ли, протагонисты ли – существует одна на всех страстная радость игры, заполняющая каждый уголок сцены», – был убежден Пауль Рилла. Объединяющая актеров и воспринятая зрительным залом радость созидания позволила исследователю из Бреслау однозначно ответить на один из главных в дискуссии о Камерном театре вопросов: «Может быть, не хватает больших артистических индивидуальностей, может быть, они только отдали свою анонимную энергию целому? Об этом не надо спрашивать. Когда артист Церетелли буквально бросает через сцену свое породисто-узкое, эластичное тело, когда он летит, пружинит и раскачивается, и грозит исчезнуть в сценическом “небе”, когда грация актера делает прозрачной, лишает материальности гротесково-франтоватую фигуру Мараскина (не стирая характеристики героя), ясно, это самое совершенное артистическое выражение от всего освобожденной веселости (и танец, которому не было равных)»<sup>232</sup>. Помимо прочего, описанные Риллой взаимоотношения «актера» (Церетелли) с «ролью» (Мараскин) – пример модели актерского «образа» МКТ, какой она примерно в то же время виделась Луначарскому.

В военное и революционное десятилетие давая ученикам глубокую общекультурную подготовку и самые разнообразные навыки в школе и театре, испытывая их возможности в жанрово полярных, больших и маленьких ролях, развивая волю к действию и помогая каждому распознать и занять свое место на сцене, а значит, не претендовать на другое, чужое, руководитель МКТ проявлял личность актера. Воспитывая профессионалов в самом широком смысле этого слова – труппу без статистов, неделимую на актеров драмы, мастеров цирка, мимов, певцов и танцоров, – Таиров создавал содружество интеллигентных и гармоничных людей. Именно в переходное к мирному время настаивал: будущее за актерами многогранными.

В учениках оживал талант Таирова. Актеры Камерного театра были увлечены и соединены подлинным творчеством; по убеждению Сарнецки, к 1925 г. они достигли «такой высокой, высочайшей способности к самовыражению, какая вообще возможна на сцене и в театре»<sup>233</sup>. Все дело было в них – радостных людях. Об этом спешил сообщить своим читателям Виметаль, множество актеров повидавший

на своем веку. Потому и откликнулся на гастроли не рецензией, не статьей, а эссе «Люди Московского Камерного театра»: «В русской труппе последний статист чувствует себя столь же важным, как и великая трагическая актриса Алиса Коонен или исполнитель главных ролей афганец Церетелли, интересный Александр Румнев, режиссер Таиров и музыкальный руководитель профессор Коган; итак, каждый совершенно равноценен в качестве служащего большому, очень большому делу. И люди в таировском театре как личности необыкновенно аристократичны и по-рыцарски благородны. Нужно видеть, каким образом, например, подходящий к служебному входу целует дамам руку, с какой нежностью, аристократизмом и порядочностью общаются между собой актеры. Но когда они на сцене, каждый актер Таирова в любую секунду знает свою задачу: это дает беспримерную совместную игру ...».

Лейпцигский критик Ганс Натонек свидетельствовал: «друг всех зрелищных искусств» Таиров никого из своих актеров не выделяет и никакой специализации не признает, он «возвышает всесторонне образованного мастера над всеми другими»<sup>234</sup>. В Бреслау считали, что «при самом совершенном сохранении органичного единства целого» московскими актерами достигается «высшая свобода» самовыражения<sup>235</sup>. Даже полностью отрицавший новаторство Таирова-постановщика («новой игры не было заметно», «с новым стилем дело было дрянью»), зло высмеивавший советскую идею «грандиозности творчества масс» («коллективизм из индивидуальностей! – грошовка из Москвы!»), венский критик признал достижения Таирова-педагога: «Они <актеры> все не только хорошо натренированы, но каждый представляет собой одну из творческих личностей, высвободившуюся из “коллектива”. Особенно это можно сказать об Иване Александрове, Николае Чаплыгине, Юрии Федоровском, Алисе Коонен и Наталии Ефрон»<sup>236</sup>.

Сразу, при первой встрече с незнакомым искусством, Эгбертом Делпи «синтетический спектакль» Камерного театра был воспринят как «нечто единственное в своем роде», как «новый мир в искусстве сцены»<sup>237</sup>. В дальнейшем он отзывался на все спектакли МКТ, показанные в 1923, 1925 и 1930 гг. Наиболее дальновидные театроведы Германии постоянно сдерживали естественное стремление экспериментаторов тотчас же испытать находки Таирова в собственных постановках. «Немецкое подражание этому русскому театру может

стать роковым, – предостерегал Оскар Вильда. – Только в такой совершенной постановке, какую показывает Московский Камерный театр <“Жирофле-Жирофля”>, лишь при своеобразном, универсальном образовании и художественной дисциплине, и радости творчества русского актера его принципы могут получить признание»<sup>238</sup>. На том же настаивал венский критик-философ Оскар Розенфельд: «Мы видим не статистов, хор, актеров-ремесленников, а одержимый театром организм, всеми частями своими вибрирующий, свободный, танцующий, играющий. <...> Таировский театр нельзя скопировать. Искусство режиссера заложено в породу его актеров. С приездом таировцев открывается новая эпоха европейского театра. Публика, кажется, это поняла и с восторгом аплодировала»<sup>239</sup>.

В дальнейшем в Европе, Южной Америке и США очень большим числом критиков и ученых\* было признано: каждый актер и вся труппа «раскрепощенного театра» воспитаны и существуют на сцене в одной системе – новой, таировской. Осмысля пластическую выразительность, легкость, музыкальность, красоту и бесконечную ритмическую переменчивость голосоведения и сценического движения москвичей в 1930 г., критик из Вены Людвиг Ульман пришел к выводу: «Да, эта невесомость актеров приобретена больше мозгами, чем потом, достигнута больше затратой ума, чем жира»<sup>240</sup>.

И через три года хорошо усвоившие опыт Камерного театра участники международного фестиваля отчетливо подтвердили: Таирову удалось воплотить теорию «синтетического театра» в актерском искусстве. В своем выступлении редактор парижской газеты «Comœdia» Сиз высказал общее мнение: «Таировская сценическая школа прежде всего является основным учебным заведением, в котором культивируются и развиваются всевозможные способности человека. <...> В той же степени, как здесь развивается культура тела, развивается и культура ума. <...> Мыслящий человек не может позволить себе рассчитывать только на талант. Талант – необычайный случай, божественное в человеке. Мудрость и осторожность запрещают слепо рассчитывать на талант. Актер, желающий достойно изучать свое искусство, должен быть образцовым представителем человеческой расы. Школа – родник талантов таировских актеров и актрис, которые не имеют себе равных во всем мире»<sup>241</sup>.

\* Только зарубежные гастролы МКТ 1923 г. получили свыше 2000 откликов.

Зарубежные отклики 1920-х – начала 1930-х гг. со всей очевидностью показывают: труппа московского Камерного театра формировалась и воспитывалась А. Я. Таировым для создания несхожих сценических единств, в расчете на активные взаимоотношения и между актерами, и между действующими лицами. Репертуар театра раскрывал творческий потенциал А. Г. Коонен, актеров-солистов и «кордедрамы». К согласованию протагонистки с ансамблем задачи режиссера не сводились; технического и стилистического единства, высочайшего разностороннего мастерства руководитель МКТ добивался ради свободы и глубины как чувства, так и мысли, для реализации возраставшей способности актеров к самовыражению.

1992. Редакция 2016

### Примечания

- 1 См.: Таиров А. О театре при В. Ф. Комиссаржевской. 1906/1907 г. // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1–3.
- 2 А. Я. Таиров. О театре: Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / Ред. П. Марков, сост. Ю. Головащенко. М., 1970. С. 93.
- 3 Там же. С. 179.
- 4 Москва // Театральная газета. М., 1915. 6 сент. № 36. С. 7.
- 5 См.: Хроника // Рампа и жизнь. М., 1916. № 34. 21 авг. С. 6.
- 6 Коонен Алиса. Страницы жизни. М., 1975. С. 237.
- 7 Там же. С. 259.
- 8 Таиров А. «Принцесса Брамбилла»: Беседа с руководителем МКТ А. Я. Таировым // Вестник театра. М., 1920. № 60. 12–18 апр. С. 13.
- 9 Марков П. А. Алиса Коонен // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 74.
- 10 В. М. <В. З. Масс>. Художник в театре. Лекция А. Я. Таирова // Вестник театра. 1920. № 60. 12–18 апр. С. 10.
- 11 Румнев А. Камерный театр. А. Я. Таиров. 1952–1959 гг. // РГАЛИ. Ф. 2721. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 3 об.
- 12 А. Я. Таиров. О театре. С. 175.
- 13 Клейнер Исидор. Московский Камерный театр. Academia, МСМXXX. Сигнальный экземпляр книги // РГАЛИ. Ф. 2700. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 247.
- 14 Стенограмма лекции А. Я. Таирова о спектакле «Принцесса Брамбилла». 31 мая 1920 г. // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921 / Отв. ред. А. З. Юфит. Л., 1968. С. 175.
- 15 Никулин Л. О Московском Камерном театре // Жизнь искусства. Пг., 1920. № 547. 3 сент. С. 1.
- 16 А. Я. Таиров. О театре. С. 164–165.
- 17 Докладные записки Дирекции МКТ, приложенные к письму А. В. Луначарского в Совнарком от 21 июля 1920 г. // Литературное наследство. Т. 80: В. И. Ленин и А. В. Луначарский: Переписка. Доклады. Документы. М., 1971. С. 203.
- 18 Румнев А. Минувшее проходит предо мною: Камерный театр. Воспоминания. 1964 г. // РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 476. Л. 25.

- <sup>19</sup> Стенограмма лекции А. Я. Таирова о спектакле «Принцесса Брамбилла». 31 мая 1920 г. // Указ. соч. С. 172.
- <sup>20</sup> *Эфрос Абрам*. Введение // Камерный театр и его художники. 1914–1934. М., 1934. С. XXX.
- <sup>21</sup> *Марков П. А.* О Таирове // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. Т. 2. С. 78.
- <sup>22</sup> *Державин К.* Книга о Камерном театре. 1914–1934. М., 1934. С. 49.
- <sup>23</sup> *Берковский Н. Я.* Таиров и Камерный театр // *Берковский Н. Я.* Литература и театр. М., 1969. С. 326–327.
- <sup>24</sup> См.: *Барбой Ю. М.* Теория перевоплощения и система сценического образа // Актер. Персонаж. Роль. Образ: Сб. науч. трудов. Л., 1986; *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л., 1988.
- <sup>25</sup> А. Я. Таиров. О театре. С. 122–123.
- <sup>26</sup> *Коонен Алиса*. Страницы жизни. С. 257.
- <sup>27</sup> *Румнев А.* О пантомиме: Театр. Кино. М., 1964. С. 145.
- <sup>28</sup> *Берковский Н. Я.* Таиров и Камерный театр // Указ. соч. С. 323.
- <sup>29</sup> *Бобрищев-Пушкин А.* Гастроли Камерного театра. II: «Принцесса Брамбилла» // Накануне. Берлин, 1923. 12 апр.
- <sup>30</sup> *Игнатов С.* Камерный театр: «Принцесса Брамбилла» // Вестник театра. 1920. № 64. 11–16 мая. С. 10.
- <sup>31</sup> *Клейнер Исидор*. Московский Камерный театр. С. 182.
- <sup>32</sup> *Дьяконов В.* «Принцесса Брамбилла». (К постановке в Камерном театре) // Вестник театра. 1920. № 64. 11–16 мая. С. 7.
- <sup>33</sup> *Румнев А.* Минувшее проходит предо мною: Камерный театр. Воспоминания. 1964 г. // РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 476. Л. 23–24.
- <sup>34</sup> *Таиров А.* Пантомима // Театральная газета. 1914. 17 авг. № 33. С. 4.
- <sup>35</sup> *Таиров А.* Пантомима // Театральная газета. 1914. 6 апр. № 14. С. 6.
- <sup>36</sup> Там же.
- <sup>37</sup> Там же.
- <sup>38</sup> См. об этом: *Молодцова М.* Комедия дель арте. (История и современная судьба). Л., 1990.
- <sup>39</sup> *Каверин В.* Освещенные окна // Звезда. Л., 1974. № 12. С. 90.
- <sup>40</sup> *Лунагарский А. В.* К десятилетию Камерного театра // Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. 3. С. 219.
- <sup>41</sup> *Лунагарский А. В.* Предисловие к книге И. М. Клейнера «Московский Камерный театр» // Литературное наследство. Т. 82: *Лунагарский А. В.* Неизданные материалы. М., 1970. С. 439.
- <sup>42</sup> Там же.
- <sup>43</sup> *Лунагарский А. В.* К десятилетию Камерного театра // Указ. соч. С. 219.
- <sup>44</sup> *Никулин Л.* О Московском Камерном театре // Жизнь искусства. 1920. № 547. 3 сент. С. 1.
- <sup>45</sup> *Клейнер Исидор*. Московский Камерный театр. С. 203.
- <sup>46</sup> *Фенин Лев*. Автобиография // РГАЛИ. Ф. 2026. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 24.
- <sup>47</sup> Хроника // Театр. 1922. № 5. 31 окт. С. 163.
- <sup>48</sup> *Марков П. А.* Книга воспоминаний. М., 1983. С. 179.
- <sup>49</sup> См.: Театральные мастерские при МКТ // 7 дней М.К.Т. М., 1924. № 17. С. 4.
- <sup>50</sup> *Марков П. А.* О советском театре // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. Т. 2. С. 142.
- <sup>51</sup> *Берковский Н. Я.* Таиров и Камерный театр // Указ. соч. С. 317.
- <sup>52</sup> Там же. С. 319, 320.
- <sup>53</sup> *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. С. 75.
- <sup>54</sup> *Алперс Б.* Театр социальной маски // *Алперс Б.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 57.

- <sup>55</sup> Там же. С. 58.
- <sup>56</sup> *Офросимов Ю.* Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» // Руль. Берлин, 1923. 17 апр.
- <sup>57</sup> *Зноско-Боровский Е.* «Жирофле-Жирофля» // Последние новости. Париж, 1923. 8 марта.
- <sup>58</sup> *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра // Дни. Берлин, 1923. 22 апр. № 145.
- <sup>59</sup> *Битт В.* Последняя постановка Московского Камерного театра // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. Харьков, 1922. № 6. 14 окт. С. 13.
- <sup>60</sup> *Соколов И.* Театральный конструктивизм: Камерный театр // Театр и музыка. М., 1922. № 12. 19 дек. С. 287.
- <sup>61</sup> *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра // Дни. 1923. 22 апр. № 145.
- <sup>62</sup> *Кузмин М.* «Король-Арлекин» // Жизнь искусства. 1919. № 103. 25 марта. С. 2.
- <sup>63</sup> *Соколов И.* Театральный конструктивизм: Камерный театр // Театр и музыка. 1922. № 12. 19 дек. С. 287.
- <sup>64</sup> *Wladimir Sokoloff* – Schauspieler // Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Herausgegeben von Hans-Michael Bock. München: edition text+kritik, 1984.
- <sup>65</sup> *Литовцев С.* Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» // Дни. 1923. 14 апр.
- <sup>66</sup> *О. Б. <О. М. Брик>.* «Жирофле-Жирофля»: Камерный театр // Театр. М., 1922. № 1. 3 окт. С. 17.
- <sup>67</sup> *Уриэль <О. С. Литовский>.* «Жирофле-Жирофля»: Камерный театр // Там же.
- <sup>68</sup> *Meitapp M. A.* Thalia-Theater. Tairoff's Moskauer Kammertheater. «Das Gewitter» // Hamburger Fremdenblatt. 1925. 18. Juli.
- <sup>69</sup> *Арк Б. <А. С. Бухов>.* «Святая Иоанна» // Эхо. Ковно, 1925. 23 авг.
- <sup>70</sup> *Садко. <В. И. Блюм>.* «Святая Иоанна» Бернарда Шоу в Камерном театре // Новый зритель. М., 1924. 18 нояб. № 45. С. 9.
- <sup>71</sup> *Гусман Б.* «Святая Иоанна» в Камерном театре // Правда. М., 1924. 25 окт. № 244. С. 8.
- <sup>72</sup> *Игнатов С.* Камерный театр: «Принцесса Брамбилла» // Вестник театра. 1920. № 64. 11–16 мая. С. 10.
- <sup>73</sup> *Блюм В.* «Синьор Формика» // Эрмитаж. М., 1922. № 6. 20–26 июня. С. 7.
- <sup>74</sup> *Г. Я.* Первая оперетта Камерного театра // Театр и студия. М., 1922. № 1–2. 1–15 июля. С. 64.
- <sup>75</sup> Михаил Чехов. Литературное наследие: В 2 т. / Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова. М., 1986. Т. 1. С. 208.
- <sup>76</sup> *Ауслендер С.* Камерный театр: «Человек, который был Четвергом». Нестрашный кошмар // Театр и музыка. 1923. № 3. 18 дек. С. 1217.
- <sup>77</sup> *Соловьев В.* Заметки о Камерном театре // Жизнь искусства. 1924. № 20. 13 мая. С. 13.
- <sup>78</sup> *Шершеневиг В.* Камерный: «Жирофле-Жирофля» // Зрелища. М., 1922. № 7. 10–16 окт. С. 18.
- <sup>79</sup> *Бобринцев-Пушкин А.* Гастроли Камерного театра. III: «Жирофле-Жирофля» // Накануне. 1923. 13 апр.
- <sup>80</sup> История русского советского драматического театра. Кн. 1 : 1917–1945 / Под общ. ред. К. Л. Рудницкого. М., 1984. С. 131.
- <sup>81</sup> *Блюм В.* Островский и Мейерхольд. II: «Лес». – Что хорошо и что плохо // Новый зритель. 1924. № 5. 5 февр. С. 6.
- <sup>82</sup> *Якобсон З.* Закрепощенный и раскрепощенный театр (перевод) // Театр и музыка. 1923. № 35. 9 окт. С. 1109.
- <sup>83</sup> *Weißmann A.* Die Zwillinggeschwistern: Russische Operette im Deutschen Theater // Berliner Zeitung am Mittag. 1923. 11. Apr.
- <sup>84</sup> *Rilla P.* Das Moskauer Kammertheater: Gastspiel im Schauspielhaus: «Girofle-Girof-la» // Breslauer Neueste Nachrichten. 1923. 23. Juli.

- <sup>85</sup> *Садко* <В. И. Блюм>. Оперетка в Камерном // Правда. 1922. 11 окт. № 229. С. 5.
- <sup>86</sup> *Weißmann A.* Die Zwillinggeschwistern: Russische Operette im Deutschen Theater // Berliner Zeitung am Mittag. 1923. 11. Apr.
- <sup>87</sup> *Марков П. А.* О Таирове // *Марков П. А.* О театре. Т. 2. С. 92.
- <sup>88</sup> *Эфрос Абрам.* Введение // Указ. соч. С. XXXIII–XXXIV.
- <sup>89</sup> *Сабанеев Л.* Музыка в Камерном театре // Театр и музыка. 1923. № 35. 9 окт. С. 1116.
- <sup>90</sup> *А. Я. Таиров.* О театре. С. 448.
- <sup>91</sup> *Берковский Н. Я.* Таиров и Камерный театр // Указ. соч. С. 316.
- <sup>92</sup> *Марголин С.* Камерный театр: «Федра» // Экран. М., 1922. № 21. 14–21 февр. С. 6.
- <sup>93</sup> *Коонен Алиса.* Страницы жизни. С. 272.
- <sup>94</sup> *Клейнер Исидор.* Московский Камерный театр. С. 276.
- <sup>95</sup> *Марголин С.* Камерный театр: «Федра» // Экран. 1922. № 21. 14–21 февр. С. 6.
- <sup>96</sup> *Марков П. А.* О Таирове. // *Марков П. А.* О театре. Т. 2. С. 90.
- <sup>97</sup> *Марков П. А.* Алиса Коонен // Там же. Т. 3. С. 74.
- <sup>98</sup> *Геронский Г.* Алиса Коонен. М.; Л., 1927. С. 21–22.
- <sup>99</sup> *Мокульский С.* «Федра» в Камерном театре // Жизнь искусства. 1924. № 20. 13 мая. С. 12.
- <sup>100</sup> *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра // Дни. 1923. 22 апр. № 145.
- <sup>101</sup> *Марков П. А.* Алиса Коонен // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 74.
- <sup>102</sup> *Левинсон А.* Русская Федра // Звено. Париж, 1923. 26 марта.
- <sup>103</sup> *Марков П. А.* О Таирове // *Марков П. А.* О театре. Т. 2. С. 90.
- <sup>104</sup> *Геронский Г.* Алиса Коонен. С. 20.
- <sup>105</sup> *Левинсон А.* Русская Федра // Звено. 1923. 26 марта.
- <sup>106</sup> *Офросимов Ю.* Прекрасная ненужность: О Камерном театре // Руль. 1923. 18 апр.
- <sup>107</sup> *Державин К.* Книга о Камерном театре. 1914–1934. С. 107.
- <sup>108</sup> *Буасси Г.* «Федра» в Камерном театре (перевод) // Театр и музыка. 1923. 9 окт. № 35. С. 1107–1108.
- <sup>109</sup> *Левинсон А.* Русская Федра // Звено. 1923. 26 марта.
- <sup>110</sup> *Клейнер Исидор.* Московский Камерный театр. С. 276.
- <sup>111</sup> *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра // Дни. 1923. 22 апр. № 145.
- <sup>112</sup> Выдержки из книги Итикавы Садандзи «Путешествие театра Кабуки и Итикавы Садандзи» – о спектакле Камерного театра «Любовь под вязами» и об игре А. Г. Коонен (перевод Н. И. Конрада, 1928 г.) // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 436. Л. 1–4.
- <sup>113</sup> *Levinson A.* Ce gue vent erte le «Théâtre Kamerny» de Moscou // Comœdia. Paris, 1923. 28 fevr.
- <sup>114</sup> *Луначарский А. В.* «Федра» в Камерном театре // Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 110.
- <sup>115</sup> *Левинсон А.* Русская Федра // Звено. 1923. 26 марта.
- <sup>116</sup> *Буасси Г.* «Федра» в Камерном театре (перевод) // Театр и музыка. 1923. № 35. 9 окт. С. 1107–1108.
- <sup>117</sup> Цит. перевод А. В. Луначарского. *Луначарский А.* Заграничная критика о Камерном театре // Известия. М., 1923. 9 окт. № 230. С. 3.
- <sup>118</sup> *Günther A.* Moskauer Kammertheater: Drittes Gastspiel im Neustädter Schauspielhaus. Phädra // Dresdner Neueste Nachrichten. 1923. 17. Juni.
- <sup>119</sup> Михаил Чехов. Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 368.
- <sup>120</sup> См.: Там же. Т. 2. С. 265.
- <sup>121</sup> *Белый А.* Письмо М. А. Чехову. 17 ноября 1924 г. // Встречи с прошлым: Сб. материалов ЦГАЛИ СССР / Отв. ред. Н. Б. Волкова. М., 1982. Вып. 4. С. 226–228.
- <sup>122</sup> *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. С. 165.

- <sup>123</sup> См.: *Долинов М.* Между Сциллой и Харибдой: «Федра» в Камерном театре // Экран. 1922. № 21. 14–21 февр. С. 5.
- <sup>124</sup> *Марголин С.* Камерный театр: «Федра» // Экран. 1922. № 21. 14 – 21 февр. С. 6, 7.
- <sup>125</sup> *Иванов В. В.* Полуночное солнце: «Федра» Александра Таирова в отечественной культуре XX века // Новый мир. М., 1989. № 3. С. 238.
- <sup>126</sup> *Левинсон А.* Русская Федра // Звено. 1923. 26 марта.
- <sup>127</sup> *Степун Ф.* Спектакли Камерного театра // Дни. 1923. 22 апр. № 145.
- <sup>128</sup> См.: *Коонен Алиса.* Страницы жизни. С. 305.
- <sup>129</sup> *Гвоздев А.* Пути развития Камерного театра // Жизнь искусства. 1927. № 23. 7 июня. С. 18.
- <sup>130</sup> *Ашмарин В.* «Гроза»: Камерный театр // Новый зритель. 1928. № 3. 17 янв. С. 8.
- <sup>131</sup> *Московская хроника: Камерный театр* // Театр и музыка. 1923. № 34. 2 окт. С. 1090.
- <sup>132</sup> См.: *Коонен Алиса.* Страницы жизни. С. 304–305.
- <sup>133</sup> *Эфрос Абрам.* Введение // Указ. соч. С. XL.
- <sup>134</sup> *Берковский Н. Я.* Таиров и Камерный театр // Указ. соч. С. 322.
- <sup>135</sup> *Николаевич С.* «2 Стенберг 2» // Театр. М., 1984. № 4. С. 112.
- <sup>136</sup> *Березкин В. И.* Таиров и художники // Режиссерское искусство А. Я. Таирова. (К 100-летию со дня рождения) / Ред. К. Л. Рудницкий. М., 1987. С. 68.
- <sup>137</sup> *Эфрос Абрам.* Введение. С. XL.
- <sup>138</sup> *Коонен Алиса.* Страницы жизни. С. 302.
- <sup>139</sup> *Беседа А. Я. Таирова о работе Камерного театра над спектаклем «Гроза»* // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 412. Л. 1.
- <sup>140</sup> *Коонен Алиса.* Страницы жизни. С. 302.
- <sup>141</sup> *Гроссман Леонид.* Алиса Коонен. М.; Л., 1930. С. 70–71.
- <sup>142</sup> *Мокульский С.* На новом пути // Жизнь искусства. 1924. № 21. 20 мая. С. 15.
- <sup>143</sup> *Кугель А.* Театральные заметки // Жизнь искусства. 1924. № 14. 1 апр. С. 5.
- <sup>144</sup> *Николаевич С.* «2 Стенберг 2» // Театр. 1984. № 4. С. 112.
- <sup>145</sup> *Брик О.* «Гроза» в Камерном // Новый зритель. 1926. № 39. 28 сент. С. 7.
- <sup>146</sup> *Коонен Алиса.* Страницы жизни. С. 303.
- <sup>147</sup> *Гроссман Леонид.* Алиса Коонен. С. 70.
- <sup>148</sup> *M. Tairoff-Gastspiel im Schauspielhaus. Das Gewitter* // Düsseldorf Nachrichten. 1925. 11. Aug.
- <sup>149</sup> *Державин К.* Книга о Камерном театре. 1914–1934. С. 138.
- <sup>150</sup> *D'Amico S.* Tairof al Valle: «L'uragano» di Ostrowski // La Tribuna. Roma, 1930. 3 maggio.
- <sup>151</sup> *Boissy G.* «L'Orage» d'Ostrowsky selon l'interpretation du Théâtre Kamerny // Comœdia. 1930. 21 mai.
- <sup>152</sup> *Геронский Г.* Алиса Коонен. С. 24.
- <sup>153</sup> *Meumann M. A.* Thalia-Theater: Gastspiel Tairoff's Moskauer Kammertheater: «Das Gewitter» // Hamburger Fremdenblatt. Abend ans. 1925. 18. Juli.
- <sup>154</sup> *Boissy G.* «L'Orage» d'Ostrowsky selon l'interpretation du Théâtre Kamerny // Comœdia. 1930. 21 mai.
- <sup>155</sup> Цит. по: *Гроссман Леонид.* Алиса Коонен. С. 71.
- <sup>156</sup> *Марков П. А.* О Таирове // *Марков П. А.* О театре. Т. 2. С. 96.
- <sup>157</sup> *Романовский М.* Московский Камерный театр: «Любовь под вязами» // Харьковский пролетарий. 1928. 9 июня. № 133. С. 4.
- <sup>158</sup> *Берковский Н. Я.* Таиров и Камерный театр // Указ. соч. С. 380.
- <sup>159</sup> *Геронский Г.* Алиса Коонен. С. 26.
- <sup>160</sup> *Гроссман Леонид.* Алиса Коонен. С. 78–79.
- <sup>161</sup> *Садко.* <В. И. Блюм>. «Любовь под вязами» в Московском Камерном театре // Жизнь искусства. 1926. № 49. 7 дек. С. 11.

- <sup>162</sup> *Игнатов С.* Актеры Камерного театра // Театр и драматургия. 1935. № 1. С. 38.
- <sup>163</sup> *Волконский С.* Камерный театр: «Негр» // Последние новости. 1930. 3 июня.
- <sup>164</sup> *Головащенко Ю.* О художественных взглядах Таирова // А. Я. Таиров. О театре. С. 59.
- <sup>165</sup> А. Я. Таиров. О театре. С. 219.
- <sup>166</sup> *Светлов М.* Интермедия-монолог введения в спектакль Камерного театра «Негр» // Литературная газета. М., 1931. 5 июля. № 36. С. 1.
- <sup>167</sup> *Головащенко Ю.* Режиссерское искусство Таирова. М., 1970. С. 216.
- <sup>168</sup> *s. d'a. <Silvio d'Amico>.* Tairof al Valle «Il negro» di O'Neill // La Tribuna. 1930. 6 magg.
- <sup>169</sup> *Bertuetti E.* «Il negro»: Sette momenti di Eugenio O'Neill (Teatro di Torino-Comp. Tairof) // Gazzetta del Popolo. Torino, 1930. 27 april.
- <sup>170</sup> <Без подписи>. «Der Neger» («Alle Kinder Gottes haben Flügel») // Argentinisches Tageblatt. Buenos-Aires, 1930. 3. Sept.
- <sup>171</sup> *Коонен Алиса.* Страницы жизни. С. 319.
- <sup>172</sup> <Без подписи>. «Der Neger» («Alle Kinder Gottes haben Flügel») // Argentinisches Tageblatt. 1930. 3.Sept.
- <sup>173</sup> *Boissy G.* Les representations du Théâtre Kamerny au Théâtre Pigalle // Comœdia. 1930. 29 mai.
- <sup>174</sup> *Bertuetti E.* «Il negro»: Sette momenti di Eugenio O'Neill. (Teatro di Torino-Comp. Tairof) // Gazzetta del Popolo. 1930. 27 apr.
- <sup>175</sup> <Без подписи>. «Der Neger» («Alle Kinder Gottes haben Flügel») // Argentinisches Tageblatt. 1930. 3. Sept.
- <sup>176</sup> *Мокульский С.* «Негр» в Московском Камерном театре // Жизнь искусства. 1929. № 16. 14 апр. С. 9.
- <sup>177</sup> *Марков П. А.* О Таирове // *Марков П. А.* О театре. Т. 2. С. 81–82.
- <sup>178</sup> *Levinson A.* Ce gue vent erte Ie «Théâtre Kamerny» de Moscou // Comœdia. 1923. 28 fevr.
- <sup>179</sup> *Гвоздев А.* Ритм и движение актера // Жизнь искусства. 1925. № 15. 14 апр. С. 6–7.
- <sup>180</sup> *Salm H.* «Das entfesselte Theater»: Die Entwicklung Alexander Tairoff und des «Moskauer Kammertheater». – Abkehr vom Naturalismus und von der Stilbühne. – Der Schauspieler als Exponent einer neuen Bühnenkultur // Argentinisches Tageblatt. 1930. 20. Juli.
- <sup>181</sup> *Марков П. А.* О Таирове // *Марков П. А.* О театре. Т. 2. С. 95, 111.
- <sup>182</sup> *Лунагарский А.* Заграничная критика о Камерном театре // Известия. 1923. 9 окт. № 230. С. 3.
- <sup>183</sup> *S-e.* Gastspiel des Moskauer Kammertheaier: «Der Schleier der Pierrette», Tanzpantomime von Dohnanyi – Schnizler // Danziger Neueste Nachrichten. 1923. 7. Aug.
- <sup>184</sup> Письма о Камерном театре. Перевод письма Ф. Жемье // Театр и музыка. 1923. № 35. 9 окт. С. 1115.
- <sup>185</sup> Письмо Густава Хартунга коллективу Камерного театра с приветствием по случаю десятилетнего юбилея театра (перевод). 23 окт. 1924 г. // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1257. Л. 1–2.
- <sup>186</sup> *Wyntal W.* Die Menschen des Moskauer Kammertheater // Neues wiener Journal. 1923. 8. Aug.
- <sup>187</sup> *Соколов И.* Режиссура А. Я. Таирова. 1914–1924. Эскиз для монографии: Таиров. М., 1925. С. 25.
- <sup>188</sup> *Багелис И.* Московский Камерный театр // Пролетарская правда. Киев, 1924. 20 сент. № 215. С. 4.
- <sup>189</sup> *Багелис И.* Московский Камерный театр // Пролетарская правда. 1924. 25 сент. № 219.

- <sup>190</sup> Марков П. А. Алиса Коонен // *Марков П. А. О театре*. Т. 2. С. 293.
- <sup>191</sup> Рудницкий К. Л. Творческий путь Таирова // *Режиссерское искусство Таирова*. (К 100-летию со дня рождения). С. 12–13.
- <sup>192</sup> Марков П. А. Книга воспоминаний. С. 95.
- <sup>193</sup> *Sarnetzki D.-H.* Tairoffs «Entfesseltes Theater» // *Kölnische Zeitung*. Abend. 1925. 29. Juli.
- <sup>194</sup> См.: *Лунагарская-Розенель Н.* Память сердца: Воспоминания. М., 1965. С. 179–180.
- <sup>195</sup> *O. B.* Stadttheater: Moskauer Kammertheater: «Der Schleier der Pierrette» // *Königsberger Allgemeine Zeitung*. 1923. 27. Aug.
- <sup>196</sup> *Sk.* Entfesseltes Theater? Tairoff im Thalia-Theater // *Hamburger Volkszeitung*. 1925. 16. Juli.
- <sup>197</sup> *H. S.* <Hans Salm>. «Gier unter Ulmen»: Gastspiel des «Moskauer Kammertheater» // *Argentinisches Tageblatt*. 1930. 2. Aug.
- <sup>198</sup> *Godchaux.* Phèdre // *Le Journal*. Paris, 1923. 23 mars.
- <sup>199</sup> *Dr. P. B.* Zum Gastspiel von Tairoff Moskauer Kammertheater im Reichshallen Theater // *Kölner Tageblatt*. 1925. 24. Juli.
- <sup>200</sup> *Раїх Б.* Вена – Берлин – Москва – Берлин. М.: Искусство, 1972. С. 85.
- <sup>201</sup> Там же. С. 84, 90.
- <sup>202</sup> Письмо Леопольда Йесснера А. Я. Таирову (перевод с комментариями Таирова) // 7 дней М.К.Т. 1923. 23–30 окт. С. 3.
- <sup>203</sup> *Йесснер Л.* Письмо А. Я. Таирову (перевод) // Там же.
- <sup>204</sup> История западноевропейского театра / Под общ. ред. А. Г. Образцовой, Б. А. Смирнова. М., 1985. Т. 7. С. 426.
- <sup>205</sup> *Max Reinhardt* Schriften, Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974. S. 262.
- <sup>206</sup> *Herrmann M.* Das entfesselte Theater // *Köllner Tageblatt*. 1923. 8. Mai.
- <sup>207</sup> *Ihering H.* <Название статьи выяснить не удалось. – С. С.> // *Berliner Börsen-Courier*. 1923. 16. April.
- <sup>208</sup> *Boissy G.* «Salome» par le Théâtre Kamerny // *Comœdia*. 1923. 19 mars.
- <sup>209</sup> *Diebold Bernhard.* «Salome» auf russisch. Gastspiel des Moskauer Kammertheaters unter Leitung Alexander Tairoffs: Oskar Wildes «Salome». Im Frankfurter Neuen Operettentheater: 25. Juni 1923 // *Frankfurter Zeitung*. Frankfurt a.M., 1923. 26. Juni.
- <sup>210</sup> *Delpy E.* Phädra // *Leipziger Neueste Nachrichten*. 1923. 2. Juni.
- <sup>211</sup> *Sinsheimer H.* Die Russen im Schauspielhaus // *Müncher Neueste Nachrichten*. 1923. 4. Mai.
- <sup>212</sup> *M.* Tairoff-Gastspiel im Schauspielhaus. Das Gewitter // *Düsseldorfer Nachrichten*. 1925. 11. Aug.
- <sup>213</sup> *Balazs Bela.* «Giroflé» und «Salome». Versuch einer Stilinterpretation // *Der Tag*. Wien, 1925. 21. Juni.
- <sup>214</sup> *Boissy G.* Les representation du Théâtre Kamerny au Théâtre Pigalle // *Comœdia*. 1930. 29 mai.
- <sup>215</sup> *Lux.* Eugen O'Neil: «Der Neger»: Gastspiel des Moskauer Kammertheaters. Teatro Odeon // *Deutsche La Plater Zeitung*. Buenos-Aires, 1930. 4. Sept.
- <sup>216</sup> *H. S.* <Hans Salm>. «Gier unter Ulmen»: Gastspiel des «Moskauer Kammertheater» // *Argentinisches Tageblatt*. 1930. 2. Aug.
- <sup>217</sup> Там же.
- <sup>218</sup> *Ullmann L.* Operette a la Tairoff. Lecog: «Tag und Nacht» // *Wiener Allgemeine Zeitung*. 1930. 10. April.
- <sup>219</sup> *E. G.* Stadttheater. Russischer Schauspielabend. 2. Gastspiel des Moskauer Kammertheaters, Wilde: «Salome» // *Zoppoter Zeitung*. 1923. 3. Aug.

- <sup>220</sup> Антуан А. Статья о Камерном театре (перевод). 12 марта 1923 г. // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 119. Л. 2.
- <sup>221</sup> Boissy G. Les acrobaties du «Théâtre Kamerny» a propos de «Giroflé-Girofla» // Comœdia. 1923. 8 mars.
- <sup>222</sup> Dannegger A. Das Gaspiel des Moskauer Kammertheaters im Schauspielhaus: «Girofle-Girofla» // Schlesische Zeitung. Breslau, 1923. 23. Juli.
- <sup>223</sup> Meumann M. A. Thalia-Theater. Gastspiel: Tairoff's Moskauer Kammertheater. Der Schleier der Pierrette // Hamburger Fremdenblatt. 1925. 16. Juli.
- <sup>224</sup> Günther A. Moskauer Kammertheater: Drittes Gastspiel im Neustädter Schauspielhaus. Phädra // Dresdner Neueste Nachrichten. 1923. 17. Juni.
- <sup>225</sup> Sarnetzki D. H. Tairoffs «Entfesseltes Theater» // Kölnische Zeitung. Abend. 1925. 29. Juli.
- <sup>226</sup> Dannegger A. Das Gastspiel des Moskauer Kammertheater im Schauspielhaus: «Girofle-Girofla» // Schlesische Zeitung. Breslau, 1923. 23. Juli.
- <sup>227</sup> <Без подписи>. Das Moskauer Kammertheater. «Adrienne Lecouvreur» von Skribe und Legouve // Danziger Neueste Nachrichten. 1923. 8. Aug.
- <sup>228</sup> Richter H. G. Alexander Tairoff im Schauspielhaus // Leipziger Tageblatt. 1923. 29. Mai.
- <sup>229</sup> S-e. Gastspiel des Moskauer Kammertheater: «Der Schlcicr der Pierrette», Tanzpantomime von Dohnanyi – Schnitzler // Danziger Neueste Naehrichten. 1923. 7. Aug.
- <sup>230</sup> Goldstein L. Die Moskauer im Stadttheater: «Der Schleier der Pierrette» // Königsberger Hartungsche Zeitung. 1923. 27. Aug.
- <sup>231</sup> Wymetal W. Die Menschen des Moskauer Kammertheaters // Neues Wiener Journal. 1923. 8. Aug.
- <sup>232</sup> Rilla P. Das Moskauer Kammertheater: Gastspiel im Schauspielhaus: «Girofle-Girofla» // Breslauer Neueste Nachrichten. 1923. 23. Juli.
- <sup>233</sup> Sarnetzki D. H. Tairoffs «Entfesseltes Theater» // Kölnische Zeitung. Abend. 1925. 29. Juli.
- <sup>234</sup> Natonek H. Prinzessin Brambilla und Prinzessin Salome // Neues Leipziger Zeitung. 1923. 28. Mai.
- <sup>235</sup> Rilla P. Das Moskauer Kammertheater: Gastspiel im Schauspielhaus: «Girofle-Girofla» // Breslauer Neueste Naehrichten. 1923. 23. Juli.
- <sup>236</sup> –hh–. Neues Wiener Schauspielhaus. Gastspiel Tairoff: «Der Neger» von Eugene O'Neill // Freiheit. Wien, 1930. 9. Apr.
- <sup>237</sup> Delpy E. <Название статьи выяснить не удалось. – С. С.> // Leipziger Neueste Nachrichten. 1923. 29. Juni.
- <sup>238</sup> Wilda O. Das Moskauer Kammertheater im Schauspielhaus: «Girofle-Girofla» // Breslauer Zeitung. 1923. 24. Juli.
- <sup>239</sup> Rosenfeld Oskar. Das Tairoff-Theater. Lecocqs «Giroflé-Girofla» // Wiener Morgenzeitung. 1925. 18. Juni.
- <sup>240</sup> Ullmann L. Operette a la Tairoff: «Tag und Nacht» // Wiener Allgemeine Zeitung. 1930. 10. Apr.
- <sup>241</sup> Отзывы участников фестиваля «Интуриста» о школе Камерного театра (перевод). 1933 или 1934 г. // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1272. Л. 3–4.

Е. В. Соколова

## АКТЕР В ТЕАТРЕ Е. Б. ВАХТАНГОВА

Творческий путь Е. Б. Вахтангова трагически краток. Его приход в актерскую школу А. И. Адашева (1909) и последнюю постановку «Принцесса Турандот» (1922) разделяют всего тринадцать лет, а между тем это целые эпохи, вехи в жизни страны, театра и самого режиссера. Эстетический разброс зрелых спектаклей Вахтангова – эклектизм «Эрика XIV», экспрессионизм «Гадибука», игровая стихия «Турандот» – стал причиной противоречивых толкований его пути. Как режиссера ни называли: и ярый проповедник системы К. С. Станиславского, и страстный ее обличитель, и подражатель А. Я. Таирову, В. Э. Мейерхольду, приверженец «левого» театра. Не случайно П. А. Марков в статье «Новейшие театральные течения» вывел фигуру Вахтангова за пределы рассматриваемых направлений и поместил разговор о нем в главу, названную «На перекрестках».

Многократные переиздания дневников, писем режиссера и свидетельств современников (1939, 1959, 1984, 2011), приоткрывая завесы жизни и творчества, рождали новые споры о сути и смысле вахтанговского театра. В двухтомном сборнике «Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства», выпущенном под руководством В. В. Иванова, читателю возвращены изъятые цензурой советских времен документы, наброски, высказывания. Так, канонизированная в театроведении запись Вахтангова 1911 г.: «Изгнать из театра театр. Из пьесы актера. Изгнать грим, костюм» – получила неожиданное продолжение: «Позвать музыку, новую живопись, скульптуру»<sup>1</sup>. Эта перечеркнутая режиссером фраза, восстановленная Ивановым, показывает неоднозначность творческих поисков Вахтангова и заставляет усомниться в безоглядной преданности «психологическому театру» молодого педагога Первой студии Московского Художественного театра.

Стоит вспомнить, искра таланта, заставившая говорить о необычно одаренном ученике школы Адашева, блеснула в эпизодических ролях-

шаржах на студенческих капустниках (творческих предшественниках «Летучей мыши»). Сейчас сложно сказать, чем так выделился образ экзекутора, мелькнувшего на сцене: яркостью карикатуры, нарочито преувеличенным искривлением некоей черты персонажа, несурзадной пластикой, рваным ритмом спешного пробега. Но, видимо, что-то остро сатирическое было выявлено в казалось бы ничего не значащем пробеге через сцену. Н. В. Петров замечал, что Вахтангов раскрылся в этой бессловесной роли в зарисовке «Сон советника Попова». Черда мелкx колких пародий подтвердила сатирический дар Вахтангова. В «Летучей мыши» он сразу оказался своим. Во втором представлении «Кабаре» Вахтангов изображал Качалова в роли Анатэмы. «В. И. Качалов пришел в восторг, потому что Вахтангов не только внешне верно его изображал, но необычайно внутренне передавал сущность <...> вообще, у Вахтангова было замечательное свойство: он передавал сущность человека»<sup>2</sup>.

В первых же выступлениях на капустниках Вахтангов поразил «способностью к имитации»<sup>3</sup>. Именно на почве эстрадных забав начались размолвки молодого режиссера со Станиславским. В шутовском слове перед представлением оперетты, поставленной для кабаре, Вахтангов сетовал: «Оставалось найти помещение. К. С. Станиславский отказал в помещении Художественного театра. У меня школа переживания. У вас – школа представления»<sup>4</sup>. Благоволя театру миниатюр, Станиславский проводил четкий водораздел между эстрадной забавой и психологическим театром. Примечательно, что когда Н. Ф. Балиев решил открыть артистическое кабаре как самостоятельное предприятие для широкой публики, непременным условием создателя «системы» стал отказ артиста-конферансье от службы в МХТ.

Дуэль «представления» и «переживания» – характерный мотив споров о Вахтангове – не была столь принципиальной для его театропонимания. В начале 1910-х гг. юный студиец осваивал принципы условно-игрового и жизнеподобного театров, в их взаимодействии – отталкивании формировались и контрастные грани его собственного театра, и особая актерская система, в которой сила актерской эмоции, душевного порыва разрешалась в яркой, «нафантазированной» сценической форме. Вахтангов знакомился с двумя противоположными способами существования актера на сцене и взаимодействия сцены и зала. С одной стороны, аскетизм первостудийцев, их замкнутость и

растворение в ансамбле, «публичное одиночество», с другой – озорство кабаре, пародийно-гротескное высмеивание догм и направлений современного театра, в том числе и метрополии; демонстрация своего отношения к персонажу, игра с персонажем; мгновенный непосредственный отклик на реакцию зала. Психологический натурализм первых опытов Студии и театральность артистического кабачка – два своеобразных театральных полюса творческих поисков молодого режиссера. В. В. Иванов отметил творческие колебания Вахтангова: «По Записной книжке видно, как постепенно работа над “Деревянными солдатиками” и опереткой для “Летучей мыши” совершенно вытеснила интерес к этим занятиям (по «системе». – Е. С.)»<sup>5</sup>.

Здесь, в полуэстрадных работах Вахтангова, представленных в исследовательских трудах кратким эпизодом творческой биографии, шалостью, намечались пути и принципы его будущего театра. Пародийный двойник МХТ, рожденный на студенческих капустниках, был театром совсем иного толка, чем метрополия. Тут расцветала артистическая фантазия. «Среди шуток и забав артистов на капустниках, – одобрительно писал К. С. Станиславский, – выделились некоторые номера, которые намекали на совсем новый для России театр шутки, карикатуры, сатиры, гротеска»<sup>6</sup>. Театр малых форм строился на заострении и обыгрывании приема, на освоении особенностей жанров пародии, сатиры, иронии, на четкой ритмической композиции, отточенной технике. Главенствовала форма: язык ритмического жеста и выразительность голоса и тела. Как писали советские историки театра, «“Летучая мышь” изощрялась в изобретательности, нередко жертвуя содержанием ради формы»<sup>7</sup>. В миниатюрах, построенных на тесном контакте сцены и зала, «развертывалось большое искусство синтетического актера: как правило, все умели делать все»<sup>8</sup>. Исполнители «Летучей мыши» обладали способностью к трансформации: мгновенной смене жанра, стиля и приемов игры. Игровое самочувствие, основанное на взаимодействии актера, карикатурного персонажа и зала, становилось истоком своеобразных импровизаций. «Общение с залом на основах взаимности составляло “сверхзадачу” Балиева, актера и режиссера. Она проводилась без всякого доктринерства. Цели и способы избирались самые разные. Нечего и говорить, что “четвертая стена” опрокидывалась навзничь»<sup>9</sup>.

«Летучая мышь», с ее открытым диалогом с публикой, живым откликом на современность, часто делала предметом пародий сто-

личные театральные постановки. Автором таких шуток нередко выступал и Вахтангов. «В его пародийных образах развенчивались и пессимистическая драма, и безвкусица модернистских увлечений, и абстрактная выхолощенность символистского искусства (пародии на “Анатэму” Л. Андреева и “Тамлета” в постановке символиста Гордона Крэга). Вахтангов заслуженно считался одним из наиболее изобретательных в жанре»<sup>10</sup>.

Поставленная начинающим режиссером пантомимная зарисовка «Парад оловянных солдатиков» (1911) стала и эскизным наброском для будущего театра Вахтангова. В ней впечатляли зрительные пластические картины, построенные по правилам музыкальной композиции, где движения актера подчинялись четкой технике танцевального па. Пантомима имела большой успех у публики и не только оставалась в репертуаре театра несколько десятилетий, но и из музыкальной шутки превратилась «в классический номер, который вошел в программы многих русских и иностранных эстрадных трупп»<sup>11</sup>. Ряды солдатиков-близнецов, одетых в широкие холщевые штаны, скрывающие движения ног исполнителей, словно выдвигались к зрителям на невидимой подставке. Строй оловянных близнецов то растягивался, то сжимался, поочередно образуя четкие геометрические формы (ромб, квадрат и пр.). Отточенные кукольные движения подчинялись строгому темпоритму и сопровождалась отрывистым деревянным звуком<sup>12</sup>.

Вседозволенность «Летучей мыши» раскрывала творческую индивидуальность актеров, разнообразила палитру выразительных средств и провоцировала полемику с принципами «системы». Именно здесь, а не в классе школы Адашева «наметились контуры будущего “амплуа” актрисы» С. Г. Бирман. «Пародия, гротеск, порой злая шутка, – замечала З. В. Фельдман, – определяли стиль этих талантливых зарисовок с натуры. Они остроумны, ярко характерны, беспощадны. В их создательнице, по ее собственному меткому признанию, “бил ключом клоунский темперамент”. Именно тогда Бирман впервые в жизни предошутила, что такое сценический образ»<sup>13</sup>. Тут же, в кабаре, была сыграна первая эксцентрическая роль Михаила Чехова – Божазе в водевиле «Спичка между двух огней».

В творчестве «Летучей мыши» следует искать истоки образов-экстрактов, свойственных талантливым мхатовским студийцам. Вахтангова, Чехова и Бирман роднило стремление к субъективному

театральному преподнесению персонажа. Актеры подтрунивали над своими героями, их внешностью, пластикой, манерой речи, «выпячивали» характерную черту, которая в зависимости от ракурса наполнялась то мажорным, то минорным звучанием.

Прививка «Летучей мыши» многое определила в театральных взглядах Вахтангова. Творческая инаковость его актерских образов – Фрэзера и Текльтона, построенных по принципу карикатурности, на преувеличении приема и пластике марионеточного театра, – стилистически выделялась в спектаклях первостудийцев. «На фоне бытовизма театра переживаний, – писал Зограф о спектакле «Сверчок на печи», – Вахтангов создавал обобщенный образ в скупом и точном внешнем рисунке, с гротескным заострением приемов, с четкой графичностью исполнения»<sup>14</sup>. Жестокое сатирическое разоблачение персонажа выпадало из лирической тональности сказочной элегии. Забавные и смешные детали, найденные артистом, – нос-клюв, выпяченная грудь, деревянные негнущиеся ноги – утрировались им до степени сарказма. «Высокий, прямой до педантизма, с негнущимися коленями, с шарнирной походкой, скрипучим голосом, ломаными жестами, с глазами, прикрытыми, как перепонками, тяжелыми круглыми веками, он и сам казался лишь усовершенствованным творением своей игрушечной мастерской. Подобием человека, пародией на него»<sup>15</sup>, – свидетельствовал А. Д. Дикий. В конце спектакля в сказочном кукольном злодее вдруг просыпалось человеческое: «Загорались ясным светом рыбы глаза Тэкльтона, появлялась упругость в движениях, смягчался голос, пронзительно резкий дотоле, кукла оживала, превращалась в человека»<sup>16</sup>. Вахтангов сценически визуализировал образ человека-куклы. Слово упругой пружины стягивая бездушность персонажа, в финале внезапно ослаблял ее, через смену ритма и пластики обнаруживал живое душевное движение в механическом существе. Текльтон Вахтангова, похожий на рисунки лондонских карикатуристов, стал заглавным портретом в серии пробных оттисков сценических офортов режиссера. Сочетание граней комического и трагического, сгущение сатирических красок до гротеска, обобщенность образа, актерский комментарий и умение показать жизнь души через ритмопластический излом сценического рисунка – эти находки станут неизменными приемами вахтанговских ролей и постановок.

Вахтангов был тем студийцем, которого выделил в спектакле Мейерхольд. «Этот актер, – говорил Мейерхольд, – к нам ближе, чем к Станиславскому. Вы помните, как он приходил к нам смотреть “Незнакомку” в Тенишевский зал, и смотрите, как много он почерпнул для Текльтона от фигуры Звездочета... Он единственный, правильно играющий в этом спектакле»<sup>17</sup>.

Отрешенность от зрительного зала, замкнутость на постепенном выполнении сценических задач, переживании, на основе которого самопроизвольно должно родиться сценическое поведение, – эти требования Первой студии были противоположны искрометной фантазии «Летучей мыши».

Собрание верующих в религию Станиславского, как назвал М. А. Чехов первостудийцев, радело о совсем иной близости артистов и зрителей. «Смотрящим казалось, – писал Станиславский о первых спектаклях студии, – что они помещены в самую комнату, в которой живут действующие лица, и что они случайно присутствуют при том, что совершается в жизни пьесы»<sup>18</sup>. «Круг внимания” на первых порах изучения “системы”, – по словам С. Г. Бирман, – замыкался на сцене, не захватывая зрительного зала»<sup>19</sup>. «Публичное одиночество», за незримой ширмой которого актеры открыто выявляли личные переживания, по едкому замечанию Мейерхольда, для зрителя становилось все равно, что подглядывание в замочную скважину. Студия шла по пути «подробной психологизации образа и пьесы»<sup>20</sup>.

«Открывайте наболевшее сердце» – этот призыв руководителя молодого актерского коллектива Л. А. Сулержицкого к участникам первой постановки объединял все спектакли начального периода.

Костяк молодой труппы Первой студии сформировался из выпускников школы А. И. Адашева: С. Г. Бирман, А. Д. Дикого, С. В. Гиацинтовой, М. А. Дурасовой, А. И. Чебана, О. И. Пыжовой и др. Вахтангов сразу стал помощником Станиславского и Сулержицкого в преподавании «системы». Студия должна была проверить ее первоначальный вариант, утвердить законы психофизиологии актерского творчества, добиться органичного существования человека на сцене.

Ошибкой ряда исследований является сопоставление педагогических принципов Вахтангова со зрелой «системой» Станиславского, какой мы знаем ее много десятилетий. В начале 1910-х гг. Вахтангов участвовал в становлении нового метода, еще не зафиксированного

теоретически<sup>21</sup>; «“система” не имела установленного канона, не была ортодоксальной, она менялась каждый год, сохраняя основные законы, основные положения»<sup>22</sup>.

В начале жизни Первой студии Станиславский абсолютизировал переживание, которое произвольно должно вылиться в воплощение персонажа на сцене. Речь шла именно о «персонаже», поскольку понятие «образ» как субъект театрально-сценического действия, построенный по особым – эстетическим законам, не входило в задачи первостудийцев. По воспоминаниям Дикого, актеры ограничивались «областью “чистых” нюансовых переживаний. Переживание – все, образ – ничто – таков был негласный (и неосознанный) закон Студии»<sup>23</sup>.

Исполнительский принцип «Я есмь» спровоцировал попытку воплотить новый способ работы с драматургическим материалом: писатель фиксирует импровизации, созданные актером на заданную тему, и на их основе сочиняет пьесу.

По мысли Горького и Станиславского, при этом методе студийцев, подобно итальянскому комедианту, будет свободно плести узоры импровизаций по канве сценария, скажет именно те слова, отдастся именно тем чувствам, которые родятся в нем произвольно, непосредственно, как они рождаются у человека в определенной жизненной ситуации, без подсказки и давления со стороны автора, драматургического материала, режиссера<sup>24</sup>.

Эксперимент оказался неудачным. Но сам факт важен для понимания специфики исканий. Опыт обращения Первой студии к итальянской комедии масок парадоксален. Студийцы препарировали комедию масок, удаляя ее главную суть – игровую природу, построенную на взаимоотношениях актеров со своими масками и зрителем. Студия трактовала импровизацию в психологическом ключе органичного существования актера-персонажа в предлагаемых обстоятельствах. Игровой принцип комедии масок незаконно подменялся психологической прорисовкой героя, игра – переживанием, актерские выдумки и выходки – «жизнью души» героя-исполнителя. Жизнь и искусство оказались на разных чашах весов. Однако крен в сторону психологического натурализма не сразу был осознан коллективом.

Вахтангов и Сулержицкий испытывали новый метод воспитания актера. Исполнительские приемы осваивались в работе над рассказами А. П. Чехова. Студийцы выполняли своеобразные упражнения, на-

правленные на развитие внутренней техники, поиск приспособлений, проявление и быструю смену разнообразных чувств. Миниатюры по Чехову давали плодотворную почву для освоения принципов психологического театра. В специально созданной Сулержицким и Вахтанговым картотеке содержатся краткие пометки: «“Отец семейства”: <...> Широко взятая раздражительность». «“Соседи”: упражнение на скрывание чувств и желание казаться не тем, что есть»<sup>25</sup>.

Сценические упражнения были призваны обогатить бессознательные реакции актера в роли, сделать их органичными. Моделью исполнительского искусства выбиралась сама жизнь, где «реагирование совершается бессознательно для человека. У него есть зерно его личности»<sup>26</sup>. На репетициях студии стремились сблизиться со своими персонажами. Конечной целью экспериментов была способность «распоряжаться и владеть» творческим самочувствием «по собственному произволу»<sup>27</sup>.

Преодолеть раздвоенность актерского создания (исполнитель – персонаж), пробудить истинные чувства героя в исполнителе предполагалось путем последовательного выполнения задач по методу Станиславского. Детально и скрупулезно: через сознательное (поиск «зерна» роли, «зерна» пьесы; действие в «предлагаемых обстоятельствах») к бессознательному (обнаружение в актере чувств героя) и до постепенного рождения «артисто-роли». Первоначально «психологическое самочувствие» актера в спектакле не предполагало строгой фиксации сценической формы, что казалось допустимым в маленьких помещениях студии, рассчитанных на небольшую аудиторию. Еле уловимые оттенки мимики, интонаций, движений становились искусством актерского откровения этого камерного комнатного театра.

Однако многое разнило двух педагогов Студии. «Художник в Сулержицком отступал перед тем, кого мы называем врачом и ловцом человеческих душ»<sup>28</sup>. В отличие от своего друга и учителя Вахтангов разрабатывал метод воспитания актера не в общечеловеческом, а в сугубо театрально-художественном плане. Жизненная задача этого режиссера заключалась в театре. Вахтангов был «человеком театра и для театра»<sup>29</sup>. «Если бы в мире не было искусства, – признавался он сам себе, – то едва бы стоило жить»<sup>30</sup>. Первоначальный этический посыл Сулержицкого он подвергал проверке театром. Вечные библейские темы добра и зла, света и тьмы, живого и мертвого, их

напряженный конфликт пронизывают все творчество Вахтангова; драматический накал выражен через столкновение жизненных начал.

Вахтангов по-иному трактовал духовное единение со-студийцев: не столько как стремление к самосовершенствованию, пробуждению и развитию в человеке человеческого, сколько как сопричастность творческому поиску. Сплочение коллектива вокруг вполне определенной эстетической идеи было необходимо ему для смелых постановочных экспериментов.

При всей широте своей духовной миссии, Сулержицкий не стремился к творческой независимости, он выступал проводником идей, проповедником. Строптивый ученик Станиславского, Вахтангов изначально желал быть независимым, чтобы проверить собственные художественные идеи. Трудно судить о самостоятельности его ранних спектаклей, которые подвергались корректировке Сулержицкого. Показательны резкие расхождения постановщика «Праздника мира» (1913), «Потопа» (1915) с наставниками на генеральных прогонах, накануне премьеры.

Первую постановку Вахтангова «Праздник мира», осуществлявшуюся «по системе», отличала чистота эксперимента. На сцене раскрывались болезненные отношения в семье Шольц, переходы от мира к ссоре, от радости к катастрофе, от надежды к отчаянию. Постановщик выстраивал спектакль «по кускам» и «задачам», делал подробную разработку психологического подтекста каждой фразы. Студийцы «вливались» в сюжетные линии драмы, наполняя роль собственными, иногда глубоко потаенными, переживаниями. В камерном зале – комнате театра-дома – актеры с наивной страстностью вскрывали тайники души, проживая вместе со зрителем чужую жизнь как свою. Стихийная эмоция, не встроенная в композицию роли и не направленная на ясную художественную цель творческой волей исполнителя, существовавшая на сцене сама по себе, поставила под вопрос избранные принципы актерского искусства. «Я не знаю, может быть, это не искусство, – писал рецензент, – искусство это всегда “нарочно”, всегда несколько эффект, поза, всегда несколько нечестно. А тут... Кошмар, судорога, истерика, анатомический театр <...> Взяла молодежь Художественного театра пьесу и распластала в ней свои души»<sup>31</sup>.

Спектакль, где актеры действовали нервами на нервы, обнажил крайности «системы», оборотную сторону изначальной природы

чувств – патологию. Вахтангов искал возможности творческого преодоления таких крайностей. Путь от бытового жизнеописания, с его кошмарами и судорогой, к художественности сценического произведения начался с «Потопа» Ю. Х. Бергера. Режиссер, все более отдаляясь от своих учителей Станиславского и Сулержицкого, постепенно организовывал и вводил стихийные эмоциональные проявления в жесткие пластико-ритмические рамки роли. «Потоп», «Росмерсхольм» (1918), «Эрик XIV» (1921) – такова последовательность поиска новой образности в спектакле и способов существования актера в нем.

Режиссура «Потопа» осознанно предлагала новую для студийцев художественную эстетику. Вахтангов разработал театральное действие, где сценическая и актерская образность разрешалась в определенной художественной форме – музыкально организованных пластических картинах. Графичность групповых сцен спектакля, строго выстроенных композиционно, выделяется среди фотоматериалов других студийных постановок. Участники спектакля – Г. М. Хмара, А. А. Гейрот, М. А. Чехов, Б. М. Сушкевич, В. С. Смышляев, О. В. Бакланова – были призваны Вахтанговым четко следовать ритму, соблюдать сценический рисунок роли. В постановке осуществлялись (совсем недавно вычеркнутые в дневнике) принципы смежных искусств: музыки, живописи, скульптуры. Вахтангов нащупывал природу театра, особую систему построения сценического образа. Пьеса отвечала глубинной теме, волновавшей режиссера: человек и стихия. Разговор о бытии требовал внебытового эстетического решения. Музыкальная составляющая театральной образности, содержательность пластического решения роли, опробованные в «Параде оловянных солдатиков», утверждались Вахтанговым как основа драматического действия большого спектакля. Режиссер выстраивал определенную линию сценического действия, рисунок мизансцен, жестов, пластики – они обретали художественную значимость. Наказ Сулержицкого актерам: «Пусть они дойдут до экзатичности в своем упоении от новых, открывшихся им чувств» – Вахтангов осуществил музыкально-пластически.

В многочисленных мемуарах студийцев повторяется мысль: спектакли Вахтангова были скорее режиссерскими, чем актерскими. Подступы к особому взаимодействию двух соавторов образа – режиссера и актера – хорошо различимы в работе над «Потопом». «Вахтангов

добился того, что почти все актеры играли не только свою роль, но и всю пьесу»<sup>32</sup>.

Синхронность, ритмическая выверенность, точное выполнение музыкальной и пластической композиции были новыми, непривычными для первостудийцев установками. «Каждый актер, конечно, должен дать то, что нужно для режиссерского куска, – размышляла Бирман о вахтанговском «Потопе», – но *непрерывно в границах своей мелодии*»<sup>33</sup>.

Постановка имела музыкальную форму рондо: размеренные, механистичные сцены будней посетителей американского бара начинали и завершали действие, а в середине звучала иная тема – взрыв чувств, экстаз, выраженный в отчаянном танце людей, оказавшихся на пороге смерти. Есть свидетельства, что Вахтангов тщательно прорабатывал сцену, повторяющуюся в начале и финале, когда безликий посетитель заходит в бар и заказывает коктейль. Он добивался особой технической четкости, полной зеркальности сцен, окольцовывающих действие. Чередование атмосфер: жара, духота, дождь, потоп и вновь духота – выражалось сменой музыкальных ритмов, которым подчинялись и которые создавали на сцене актеры. «Главное, что ошеломляло в этом спектакле, – отмечал А. Д. Попов, – это точно раскрытый актерами темпоритм их внутренней и внешней жизни, темпоритм американской жизни, от которого обалдевают, тупеют и черствеют люди»<sup>34</sup>. Вахтангов пытался разобщать исполнителей в пространстве сцены, чтобы затем сблизать, сталкивать, кружить их в танце. «Пьеса вырастала в перебоях темпов, во взлетах и катастрофических падениях»<sup>35</sup>. Ритмическое решение сцен несло смысловую нагрузку, определяло актерские движения, их амплитуду и длительность.

Музыкальное воплощение экстаза вылилось срежиссированным вихрем уродов-плясунов, и на сей раз в иронии постановщика трагедийная тональность явно пересиливала комическую. «Гаснет электричество, и запертые люди в полумраке свечей пляшут танец веселья и отчаяния»<sup>36</sup>, – свидетельствовал С. В. Яблоновский. Из рецензии в рецензию повторялось описание сцены: «Опьяненные столь же вином, сколько экстазом этих переживаний, как безумные, кружатся они в вихре какой-то негритянской пляски»<sup>37</sup>. Индивидуальные черты каждого персонажа преображались, сливаясь с преобладающими чертами хоровода танцующих в экстазе людей, хоровода гибнущего человечества. Актер вписывался режиссером в обобщенный музыкально-

пластический образ. Само постановочное решение было говорящим. Н. Бромлей отмечала сильное воздействие на зрителей сцены потопа даже при слабом исполнении. «Второй акт “Потопа” – писала она, – настоящее искусство <...> Испытываешь сильнейшее волнение и эстетического, и морального свойства»<sup>38</sup>.

Своеобразие постановки сразу отметили рецензенты. Спектакль шел «точно не на сцене, а на шахматной доске, с какой-то жестокой аккуратностью, с неумолимой педантической размеренностью»<sup>39</sup>, – утверждал Э. М. Бескин. А Зограф писал: Вахтангов «вносит в спектакль момент острого сатирического гротеска. Он добивается ритмически законченного построения спектакля, подчеркнутой выразительности внешнего рисунка роли»<sup>40</sup>.

Попов рассматривал постановку как этапную для студии: «Спектакль, стремительно развиваясь, все время балансировал на грани комического и трагического. Люди в этом “ноевом ковчеге” одновременно были жалки и смешны. Такого психологического заострения образов в спектаклях студии еще не было»<sup>41</sup>. Заострение было выстроено на столкновении ритмов: монотонные в начале и финале, они становились во втором акте вихрем иступленной пляски.

О впервые реализованных Вахтанговым в этом спектакле методах писал Марков: «Технически в “Потопе” наметились иные приемы актерской игры, чем в других постановках студии. Заключались они во все возрастающей четкости, в некоторой графичности, в использовании до конца некоторых отдельных характерных черт и деталей, которые придавали образу печать гиперболизма»<sup>42</sup>. Однако заметки новой техники не были отчетливы. Актеры сбивались на привычные последовательные проявления чувств, житейскую правду:

Я не знаю, можно ли оценивать то, что мы видели в этом спектакле как актерскую “игру”. “Игры” – “актерства” – того, что названо Станиславским «штампом», не было. Была на сцене человеческая жизнь. И, порой, не верилось, что она на сцене<sup>43</sup>.

Размышления Ю. В. Соболева не перечеркивают приведенных выше выводов. Режиссерские пробы Вахтангова, в которых он искал пути работы с актером и образом, были новы для первостудийцев, воплотить эти замыслы большинство из них оказывались не готовы: «<...> В г-же Баклановой чувствуется неуверенность. Она, например, плачет и плачет настоящими слезами. Но слезы до зрителей не дохо-

дят. Ибо г-жа Бакланова еще не овладела *мастерством*, – полагал Соколов. – Она умеет ярко чувствовать, но передавать чувствований еще не научилась»<sup>44</sup>. Актеры выпадали из жесткого режиссерского ритма спектакля: «То отведет душу Бакланова, ослабив темп ради переживаний обманувшейся Лицци, – вспоминал Х. Н. Херсонский, – то Михаил Чехов, увлекаясь эксцентрической характерностью, перейдет тонкую грань, отделяющую строгий вахтанговский гротеск от фарса»<sup>45</sup>.

При всех своих достижениях, спектакль «Потоп» был неровный. Для продолжения поисков, для утверждения собственной художественной концепции актерского образа и спектакля в целом Вахтангов явно нуждался в расширении арсенала актерской игры, в по-новому обученных актерах.

Предоставленная студийцам творческая свобода дала не предвиденные Станиславским результаты. Особенности черт актерского дарования и тяга к творчеству в коллективе «отборной молодежи» вели к внутренним противоречиям и даже постепенному отходу от «системы».

Практика корректировала первоначальные установки метода Станиславского: принцип последовательного аналитического освоения роли и принцип «публичного одиночества». Первый противоречил природе актерского восприятия, второй приводил к замыканию студийцев в рамках жизнеподобного театра. В работе над пьесой стройный логический подход к образу неминуемо нарушался при активизации творческого воображения, легко возбудимой актерской фантазии. В дневниковых записях студийцев содержатся признания о некоем «молниеносном озарении», нарушающем «естественный процесс иногда мучительного вызревания *образа*»<sup>46</sup>. С. В. Гиацинтова писала о противоречиях при работе над ролью по «системе»:

Здесь я <...> была тайной еретичкой. Во-первых, мне нравилось в эту-де сделать что-то опрометчивое, с бухты-барахты, и если это нечаянное действие оказывалось верным, оно рождало и верное самочувствие. Во-вторых (и это осталось навсегда), прежде всего мне хотелось увидеть внешний облик той, которую показываю, – какое у нее лицо, какая прическа, походка. Потом уже возникало настроение, чувство. Из-за этого я считала себя страшной грешницей, недостойной храма, в который допущена<sup>47</sup>.

Тайными еретиками становились многие актеры. Подход к роли от внешней характерной черты был близок Бирман. Созерцание возникшего в фантазии образа и последующая имитация его легли в основу

теории и метода М. Чехова. Кроме того, при переносе репетиций на сцену терялась органика «нажитого» на предварительных подступах к роли. Вахтангов искал причину сбоя: «В первый раз перенесли на сцену, – писал он про «Потоп». – Начинали раз пять. Ничего не вышло. Пока думаю, что это оттого, что перешли на сцену и потеряли поэтому нажитое»<sup>48</sup>. Неопределенное «пока» разовьется в серию сопоставлений, опытов, подходов к осмыслению особого сценического языка, далекого от литературного источника. «Репетиция – это искание самочувствия в пьесе – актерская часть. Репетиции первые – намечается структура – режиссерская сторона», – запишет свои наблюдения начинающий режиссер<sup>49</sup>.

Революционный переворот, стихийное крушение мироустройства, его смыслов и форм, поэтически воспринятый художниками, вызвал волну свободных и смелых откликов в искусстве. Трагический перелом времени, истории, жизни страны и человека отразился в постановке «Эрик XIV» А. Стриндберга (1921). Экспериментальный – впрочем, как и все большие произведения Вахтангова, – спектакль был неким перекрестком, где сосуществовали разные стили и манеры исполнения. Испытанные к 1921 г. художественные подходы к роли, явленное режиссером соприкосновение цели «жить на сцене» с задачей «выявлять образ» привели Вахтангова и первостудийцев к развилке прежде единого художественного пути, сделав очевидным творческое расслоение коллектива. В спектакле сталкивались реалистические персонажи, созданные на основе психологического метода, и актерские образы, имеющие сугубо театральное происхождение. Постановщик назвал спектакль первым опытом обретения формы. В нем он реализовывал попытки МХТ («Драма жизни», «Жизнь человека», «Гамлет») сочетать условность постановочных принципов с психологической правдой существования актера на сцене.

Г. В. Титова замечает, как в размышлении над оформлением предшествующего «Эрику» спектакля «Росмерсхольм» (1918) «начинается самоутверждение Вахтангова в режиссерской профессии», возникает «первая попытка создать *сценическую* атмосферу, противопоставленную мхатовской *жизненной*»<sup>50</sup>. «Сукна, пропитанные веками, сукна, имеющие свою жизнь и историю», их «тишина и порядок», «строгость и стройность», «жестокость и непреклонность»<sup>51</sup>, властное дыхание старины бунтовали против главных героев, вихря новой жизни, ко-

торый обуревал ими. Жизненная и сценическая атмосфера – напряженная, тревожная, сгущающаяся и сплывающая людей в единое существо, – ощущалась в «Потопе». Столкновение героя и враждебной сценической среды легли в основу сценического решения трагедии Стриндберга. Концепция театрального пространства И. И. Нивинского (и позднее Н. И. Альтмана) способствовала развитию театральных идей режиссера. Вахтангов исследовал законы сцены и принципы актерского творчества, их лексическую и грамматическую зависимость в создании цельного художественного высказывания.

В декорации Нивинского в абстрактных и асимметричных объемных сооружениях, плоскостях, графике линий – обломках колонн, разрозненных площадках лестниц, зигзагах стрел на перевернутом заднике – рождались художественные смыслы, формы и ритмы спектакля. Сценография требовала особого режиссерского подхода к актерскому образу. Нейтральный фон – привычная для студийцев система сукон – уступил место пространству для игры, что давало Вахтангову возможность для новых пластических решений, пространственных характеристик. «Естественное для Студии стремление к внутренней психологической правде разбивалось о рифы сценической условности»<sup>52</sup>.

Вахтангов делил сценический мир на «мертвый» и «живой», участников действия – на «мертвых» и «живых». В построении мертвого мира – дворца театральное обоснование актерского образа вытесняло привычную для ранних постановок Студии житейскую логику чувств. «Заострение» внешних характерных деталей до гротеска и карикатуры – принцип буффонных, комических представлений, опробованный студийцами в «Двенадцатой ночи» Шекспира, Вахтангов переносил в область трагедии. Мир мертвых был насыщен фантастическими образами, фигуры его героев, казалось, выскочили из «театра ужасов»<sup>53</sup>. Мир живых отличали нюансировка чувств, простота и естественность их передачи, натуралистичность деталей. Абстрактные костюмы, «кубизированные гримы и деревянные голоса и застывающие позы»<sup>54</sup> «мертвых» соседствовали с конкретикой лиц, этнографической точностью костюмов и будничностью движений «живых».

Вдовствующую королеву, герцога Иоанна, палача Бирман, Г. В. Серов, В. В. Готовцев рисовали как преувеличенные утрированные образы. Движения персонажей, похожих на гигантских кукол, закреплялись в строгом пластическом рисунке. Асимметричные, пронзенные

черными стрелами лица-маски, жесткие, сковывающие движения одежды, скульптурные позы, зычные протяжные голоса, подобные монотонным звукам органичных труб, отличали жестоких, страшных обитателей дворца. Рамповыми лучами режиссер выхватывал их силуэты, чтобы вызвать в зрителе ощущение отчужденности, холодности и бескровности зловещих фигур. Солдат Монс – А. П. Болдырев, Карин – Л. И. Дейкун, прапорщик Макс – С. В. Попов развивали нюансировку чувств, сохраняя комнатность тона и будничность движений. «Мир мертвый и мир живой “Эрика XIV” Вахтангов разрешал как две самостоятельные задачи, – писал Н. Д. Волков. – С одной стороны, вы видите королеву-мать, летучей мышью проносающуюся по залам дворца, рыжебородого герцога Иоанна, неподвижного и монументального, золотых дел мастера, как будто отлитого из золота, огневолосого палача в кроваво-красном одеянии. С другой – крестьянка Карин на троне, задушевная и искренняя, ее отец солдат Монс, щетиноусый хриплоголосый рубака. Обе группы трактованы в резко отличительных приемах – первые взяты в схеме, аллегории, неподвижности и скованности, вторые – в этнографии, характерности, правдоподобии»<sup>55</sup>. Ставя под сомнение целостность спектакля, режиссер сталкивал два противоположных актерских метода: «В изображении массивного, враждебного ему мира Вахтангов поднимался до высоты насыщенного экспрессионизма, а в изображении “мясистого мира живых” легко возвращался к реальному бытоизображению с введением характерности и натуралистических гримов и т. д.»<sup>56</sup>.

Соболевым в кратком сопоставлении двух актерских работ наглядно представлена разница между крайними подходами к роли:

Особое в оценке исполнителей место занимают двое: Дейкун и Серов. Дейкун, играющая Карин – возлюбленную Эрика, требует особого упоминания благодаря тому душевно ясному и чистому рисунку женственности, который она дает, причем рисунок сделан, разумеется, по тому же «психологическому» методу переживаний, но выполнен тонко и глубоко. Серов – герцог Иоанн Рыжебородый – резко выпадает из общего ансамбля по той рельефной театральности (я бы даже сказал – гротеску, не грубому, но четко намеченному)<sup>57</sup>.

Среди двух миров существовал Эрик, чужой в каждом из них. Вахтангов писал об Эрике: «Бог и ад, огонь и вода. Господин и раб – он, сотканный из контрастов, стиснутый контрастами жизни и смерти, неот-

вратимо должен сам себя уничтожить»<sup>58</sup>. Сложное сплетение безумства и прозрения бедного Эрика – человека, мечущегося между двух миров, – воплотил Чехов. Участник репетиций Дикий вспоминал: «Мысль Вахтангова об Эрике как о человеке, “рожденном для несчастья”, терзаемом “мертвыми” и “живыми” и не приставшем ни к одному из берегов, весьма отвечала личному чеховскому ощущению действительности»<sup>59</sup>.

Заразительность переживаний, а порой даже истерика, на которую сбивался актер, сочеталась с силой эмоционального воздействия строго, по театральной форме, выверенных жестов, поз, движений, звучаний голоса. Закрепленный внешний пластический рисунок роли имел отчетливые смысловые акценты. Холодную и строгую графичность чеховского исполнения отметил Марков. «Кажется, – рассуждал критик, – что весь его облик в любую минуту легко перенести на бумагу и закрепить твердым рисунком»<sup>60</sup>.

Драматическое напряжение выстраивалось сценически на сочетании пластически-звуковых контрастов. Эрик был центром архитектоники спектакля. «Эрик и – вокруг Эрика. Теза и антитеза. Полярности»<sup>61</sup>, – определил композиционное решение постановки Ю. Анненков. Когда Эрик метался по сцене, его резкие, рваные, стремительные порывы, нервный крик наталкивались на неподвижность придворных, их монотонную, однообразную речь. Разобщенность пластического поведения главного героя и его окружения обостряла коллизию. Перед отравлением, по свидетельству Ю. Анненкова, чеховский герой «неподвижно застывает у трона, в то время как вокруг нарастает движение: придворные сходятся, встречаются, расходятся, все стремительнее чертят нервный угол тревоги – по прямой, по изогнутой, под разными углами»<sup>62</sup>. Продуманные и срежиссированные зримые образы, далекие от кропотливого жизнеподобного воплощения положений пьесы, отражали трагедию Человека «меж двух миров».

Эмпирика отступала. Режиссер выходил на уровень трагического обобщения. В последнем акте герой Чехова «сбрасывает с себя тяжелый королевский наряд, – описывал сцену гибели Эрика Соболев, – и черное, словно иноческое, платье рисует тонкий, почти юношеский стан Эрика, добровольно пьющего губительную отраву»<sup>63</sup>. Тонкий черный силуэт выделялся благодаря нарастанию рампового света, наполняющего сценическое пространство. В пустой и враждебной вселенной оставался одинокий человек.

«Чехов играл своего героя подчеркнуто графично, экспрессивно. В то же время в самых напряженных сценах он нередко срывался на крик, истерику»<sup>64</sup>. Эти клинические проявления безумства были оформлены В. Раппапортом в полушутливое медицинское заключение:

Degeneratio Psychia – 6,0

Neurastenia – 3,0

Hebhepnenia (детскость) – 30,0

Abulia (безволие) – 60,0

Catatonia – 1,0<sup>65</sup>

Совершенная рецептура художественного образа еще не была открыта Вахтанговым и его актерами, они только испытывали ее «ингредиенты», их сочетания и воздействие на зрителя: силу чувства и эмоции, значение ритма, траектории и темпа движений актера, мелодии голоса. Сущностный конфликт психологической правды и сценической условности, вероятно, и был отправной точкой в творческом методе Вахтангова.

Помощник режиссера Б. М. Сушкевич вспоминал, что Вахтангов во время репетиционной работы говорил исполнителям: «Ищите содержание так же, как работали до сих пор, ищите, а я приду и найду форму. Поставлю в какой угодно форме содержание»<sup>66</sup>. Проблема взаимодействия формы спектакля и принципов актерского исполнения – центральная для режиссера.

Для Первой студии постановка пьесы Стриндберга стала важным опытом освоения театральных форм. В «Эрике» психологический метод изживал себя, на смену ему приходило театрально-сценическое обоснование образа, семантики его пространственных и временных проекций. Вахтангов, как и Станиславский, обращался к эмоциональной природе актерского творчества, но в его театре она уже не была квинтэссенцией актерского искусства, а становилась материалом для творческого преображения и театральной гравировки.

В спорных спектаклях, создававшихся порой в противоречии с первоначальными студийными установками, Вахтангов нащупывал пути современного театра, интуитивно вплетая живую актерскую эмоцию в сложную режиссерскую ткань спектакля. Изначальные чувства, преображенные режиссером, отражались на разнофактурных режиссерских плоскостях: сатирическо-гротескной («Чудо», «Свадьба»), мифопоэтической («Гадибук»), условно-игровой («Принцесса Турандот»).

Творческие поиски Вахтангова были и стихийными, и последовательными одновременно. Уже «Потоп» спровоцировал необходимость особой характеристики художественного решения спектакля. В описании постановки появилось слово «гротеск». Движение от призыва «Изгнать из театра театр. Из пьесы актера»<sup>67</sup> до возгласа «Пусть умрет натурализм в театре!»<sup>68</sup> сложно. Путь от жизнеподобного театра к «фантастическому реализму» проходили вслед за Первой и другие ведомые Вахтанговым студии: Третья и «Габима».

Сценические пробы и дневниковые наброски постановочных замыслов режиссера свидетельствуют об активных поисках специфики сценического языка, о переосмыслении актерского искусства. В 1915 г. под влиянием статей журнала «Любовь к трем апельсинам», откликаясь на увлечение современного театра эстетикой комедии дель арте, Вахтангов написал планы-сценарии для марионеток, в которых попытался разъединить актера и персонажа. Режиссер нащупывал структуру образа, обращая особое внимание на дистанцию между ними. Рождение образа постепенно осознавалось им не как их отождествление, а как процесс взаимодействия. Этапными в субъективном творческом моделировании роли, особом взаимодействии актера и персонажа стали сатирические решения «Чуда святого Антония» М. Метерлинка и «Свадьбы» А. П. Чехова, трагедийное сценическое воплощение образов «Гадибука» и вольные импровизации в «Принцессе Турандот».

Вахтангов воспринял «систему» Станиславского как первую ступень обучения актера. В каждой из своих многочисленных студий режиссер начинал работу с актером с практического и теоретического освоения метода переживания по «системе». Начальный период развития Студенческой студии полностью дублировал учебный процесс первостудийцев: в него входили теоретические лекции, этюды и упражнения по «системе», попытка создать импровизированный спектакль, психологические миниатюры, инсценировки рассказов А. П. Чехова. «Усадьба Ланиных» Б. К. Зайцева и «Праздник начала» – премьерные спектакли Третьей студии и студии «Габима» – осуществлялись в полном соответствии духу и букве учения наставника, это были своеобразные вариации «Праздника мира». От актера «требовалось буквально выложить всю свою душу, показать все тончайшие свои качества и переживания»<sup>69</sup>.

Московская критика отождествляла новоявленных «безымянных» актеров со старшими братьями-первостудийцами. Искусство еле уловимых перемен душевных состояний было искусством начинающих студийцев. Это отразилось в немногочисленных похожих друг на друга критических отзывах:

Актриса, игравшая старшую сестру, г-жа Старобинец, почти безмолвно выявила глубину своего горя одним лишь подергиванием трепетных жилок на своем прекрасном лице. Это было чудесно, потому что система «вчувствования» и «переживания» здесь торжествовала свою победу<sup>70</sup>.

Отход от «системы», судя по всему, был для Вахтангова продуманным и обязательным этапом погружения актера в профессию. Приобретение к искусству эмоционально насыщенной условной сценической формы осуществлялось по лекалам «Потопа». Вахтангов «проводил» через «танец веселья и отчаянья» и Вторую, и Мансуровскую студии. (В «Габиме» «Потоп» был поставлен после «Гадибука» Б. И. Вершиловым.) И далее Вахтангов вел студийцев через эстетику комического, ее акцентированное несоответствие героя и исполнителя, к осознанию театральной природы творимого образа. Психологическое содержание оказывалось лишь частью актерского создания, цельной сценической картины. Б. И. Вершилов вспоминал встречу с Вахтанговым летом 1920 г.: «Сейчас я создаю новую систему, – сказал он, – систему “представления”. Систему “переживания” я сдал за первый курс Ксении Ивановне (Котлубай. – Е. С.). Теперь меня интересуют рты»<sup>71</sup>.

Комическое сгушалось от редакции к редакции «Свадьбы» и «Чуда Святого Антония». Здесь в отличие от психологических зарисовок с натуры был использован иной театральный язык. Карикатурные образы, выводимые на сцену Вахтанговым и студийцами, подвергались сценической насмешке. Преувеличенные изъяны в облике, пластике подчеркивали соответствующее отношение актера к персонажу. Смешное требовало иных способов выражения: пародирования, марионеточности. Перед зрителем представали объект насмешки и смеющийся актер.

Вахтанговцы выставляли на показ внутреннее уродство персонажей. Так, в «Свадьбе» «неожиданно, необычайно играли на сцене рты, то круглые, то широко раскрытые, бессмысленно, тупо орущие нелепое “ура”, то сухие, поджатые, злые, возмущенные недостойным пове-

дением “генерала” Ревунова-Караулова. Мы смотрели и вспоминали офорты Гойи, одного из самых любимых художников Вахтангова»<sup>72</sup>. Студийцы в своеобразных образах-шаржах обнажали уродливые черты персонажей, представляли и высмеивали их. Случайно попавший на свадьбу и принятый за генерала капитан второго ранга Ревунов-Караулов в исполнении О. Н. Басова противостоял карикатурному кукольному миру. Но и его герой, носитель лирического начала, не был психологической зарисовкой. «Басов шутил и проказничал со своим дряхловатым капитаном <...>, угадывая и печальное одиночество этого отставного, заброшенного и выжившего из ума человека»<sup>73</sup>.

Вахтангов подводил актера к подаче роли, предполагающей субъективную оценку и игровые отношения с персонажем. Спектакль «Свадьба» имел музыкальную основу и строился на чередовании разнохарактерных танцевальных номеров: кадрили – вальс – марш – туш. Роль, словно записанная на нотном стане, подчинялась строгим делениям такта. Главной установкой для актера было держать ритм. Бравурный парад-кадриль открывал действие. Словно из прорвавшегося мешка вываливались на сцену гости. Под бестолковые, резкие, дребезжащие звуки расстроенного рояля они отплясывали, кружились, встречались, расходились, сходились и, подхваченные вихрем, мчались в азартной кадрили вокруг свадебного стола<sup>74</sup>.

Проворно выделяющийся фигуры танца Распорядитель (Н. М. Горчаков) был своеобразным дирижером сценического действия. Под его бойкие выкрики гости без передышки выполняли невообразимые па. Р. Н. Симонов – грек Дымба бестолково топтался под музыку, принимая несуразные позы и абсолютно не попадая в такт. Вприсядку неся по сцене матрос Мозговой (Б. Е. Захава), с азартом выделяли кренделя телеграфист Ять (А. И. Горюнов), акушерка Змеюкина (Е. В. Ляуданская). «Этот “парад-кадриль”, найденный Вахтанговым, вводил зрителей в эпоху и атмосферу “Свадьбы”»<sup>75</sup>. «Рожи, рыла, хари, – писал Н. Д. Волков, – и кадрили как движущее начало их жизни»<sup>76</sup>. Образы строились режиссером и актерами на пластике кукол. Каждый персонаж имел свою музыкальную тему. Голос Апломбова (И. М. Кудрявцев) «с полным отсутствием интонации напоминал звуки бормашины или электрической пилы»<sup>77</sup>. – Симонов коверкал фразы иностранца Дымбы. Речь Ятя во время застолья напоминала телеграфную дробь. Акушерка Змеюкина фальшиво исполняла романс. На контра-

сте с гротескными фигурами гостей Басов создавал образ Ревунова-Караулова. Его исполнение отличали водевильная наивность и простота. «Среди фальши мещанского общества этот трогательный старый моряк, с восторгом вспоминая о днях былой славы, оказался единственным *человеком* с честью и совестью»<sup>78</sup>. Монолог Ревунова-Караулова создавал ритмический перебой, вносил диссонанс в светливую атмосферу свадебного пира. У капитана была мечта, его многословная песня воспоминаний – о море, о флоте – выбивалась из общей темы, общих ритмов и темпов. И когда открывалась вся нелепость ситуации, обман, этот простодушный моряк, стремясь вырваться из кольца нескончаемого бала уродливых кукол-марионеток, призывал лакея. Возглас «Человек!» раздавался среди застывших пьяных фигур, оступивших лиц. Рефреном повторяющийся безответный призыв: «Человек, выведи меня! Че-ло-век!» – Басов поднимал «до крика, переходящего в вопль, полный боли и гнева». «Грозное обобщение <...> потрясает. Возникает ощущение, что капитан зовет на помощь Человека с большой буквы»<sup>79</sup>.

Музыкальные диссонансы сгущали драматизм ситуации. Дребезжание расстроенного рояля, фальшивое пение оборачивались знаком разлаженного мира, мира уродов, карикатурные персонажи казались зловещим предзнаменованием. Басов «рыдал, бормоча: “какая низость”, “какая гадость”, шатаясь, цепляясь за мебель, сгорбившись, раздавленный, уходил из комнаты»<sup>80</sup>. Последние фразы спектакля – реплику Змеюкиной: «Мне душно! Дайте мне атмосферы! Возле вас я задыхаюсь» – и возглас Ятя: «Чудная! Чудная!» – Вахтангов призывал произносить серьезно и драматично. И снова звучала кадрили, но, фальшиво исполненная в замедленном темпе, она подчеркивала глубину трагедии Человека, показанную режиссером на музыкальных и пластических перепадах сценического построения.

Актер Вахтангова был включен в образное решение спектакля, выражал определенную тональность и смысл театрального целого: сложного музыкально-драматического произведения. Новый способ актерского существования, определяемый не драматургией пьесы и не отдельно взятой линией персонажа, а режиссерской драматургией спектакля, Вахтангов продолжал разрабатывать во второй редакции «Чуда святого Антония» М. Метерлинка. Вариант 1921 г. отличался от первого (1918) рисунком сценического оформления и пластиче-

ской партитуры ролей, которые на сей раз были тесно связаны друг с другом. Создавая яркий контраст возвышенно-фантастического и карикатурно-реалистического, Вахтангов полностью отказался от бытовых деталей и в декорациях, и в актерском исполнении. Если в «Свадьбе» актерский образ строился прежде всего по законам музыки, то в «Чуде» режиссер опирался на законы живописи, играл пластическими и цветовыми контрастами. Вахтангов добивался от актеров «зеткости сценического поведения»<sup>81</sup>, «скульптурной лепки <...> тела на сценической площадке»<sup>82</sup>.

Чередую статику и динамику, используя образность пантомимы, режиссер располагал на сцене родственников умершей m-lle Ортанс и пришедших на похороны гостей. Сытые, чопорные, они, «точно тараканы, вылезали и водили усами» при появлении святого-сумасшедшего. Когда говорил один, другие участники замирали. Неподвижность позы каждый актер должен был оправдать. «Композиция тел в этом случае, – пояснял новый элемент сценической техники актера Захава, – (особенно в массовых сценах) дает выразительную в своей неподвижности скульптурную группу, на фоне которой движется и говорит одно единственное лицо, которому сейчас принадлежит это право»<sup>83</sup>. Объединенные общим пластическим рисунком, персонажи синхронно двигались, а то вдруг застывали или разлетались в стороны (сцена внезапного воскрешения хозяйки). «Движение перекатывалось вдоль всей группы родственников, и последний заканчивал его выразительной точкой»<sup>84</sup>. «Все это серьезно изменяло характер актерского творчества. От актера требовалось теперь умение создавать точную, фиксированную, чеканную форму и находить внутреннее оправдание внешнему рисунку роли»<sup>85</sup>. На сцене возникал карикатурный, трафаретный портрет персонажей. Каждый был воплощением определенного порока. В то же время сам актер оказывался неким штрихом на едином гротескном портрете.

Вахтангов «гофманизировал»<sup>86</sup> образы Метерлинка. Венчала многоголовое сценическое чудовище m-lle Ортанс в исполнении К. Г. Семенов. «Деревянно вытянутые вперед руки, не сгибающиеся в локте, опрокинутая назад голова, посадка которой не допускает полуоборотов, производили впечатление куклы, на которую надели чепец и рубаху с множеством бахромы и оборок, – описывал Захава героиню Семенов. – Из-под чепца смотрело безжизненно-деревянное лицо с

глубокими линиями морщин, как бы стеклянные глаза, грубый и неживой, весь в морщинах рот»<sup>87</sup>.

Требование соблюдения рисунка роли (поза, жест, движение, интонация) вызывало определенные сложности. Это не ускользнуло от внимательного взгляда Л. Гуревич:

Почти все они (персонажи. – Е. С.) очерчены извне острыми и характерными чертами, которые делают толпу их – с чисто живописной стороны – разнообразною. Однако <...> не все артисты в этой толпе свободны от напряженности, вызванной как бы боязнью утратить гримасу, которая была признана характерной для данного облика<sup>88</sup>.

Критика выделяла персонажей Б. М. Щукина (священник) и О. Н. Басова (Гюстав). Грузной, заплывшей жиром фигуре юре Щукин сообщал изящество и грациозность. Он выстраивал характерную речь, его герой говорил «медоточиво, высоким профессионально приспособленным, вкрадчивым голосом с теноровым тембром <...> Когда фраза чуть затягивается, он незаметно, неудержимо переходит на церковный речитатив, и, оказывается, этот ханжа, святоша вообще, может быть, не говорит, а поет»<sup>89</sup>. Басов в маленьком коротеньком толстом человечке, визгливом, лживом, патетичном французике, подчеркивал лицемерие. Напыщенно и возбужденно, искоса поглядывая вокруг, он проверял, какое впечатление производит его красноречие на других<sup>90</sup>. «Басов подтрунивал над плотоядным и алчным Гюставом – светливым родственником неуместно воскресшей тетушки»<sup>91</sup>.

Миру уродов, подобных гофмановским, был противопоставлен святой Антоний Ю. А. Завадского, «чуждый елейности, свободный от условности, – строгий, почти суровый и благородно-величавый. Высокий рост, глубокий низкий голос, крайняя сдержанность и спокойствие движений, сосредоточенный в себе взгляд, которому не нужно следить за происходящим вокруг, потому что св. Антоний и так все знает»<sup>92</sup>. Герой Завадского выглядел серым тeneвым пятном на фоне ярко очерченных чванных родственников. Ретушированный образ святого казался призрачным среди трафаретных фигур. Его пробуждение-экстаз было мимолетным. И оттого спор живого и мертвого, души и порока был так обострен в сценической картине Вахтангова.

В «Свадьбе» и «Чуде» мелодия и пластика становились главными выразительными средствами студийца. В спектаклях обнаруживалась особая драматургия роли, свойственная театру Вахтангова: диалектиче-

ское взаимодействие актера и персонажа. Заостренная форма рисунка роли, резкие смысловые перепады, четко выстроенная игра планов в постановках вахтанговцев не были ни аксиомой, ни единой формулой, выработанной для созидания ролей и спектаклей. Опробовав игру на контрастах, Вахтангов мечтал поставить следующий спектакль «на мазне».

В 1921 г. Вахтангов делает знаменитую дневниковую запись: «Бытовой театр должен умереть. Характерные актеры больше не нужны. Все имеющие способность к характерности должны почувствовать трагизм (даже комики) любой характерной роли и должны научиться выявлять себя гротескно. Гротеск – трагический, комический»<sup>93</sup>.

Метод гротеска, предполагающий постоянную динамику значений, их неожиданных стыков-сочленений, отвечал мировосприятию Вахтангова, его попыткам разгадать тайну бытия. В «Свадьбе» А. П. Чехова, «Чуде святого Антония» М. Метерлинка, «Эрике XIV» Ю. А. Стриндберга, «Гадибуке» С. А. Раппопорта, «Принцессе Турандот» К. Гоцци режиссер стремился расслышать философское послание драматурга и выразить его в самостоятельном авторском сценическом произведении. Вахтангов отказывался от иллюстрации пьесы; семантика слов образовывала самостоятельный сценический образ.

В последних спектаклях слово литературное и бытовое было вынесено за рамки сценического действия: в «Гадибуке» вывешенные над рампой ветхозаветные изречения таили в себе магию орнамента букв иврита; спешно нанесенная краской надпись «Пекин» плакатно зияла на перевернутой картонке в «Турандот».

Режиссерский образ спектакля «Гадибук», организующий пространство и время, видимое и слышимое, сводящий контрасты красок, разноголосицу звуков и музыкальных тем, переменчивые темпы и ритмы в единое целое, оказывал сильное эстетическое воздействие на зрителя. После премьеры «Гадибука» А. Р. Кугель размышлял о соотношении пьесы и постановки в творчестве Е. Б. Вахтангова: «Фантазия внешних форм совершенно закрывает логическую сторону. Теза, идея пьесы крайне редко стоит в уровень с авторским замыслом. Я бы сказал, что вообще пьеса и постановка – явления разных плоскостей, причем мое эстетическое чувство питалось этими постановками гораздо больше, чем мой ум»<sup>94</sup>.

Используя силу воздействия различных искусств – музыки, графики, живописи, пантомимы, танца, Вахтангов вплетал актеров, на сей

раз профессиональных и любителей, в сложную режиссерскую композицию. Сценические образы, которые отличала партитура жестов, поз, голосоведения, имели двойное авторство: режиссерское и актерское. Техническим мастерством, необходимым для творческого овладения внешним рисунком и звукопластическим темпоритмом роли, актеры «Габимы» не обладали, режиссеру приходилось терпеливо учить исполнителей «с показа». «Всю пьесу, все роли до мельчайших подробностей, вплоть до жеста, интонаций и тембра голоса, мне пришлось играть самому. Пришлось делать каждую фразу», – писал Вахтангов<sup>95</sup>. Режиссерское натаскивание артистов и фиксация найденной формы вписывали исполнителей в сложнейшее сценическое действие. Режиссер шлифовал каждое движение, изгиб тела, мелодию речи исполнителя. Так, сцена смерти Леи репетировалась «дни и ночи, пока актриса Ровина не нашла, как падать, как растянуть руки <...>»<sup>96</sup> Вахтангов вливал эмоциональные порывы актеров в жесткие формы сценических офортов. В постановке была «найдена схема для каждой роли, голос для каждого ампула»<sup>97</sup>. Ритм пластики, движения, речеведения становился стержнем для актерской игры.

Спектакль, воспринятый как яркий пример театрального экспрессионизма, первоначально репетировался согласно установкам «системы» Станиславского. Вахтангов «шел от реалистического понимания всех обстоятельств действия в этой пьесе <...> не от религии и не отвлеченной символики, – вспоминал И. А. Виньяр, – а от реальных человеческих отношений, на почве которых могли развиваться и легенды, и верования, и вся поэтика пьесы»<sup>98</sup>. Это подтверждает Зускин: «Каждая роль читалась десятки раз, и постепенно каждый начинал ощущать, как в нем все более и более просыпается и вырастает новый человек. Непроизвольно обнаруживались человеческие движения и естественная мимика. Придя на репетицию, каждый чувствовал, что его собственные эмоции вливаются в образ, что плотью и кровью наливается вот это новое лицо. Так работали за столом много недель»<sup>99</sup>. Вокруг драматических положений разыгрывались схожие жизненные ситуации, и в актерской импровизации развивался определенный бытовой сюжет по мотивам пьесы.

Жанровая инаковость эскизов Альтмана (художник работал независимо от коллектива) вызвала неприятие труппы. Абстрактные геометрические тела, контрасты кубических объемов и форм темных и

светлых тонов были несопоставимы с психологическими нюансировками, столь тщательно проработанными на репетициях. Эскизы художника подсказывали иное театральное решение пьесы. Достигнутый уровень жизненных соответствий, глубина психоанализа становились материалом для сценической работы – акварелью актерской палитры в рельефной фактуре альтмановской сценической композиции. Наклонные плоскости, тревожные изломы линии, цветовые и световые антитезы, разорванные кубистическим гримом маски-лица персонажей содержали ритмы, смыслы и образы будущего спектакля, несли в себе эмоциональное напряжение. Форма была концентрацией смыслов, и актеру предстояло стать ее выразителем. Он должен был найти способы взаимодействия с ярким, разломанным, «кричащим» сценическим пространством. Лавинообразный поток раскаленных чувств предстояло влить в сосуды контрастных, заостренных абстрактных тел, которые сочинил Альтман для сцены. Характер репетиций менялся, выстраивались иная логика поведения актера в контексте развития целостного художественного образа спектакля. «Нажитое» на репетициях вытеснялось, актер погружался в деформированное пространство, преображенное субъективным авторским видением художника и режиссера. Рисунок роли определялся пространственно-временным и музыкальным решением спектакля.

Каждый момент постановки у Вахтангова становился самостоятельной художественной картиной предельной насыщенности и интенсивности. «Искусство картинных группировок, четкая ритмика движений, мелькающее разнообразие и мелькающая смена настроений и художественных пятен»<sup>100</sup> превращали отдельные реплики в более крупную форму – тему героя, которая находила отражение в семантике театральных построений: структуре голосовых, музыкальных эмоциональных мотивов, речевых и жестовых акцентов, рисунке пластических линий.

Д. Л. Тальников прослеживал, как из индивидуального и личного в игре актера «прорастает» всеобщее, как «на основе бытовой, взятой в своей художественной типичности, – среди этого живого (но условно застывшего в извечных художественных позах) мира <...> встает перед зрителем вечная неумиряющая жизнь духа, в оформленных внешне, почти реальных, но таких близких к символам образах на грани между бытом и ирреальным»<sup>101</sup>.

Все символы «Гадибука» не беспредметны, а переданы в совершенно конкретных художественных *образах*, именно в образах, пусть условных, но всякое творчество в известном смысле условно. Нищие – это не застывшие в позе схематические фигуры, призраки, а реальные нищие, полные бытовых черт, имеющий каждый свою отличающую художественную характерность, в гриме художественно-типичном, и сама героиня – не символ, а, действительно, девушка еврейская, в венечном платье белом атласном, сшитом по старинной моде с высокой талией и корсажем, милой, трепетной стыдливостью движений, с горем в живых глазах... Но такова глубокая художественная насыщенность всех этих реальных образов, что они невольно *подымаются и поднимают зрителя над реальным, над бытовым* вырастают на наших глазах, и быту, имеющему может быть, только исторический интерес, вдруг придают огромный, углубленный, содержательный, трагический смысл – смысл символа<sup>102</sup>.

Облик персонажа, цветовое и геометрическое решение его костюма имели определенную эмоциональную и смысловую нагрузку. Высокая, словно вытянутая, фигура Леи в белом закрытом, доверху застегнутом платье казалась «замкнутой в каком-то ковчеге чистоты и святости»<sup>103</sup>. Грузное тело Сендера, облаченное в яркий шелковый халат, напротив, демонстрировало силу земного притяжения. Толстые сочные линии грима, будто маска, закрывали лицо. Зограф заметил, что герои олицетворяли некие начала: Ханан – проповедь живого человеческого чувства, няня Леи – материнство, Прохожий – высшую справедливость<sup>104</sup>. Эпизодический персонаж драмы С. Ан-ского становится для Вахтангова олицетворением времени. Постоянное молчаливое присутствие на сцене замирающего в движении Прохожего рождало ощущение вечности.

Трехчастная форма спектакля выстраивалась на ритме повторяющихся пластических и музыкальных композиций. И рецензенты, и исследователи отмечали цикличность действия: безумный танец и смерть героя (во 2-м акте обморок Леи) были кульминацией каждого акта. В. В. Иванов проследил развитие сценического действия и обнаружил его математическую соразмерность: соответствие архитектурным классическим пропорциям золотого сечения и патетической композиции.

Система контрастов, решенная с балетной строгостью движений и музыкальной выверенностью мелодических изгибов речи, достигала невиданного разнообразия. Согласно линиям вертикали, горизонтали

и диагонали сценической коробки выстраивалось пространственное расположение героев. Сочетание и разобщение траекторий их движений рождало драматический конфликт. Он развивался в столкновении цветов костюмов, рисунков пластики.

Одежда богача Сендера (пестрый шелковый халат) ярко контрастировала с серыми и черными тонами одежды толпы. Его толстый живот, степенность движений, широкие, медлительно-спокойные жесты выделялись среди беснующейся толпы нищих своей уверенностью и чувством собственного превосходства; характерный для него прием фиксации однообразных движений, используемых независимо от психологического содержания данного момента, создавал впечатление тупости и духовной омертвелости<sup>105</sup>.

Ритуальное построение спектакля, напряжение ритма до прорыва в экстаз были четко срежиссированы Вахтановым. Мощное эмоциональное напряжение картины выражалось нарастанием темпа, противопоставлением движения и статики. Сообразуясь с партитурой общего звучания, проверяя спектакль на слух, Вахтангов поручил роль Ханана женщине – актрисе Мириам Элиас. «Ровиной удавалось так хорошо подражать голосу Мириам Элиас (Ханан), что даже музыкант Йоэль Энгель не мог отличить одну от другой. Элиас действительно «сквозила» в Ровиной, и это делало еще более фантастическим феномен наваждения»<sup>106</sup>. Песня Ханана задавала ритм экстатического действия. Экстаз звучал в взволнованных возгласах девы – Леи. Мелодия Ханана – Леи проникала сквозь многоголосие персонажей драмы. «Ханан – *предтега экстатичности* в спектакле, – писал критик, – от него – *экстатичность* заражает все»<sup>107</sup>.

Геометрия расположения влюбленных, темп их движения и речи противопоставлялись геометрии, темпу и движению других персонажей. С. Марголин прослеживал содержательность пластических картин: «Ешиботники танцуют с Сендером по синагоге, в своем жутком и возбужденном плясе не замечая трупа, скончавшегося мгновенно от разрыва сердца, здесь же Ханаана, покрытого траурной тканью прожогого, – их пляс делается плясом дервишей»<sup>108</sup>.

Во втором акте солистка Ровина казалась белой ладьей на темно-серых волнах безумной ликующей толпы. Лаконичность и емкость движений, певучесть походки контрастировали с искривленными контурами поз паукообразного чудовища – сонма нищих калек. «Гор-

батые, скрюченные, хромые, перекошенные, – перечисляла Л. Гуревич, – не то лица, не то маски <...>. Каждый вступает в пляску по-своему, выделяется на минуту из толпы и вновь сливается с нею в вихре движения. Это Гойя на сцене»<sup>109</sup>. «Танец нищих с невестой, – писал Марголин, – вокруг которой извиваются в танце мужчины и женщины, горбуны, хромоногие, слепые, уродливые и убогие, жуток своим своеобразным колдовством. Когда на площади, вдруг, оказалось пусто, нищие вырастают из-под земли, как фантастические существа, да, именно, как химеры, и набрасываются остервенело на пустой стол, на котором уже нет никаких свадебных яств»<sup>110</sup>.

Устремленная ввысь светлая фигура Леи воспринималась как своеобразная вертикаль спектакля, потому ее падение было столь мощным эмоциональным и эстетическим потрясением для зрителей. Обреченность души в этом мире становилась очевидной. Распластанная белая фигура на фоне черной кулисы усиливала тему трагедии. Вместе со смертью Леи мерк свет и затихала песня любви. «Безвольно падает она, опрокинувшись на стол, – описывал действие Зограф, – в сцене изгнания “дибука”, когда, неся свечи и свитки, хасиды преследуют ее восклицаниями, музыкой, криками, уродливыми движениями, а цадик, простирая руки к ней и потрясая посохом, требует, обращаясь к “дибуку”: “именем верховного синедриона призываю тебя выйти”»<sup>111</sup>.

Каждая из трех частей вторила предыдущей, по-новому выражая трагическую тему. «Есть моменты, когда кажется, что режиссер долбит в одну точку, как негр в тыквенный барабан», – недовольно отзывался А. М. Эфрос. Столь раздраженные реплики были единичны. Гипнотический эффект повторяющихся ритмических и пластических картин, на фоне которых развивалась выраженная в «Песне песней» Ханана и белоснежной фигуре Леи тема любви, отмечали многие рецензенты. Рефрены усиливали эмоциональное напряжение и сгущали плотность сценического действия, превращая его в ритуал и вовлекая в сакральный круг свидетелей и участников. Магия повторяющегося и нарастающего ритма вводила актеров и зрителей в экстаз. Выстроенное режиссером действие устремлялось от форте к фортиссимо до прорыва в «вечные и беспредельные стихии».

Ритмичный пульс спектакля становился движущей силой роли, осознанной в общем звучании, едином посыле и целом спектакля, его перспективы и образности. Актер неминуемо ощущал себя внутри

музыкально-пластического потока, частью его течения. Музыкальный затакт предварял каждую сцену, настраивая актеров на определенную тональность. Каждый исполнитель выражал некую тему в звуковой и цветовой полифонии действия. Любой отход от линии движения или голосоведения как фальшивая нота резал слух, разрушал цельность картины. «Цемах – руководитель “Габимы”, – записывал свои наблюдения С. А. Марголин, – играет Цадика как мудрого старца, играет, веря в его силу, и это при всей значительности его образа выбивает его из экстатического царства “Гадибука”, в котором не может быть таких мудро-спокойных людей, как Цадик Цемаха»<sup>112</sup>.

О проблемах спектакля говорили и другие критики. «Вахтангов знает, – писал не принявший постановку Эфрос, – что жест, эмоционально найденный и оправданный, может иметь свою заостренную формальную, почти абстрактную выразительность, – но довести рисунок жеста до четкости, до чистоты, до конца он не умеет: его режиссура и тут идет неуверенно, нецельно; она сбивается то на бытовой жест, то на пустое, ничего не значащее движение»<sup>113</sup>. Это подтверждает и Зограф: «По замыслу, няня Леи должна быть носителем традиций материнства, теплоты чувства, но актрисе это не удавалось, и она давала традиционный тип нянюшки с бытовым жестом и интонацией»<sup>114</sup>.

В построении образов «Гадибука» Вахтангов использовал прием разобщения «души» и «тела». Мощные эмоциональные порывы Леи–Ровиной были закованы в белоснежный саркофаг-платье, движения актрисы были плавными, замедленными, картинными. Несответствие пластики и душевного состояния усиливало драматизм и несло субъективную актерскую окраску. «Белая шелковая одежда невесты, бледно-мертвенное, восковое лицо, отсутствие мимики, – фиксировал Зограф. – Сильные душевные переживания почти не получают внешнего выражения, сосредоточиваясь лишь в интонационном разнообразии»<sup>115</sup>.

Более заметным этот актерский прием был в решении отрицательных персонажей, которые наделялись общими механически повторяющимися движениями. Так, для группы батланов постановщик нашел «несколько строго определенных даже не жестов, а жестиков. Ими они и пользуются независимо от того, какого в данный момент содержание их переживаний. Забавно разобщая душу и тело, Вахтангов извлекает эффекты комизма»<sup>116</sup>. Статические контрасты «Эрика XIV»

обретали в «Гадибуке» драматическую динамику. Их столкновения, многомерность и контрастность рождали различное звучание: от трагического до комического.

Композиционное совершенство спектакля, поэзия хаоса стали причиной многочисленных дискуссий о природе театрального синтеза постановки. «Перед нами театр в точном, чистом и освобожденном смысле слова, – писал Волынский. – Как и в античном театре, все три сценические искусства слились между собой в один синтез: сладостно-поэтическое слово, как говорил Аристотель, пение и танец <...> Речь неуловимо переходит в пение, жестикуляция и движение – в танец. Ничто искусственно не вплетено в ткань живого действия <...> При этом каждый из трех элементов занимает подобающее место, не нарушая гармонии целого – преобладанием той или иной отдельной части»<sup>117</sup>.

Однако рецензенты зачастую невольно лишали актеров творческой самостоятельности и индивидуальности. Показателен комментарий С. Э. Радлова: «*Актеры* играют именно так, как они должны это делать в до конца завершенной постановке прекрасного мастера»<sup>118</sup>. Актер оказывался в центре сложной сценической композиции, становился ее цветовым, пластическим и звуковым элементом, но и несомненно творцом.

Образы субъективно освещались студийцами. Творческое и личностное начала сливались. Творческим было ощущение сценической природы действия. «“Габима” выковывает форму игры из самочувствия актеров на сцене. Это оно помогает вносить закономерность игры в хаос своих тревог и скульптурить самые стихийные страсти»<sup>119</sup>. Но вместе с тем звучала и личная трагическая тема скитаний маленькой еврейской труппы. Сквозь роли проступали актеры-фанатики, одержимые идеей национального театра. «Вот уже тридцать веков как мы не только связаны, а спаяны и слиты с нашими четырехугольными буквами, за которые мы погибали на эшафотах, которые вместе с нами сжигались на кострах и возносились с нашей душой вверх к небу»<sup>120</sup> – возглас Н. Цемаха вполне мог бы стать эпиграфом спектакля, который звучал как «истинный экстаз театра и истинный экстаз современности»<sup>121</sup>. К. Н. Миклашевский видел за театральными фигурами фанатичные лица габимовцев. «В “Гадибуке”, – писал рецензент, – нас волнует созерцание какой-то общины людей <...>, которые имеют какие-то убеждения и одержимы страстями. Нас волнует об-

щина артистов, чем-то и, к счастью, все-таки “одержимых”, умеющих оживить мертвый и непонятный нам язык, умеющих в быстром темпе брать крутые подъемы, совершенно естественно от говорка переходить на декламацию, воспринимаемую нами как нечто совершенно необходимое, и еще более естественно от декламации переходящих на пение, умеющих от жаргонной жестикуляции плавно и незаметно переходить на танец, в котором уживается исступленность дервиша с дисциплиной строгого ритма»<sup>122</sup>.

Воплощенные актерами образы трагедии, наделенные знанием, полученным от предков, и чувством современности, прорывались во вневременное пространство. Казалось, «плачут миры и сферы, оттого, что падает в бездну смерти человеческая душа»<sup>123</sup>.

Противостояние надвигающейся смерти усилило неистовую страсть Вахтангова к творчеству. Осознание скорого ухода обострило ощущение красок и звуков жизни, их пластики, ритмов и сочетаний. Законы динамики и контрастов стали законами сценических построений режиссера, он познавал секреты самой жизни и мироздания, ее движимые силы и механизмы. Творящий актер соприкасался с высшими смыслами бытия, которые так остро осознавал умирающий Вахтангов.

Ощущение катастрофы, трагической разорванности действительности, боль и крик человека в его роковом столкновении со стихией воплотились в «Эрике», «Свадьбе», «Чуде святого Антония» и «Гадибуке». Вахтангов до предела сгущал эмоциональные краски музыкальной и пластической палитры сценических образов, до гротеска расширял многомерность художественного высказывания.

В основе его метода два периода, два этапа работы над ролью. Назовем первый «педагогический», второй – «режиссерский». «Педагогический» вобрал работу по «системе»: подробный разбор психологии персонажа, активизацию аффективных чувств актера, основанных на личном жизненном опыте исполнителя; освоение роли в границах «кусков» и «задач», а затем и всего «сквозного» действия. Режиссерский этап связан с воплощением нафантазированной формы вахтанговского спектакля. Эта последовательность в подходе к роли различима во всех постановках Вахтангова. Репетиции «Чуда святого Антония», «Свадьбы», «Гадибука» начинались с тщательной психологической прорисовки образов. Это помогало актеру обрести необ-

ходимое состояние во время спектакля, развивало умение вызывать в себе необходимые чувства в нужный момент игры<sup>124</sup>.

На примере репетиционного процесса «Свадьбы» Чехова Херсонский прослеживал «последовательный переход от воспитания в духе театра непосредственных переживаний к театру острой и крупной сценической формы», от жизненных прототипов к театральным образам. «На первых порах Вахтангов не требует у исполнителей резкого рисунка, – отмечал критик. – Он предлагает вжиться в характеры и в возникшие на свадьбе обстоятельства». Только затем «начинается работа над художественным образом. Над образами заостренными, обобщенными, укрупненными»<sup>125</sup>.

Через музыку, ее темп, ритм, звучание Вахтангов подводил актеров к новому пониманию театра. «В течение двух часов все исполнители основных ролей и гости, поощряемые восклицаниями Евгения Багратионовича, носились в бешеном ритме танца»<sup>126</sup>. В кружении кадрили проигрывались сцены спектакля. Вахтангов усложнял актерскую задачу, выстраивая ритм на смене взрывов и остановок кадрили, он заставлял актеров искать оправдания внезапному обрыву танца и обыгрывать его. Каждый исполнитель должен был дать себе ответ, почему его персонаж останавливается, почему вдруг танцует, суметь оправдать внезапную ситуацию.

Режиссерский карандаш безжалостно вычеркивал «естественность», «жизнеподобие» и «исповедальность» сценического поведения, создавал четкую графическую форму художественного решения образа. Силу чувств, взрыв страстей Вахтангов организовывал в жестком ритмопластическом построении роли. Жизнеподобное поведение актера-персонажа сменилось воспроизведенным актером рисунком голосоведения и пластики, характеризующим его персонажа.

Режиссер передавал актеру свое видение художественного образа и делал «акцент на моменте творческой активизации в отличие от момента недостижимого и напрасного перевоплощения в играемый образ»<sup>127</sup>. Уходя от заповеди Станиславского «играть для себя», Вахтангов требовал от воспитанников играть для других. «Сыграй для товарищей!» – становилось частым режиссерским предложением ученикам, работающим над этюдами. В практике вахтанговской студии появились еженедельные «исполнительские вечера», или «публичные репетиции». Руководитель подчеркивал: «Мы эксплуатируем

зрителя ради наших *учебных целей*<sup>128</sup>. Захава свидетельствовал: «<...> Эти регулярные школьные спектакли Вахтангов считал совершенно необходимой составной частью учебного плана»<sup>129</sup>.

Сценическое самочувствие уже осознавалось им не как «публичное одиночество», а как «публичное творчество». И еще одна вахтанговская формула, приведенная Захавой: «*Сценизм* – это есть способность жить и действовать в условиях, так сказать, сценического воздуха <...> Малейшее движение на сцене не остается без последствий: *его видит зритель*»<sup>130</sup>. Это подтверждают и воспоминания М. А. Чехова: «Все, что происходило на сцене, преломлялось для него через впечатление воображаемых зрителей, наполнявших зал. Он ставил пьесу *для публики*»<sup>131</sup>.

Ю. А. Смирнов-Несвицкий заметил, что постепенный подход Станиславского «если бы...» Вахтангов заменил внезапным «вдруг!»<sup>132</sup> Это наблюдение отвечает нашему пониманию двух этапов работы с ролью, двух подходов – психологического и игрового. Магическое «если бы...» главенствует на первом педагогическом этапе подробного аналитического разбора пьесы и роли. Здесь властвует знание. И отчасти воображение, позволяющее представить, словно реальную, «допьесную» жизнь персонажа и психологический портрет изображаемого героя. Спонтанное режиссерское «вдруг» – это начало разнообразных, нелепых, с точки зрения жизненной логики, экспериментов с персонажем. «Вдруг» знаменует сценическое разрешение найденных тем, смыслов, эмоций. На этом, куда более свободном, постановочном этапе идеи рождались безо всяких эскизов и дотошных «погружений» в пьесу. Логика психологическая вступала в диалог с чувством эстетическим. Те или иные черты актерских образов рождала игра режиссерской и актерской фантазии. Реализуясь на подмостках, роли, разумеется, сохраняли связь с пьесой, а актеры вступали в игровые отношения как со своими ролями, так и со зрителями. Вахтанговым за театральное оправдание принималась не психологическая достоверность, он добивался органики собственно сценического представления.

«Вдруг» – хорошо подготовленное режиссером столкновение со сценической природой, театральной эстетикой и законами зрительского восприятия – вызывало субъективную – творческую реакцию актера, требовало от него объяснения и оправдания нежизнеподобной ситуации. Актер был вынужден выстраивать драматургию роли. Дистанция между персонажем и актером при этом становилась оче-

видной. Образ рождался в ходе творческого освоения случившегося «вдруг», в результате моделирования роли и взаимоотношений с ней. Связь исполнителя и персонажа не вела к тождеству, а являлась их взаимодействием. Идеал Станиславского «я есмь» Вахтангов сменил на свой – «я творю». «Основной принцип – принцип живого общения души изображающей с воплощаемым образом – им был принят как исходный пункт, – отмечал Н. Д. Волков, и для самостоятельных работ. Постигши не букву, а дух системы, сам превосходный актер – Вахтангов явился в дальнейшем не просто режиссером, а режиссером-актером. Он мыслил актерски. Искал актерски. Какую бы театральную форму ни обдумывал – обдумывал ее прежде всего как форму игры»<sup>133</sup>. Именно принцип игры позволил воплотить разные эстетические эксперименты. В последних постановках режиссера современников поразил «тот стихийный, широчайший размах театральной фантазии Вахтангова, тот почти нечеловеческий экстаз, которым он преобразил драматическое действие в какое-то новое солнце каких-то новых театральных небес»<sup>134</sup>.

Эволюция взглядов Вахтангова не подвластна четкой хронологической схеме. Разноплановые поиски осуществлялись им одновременно. Современников поразила тематическая, стилевая, жанровая полнота «Гадибука» и «Принцессы Турандот», вышедших с разницей в четыре месяца.

«Принцесса Турандот» (1922) воплотила новую театральную программу Вахтангова. Эскизные наброски, попытки театрального разрешения образов, интуитивные находки прежних постановок – все это слилось в стройном оригинальном действии последнего спектакля режиссера.

Ситуация театра – сцена, кулисы, декорации – стала «предлагаемыми обстоятельствами» для актеров и зрителей вахтанговской постановки. Первоначально работа велась над пьесой Ф. Шиллера. После тщательной прорисовки психологической линии ролей, «вживания» в них исполнителей Вахтангов внезапно («вдруг!») поменял драму Шиллера на сказку К. Гоцци, героев королевской крови – на комедиантов итальянской труппы, перенес место действия из волшебного китайского замка на оголенные подмости.

Излом репетиционного процесса обозначил новый этап работы студийцев с драмой и ее героями: поворот от максимального психологи-

ческого сближения с персонажем к торжеству искусства актера, субъективно подающего и мастерски выстраивающего образ. Вахтангов менял иерархию сценических взаимосвязей, переносил сильную долю представления с персонажа на творческую личность актера. Этот переход имел динамический характер, колебание весовых чаш «актер – персонаж» обусловило двойную игру «всерьез и понарошку»<sup>135</sup>.

Представленная зрителю изнанка театра: сломанная наклонная сценическая площадка, оголенные колосники, материал для костюмов, служебная мебель – требовала актерской трактовки. По замечанию Волкова, студия брала целое спектакля и разлагала его на элементы: «пьеса, актеры, сцена, декорации, музыка»<sup>136</sup>. Перечисление можно продолжить: роль, костюм, грим, пластика, слово. «И из этих первоначальных материалов, оглядев их со всех сторон, студия вновь начинала создавать сценическую постройку»<sup>137</sup>.

Две первые музыкальные картины спектакля – марш участников и превращение артистов в персонажей Гоцци – очевидцы восприняли как магию театра. «Движения у них (актеров. – Е. С.) легки, полны грации, – писал о четырех масках, предводителях театрального действия, Херсонский. – И особое обаяние в том, что музыкальный ритм безошибочно находит свое пластическое выражение». «Все участники спектакля, подхватив ритмическую «запевку» четырех шутников, – продолжал критик, – торжественно идут в таком же безупречном темпоритме, каждое их движение слито с воодушевляющим маршем»<sup>138</sup>.

Ритмично и ловко двигаясь в такт музыки по крутому наклонному помосту, студийцы накидывали на себя разноцветные ткани. «На наших глазах, – описывал А. П. Мацкин, – группа молодых людей вполне современного вида превращалась в героев восточной сказки. Сцена эта длилась очень недолго и разыгрывалась шутливо, под звуки немного протяжного вальса. Но я не знаю, с чем ее сравнить по театральному эффекту. Разве что с импровизациями Михаила Чехова в “Ревизоре”. Это как раз и был триумф художественной техники, отталкивающей гурманов»<sup>139</sup>.

Магия преображения студийцев в действующих лиц сказки Гоцци, осуществленная Вахтанговым в импровизациях, с их выверенным ритмом, синхронностью движений, воспринималась как двухминутное чудо, завораживала. «Костюмировка – один из очаровательных моментов спектакля. Есть что-то радужное в легком лёте зеленых, красных,

синих желтых шарфов, вуалей, кусков тканей. Свивая их в тюрбаны и превращая в плащи, студийцы достигают перевоплощения, для которого оказывается довольно легкого намека и воображения. Костюмы “Турандот” сшиты больше всего из воображения»<sup>140</sup>, – писал Н. Волков. Расстояние между двумя явленными на сцене мирами – студийной площадкой и сказочным Китаем – становилось пространством для творчества и фантазии. Собственно театральная драматургия роли: взаимодействие «актер – персонаж» – составила основу спектакля.

Являя на сцене актера и его роль, Вахтангов вводил зрителя «в атмосферу двойственности – в непреодоленную контроверзу “лица” и “личины”»<sup>141</sup>. И распространял эту двойственность на драматическую структуру: действие прерывалось сценками итальянских масок и слушателей сцены, цанни. Режиссер призывал студийцев представить себя итальянскими комедиантами, испытать приемы их сценического мастерства и принцип игрового взаимодействия с публикой. Он предлагал воспользоваться приемом «роли в роли»: разыгрывать пьесу так, словно это представление, которое дает труппа Сакки.

Принцип «роли в роли» стал оправданием нарочитой сценической условности и позволил исполнителям открыто демонстрировать любые возможности своего мастерства, свободно существовать на подмостках и вне роли К. Гоцци, сочетать пародийные выпады с моментами искренних сильных душевных порывов. Вместе с тем итальянская маска была «дополнительным препятствием» для современного актера: она создавала некую дистанцию между ним и его персонажем, заставляла вступать их в те или иные отношения.

Способ подачи роли посредством итальянской маски позволял студийцам осваивать различные планы постановки: жизненный (Третья студия играет сказку Гоцци 22 января 1922 г.), игровой (представление дают итальянские актеры) и сюжетный (сказка Гоцци). «Задача эта оказалась не из легких, – вспоминал впоследствии Ю. А. Завадский, – тем более, что между Калафом, итальянским актером и мной, исполнителем, вовсе не было непреходимых границ, и я ощущал себя то тем, то другим, а чаще всего обоими вместе». Вахтанговский актер должен был выстраивать сложную драматургию роли. «Как итальянский актер, – продолжал размышления Завадский, – я видел Калафа со стороны <...> Я – итальянский актер, нигде не теряя иронического отношения к своему герою, забавным чертам его характера и к тем курьезным событиям,

которые с ним происходят, временами сливался с Калафом, естественно чувствовал себя в его образе. В другие моменты я ощущал себя итальянским актером, разделял его темперамент, свободу поведения, но в тоже время сам как бы посмеивался над его условно-театральным способом изъясняться, над наивными приемами игры»<sup>142</sup>.

Вахтангов по-новому использовал прием разобщения «души» и «тела», слова и действия. Студийцы замирали в нарочитых традиционных трагедийных позах, мелодично пропевали поэтические монологи на фоне оголенной студийной сценической площадки со служебной мебелью и театральными атрибутами. И вдруг, словно опомнившись, разом меняли тональность. «То совсем настоящий тон, как будто искренность переживаний – любви, восторга, страданий, – то тонкая актерская улыбка – иронический выпад по адресу этого мира человеческих чувств»<sup>143</sup>, – описывал актерское исполнение А. Кипренский. «И самая игра, – отмечала Л. Я. Гуревич, – ведется только полувсерьез: среди патетических монологов на лице изящного Калафа вдруг засветится какая-то загадочная улыбочка; орудие, которым он грозит-ся убить себя в припадке отчаяния, – это огромный роговой резак»<sup>144</sup>. Эксцентрическое смещение смыслов способствовало разоблачению театрального материала, но одновременно оттеняло пленительность волшебства театра, подчеркивало наивность, чистоту и незащищенность трогательных чувств героев сказки о китайской принцессе.

На этом смещении выстраивалась каждая актерская сцена. «Роль Измаила в исполнении Миронова, – писал Н. Г. Зограф, – строится на двух элементах: на жалобной мелодичности интонаций и на традиционном жесте печали и отчаяния (разводит руки в стороны, сжимает руками голову, патетически соединяет руки над головой). Эти элементы абсолютно лишены психологической насыщенности и не выходят за пределы чистой изобразительности. Эмоциональную окраску исполнения дает сопровождающая весь эпизод музыка, с ее лейтмотивом жалоб и стонаний Измаила. Движения Измаила медленны, на голове его полотенце-тюбан; под скатертями-плащами, накинутыми на плечи, ощущается фрак актера, изображающего воспитателя самаркандского принца»<sup>145</sup>.

Смысловые синкопы «драма – фарс», «трагик – комик-буфф», «персонаж – актер», «обыденность – фантазия» вызвали возражения ряда рецензентов. Актерские жанровые «перескоки» не были приняты ими.

«Калаф – образ пламенного любовника, а вовсе не двуногое недоразумение, помесь неврастеника с акробатом, Пьеро с водевильным простаком»<sup>146</sup>, – негодовал А. Р. Кугель. Он возмущался насилием режиссера, заставлявшего актеров «в самых патетических местах превращать трагедию в фарс». «Преследуемая все время условность, легкость, нарочитость игры порой исчезали, – замечал С. Э. Радлов. – Вместо совершенно отвлеченных синтетических, комических типов (подобных клоунам в цирке!) мы видели цельные и правдоподобные характеры»<sup>147</sup>.

Приведенные рецензии фиксируют то свободное (незаконное, с точки зрения Кугеля) жонглирование театральными приемами, которое совершалось в спектакле. «Отовсюду торчит чересплосица, – сердился Кугель, – старое и новое, современная клоунада и жанр старых арлекинских lazzi, конферансье и Полишинель, опереточный комик от Лео Фалля и Легара и старый знакомец Скарамуш; форрегеровский докладчик из “Хорошего отношения к лошадям” и Панталоне, говорящий с украинским акцентом»<sup>148</sup>.

Игра с различными актерскими приемами, их пародийная подача были сознательными. Не случайно П. А. Марков и В. И. Немирович-Данченко рассматривали спектакль как ответ на комплекс проблем, связанных с театральной формой и современным театром в целом. Вахтангов демонстрировал природу театрального синтеза. Его воплощением был актер, именно в его фантазии и игре разрозненные первоначальные элементы собирались в сценический образ.

Издание 1923 г. «Принцесса Турандот»<sup>149</sup>, посвященное постановке, содержало нотное приложение – спектакль не мыслился без музыки, которая была и композиционным каркасом сценического действия, и своеобразным действующим лицом. Незатейливый лирический аккомпанемент, сочиненный Н. И. Сизовым и А. Д. Козловским, был окрашен «эстрадно-цирковой бравурностью»<sup>150</sup>. В сочетании с нарочито театральными монологами актеров игривые незамысловатые мелодии отражали переливы интонаций актера.

Зритель становился необходимым участником действия. Четыре итальянских маски: Альтоум – Басов, Тарталья – Щукин, Панталоне – Кудрявцев и Труффальдино – Симонов – «дирижировали» веселым представлением, шутливо, иногда иронично заигрывая со зрителями. Они стремились достичь расположения публики, задавали тон предстоящему спектаклю. Маски впускали в зал опоздавших. И разговор

о причине позднего прихода («Проспали!») смешивался с обсуждением событий драмы («Явился новый принц»).

Режиссер добивался от актеров сценического самочувствия, необходимого для свободного общения с публикой. В зависимости от поведения аудитории, от ее ответных реакций маски по-разному обыгрывали действие. «Менялись не краски, только их оттенки, но существенные оттенки, – вспоминал А. П. Мацкин, – особенно чуток к настроению зала Щукин <...> И если его игру понимали, сочувствовали ей, он был так счастлив и так боялся спугнуть это счастье, что старался не переигрывать, не нажимать на педали <...> В атмосфере настороженного или равнодушно-нейтрального зала он охотно пользовался самыми острыми средствами гротеска, в атмосфере сочувствия его юмор был более мягким и обходительным. И тогда из-под очков, смешно торчавших на его клоунском носу, вдруг прорывалась лукавая улыбка. Он дружески нам подмигивал, он был заодно с нами <...>»<sup>151</sup> Маски «балансируют» между зрительным залом и сценой. Управляя действием, они давали указания героям пьесы, актерам, зрителям, танцорам, оркестру. В игре всерьез и понарошку собирали «разнастоящие слезы» персонажа и подставляли стул уставшему премьеру.

Сам Вахтангов считал актерское мастерство осью действия. Он требовал цирковой легкости и ловкости, мгновенного переключения из одного состояния в другое. Стихия озорства и молодости становилась и стихией спектакля, с его картинным принцем Калафом – Завадским и наивной Турандот – Мансуровой. «Любовь Калафа, месть и гнев Адельмы, любопытство Зелимы, лихоимство Бригеллы, капризное лукавство принцессы Турандот – словом все страсти – играют в искусных руках актеров-жонглеров, летят, останавливаются в своем полете»<sup>152</sup>, – писал С. Марголин.

Третья студия не скрывала актера под оболочкой сценического образа. «Ее сценические образы прозрачны. Сквозь них все время виден управляющий этим сценическим образом актер»<sup>153</sup>. Студийцы играли «не роли, а самую игру в роли»<sup>154</sup>. Универсальная формула театра «актер – роль – зритель» была положена Вахтанговым в основу сценической фабулы. Драматургия роли выстраивалась на дистанции между актером и персонажем во взаимодействии со зрителем. Герой был неким «третьим», рождающимся и исчезающим в играх сцены и зала. Пьеса становилась предлогом, она рождалась в непринужденном

общении сцены и зала, среди актерских шуток, номеров, затей. «И как бы искусно лавируя, – записывала свои наблюдения Л. Гуревич, – посреди всей этой маскарадной суеты, непрерывно продвигается вперед фабула комедии»<sup>155</sup>.

С подмостков в зал летела «*густейшая игра!*»<sup>156</sup>, «*импровизация!*»<sup>157</sup>, «готовое к услугам, узко актерское, почти лакейское “что вам угодно”»<sup>158</sup>. В восторженной рецензии К. Миклашевский писал: «<...> А почему при появлении Принцессы вальс Шопена и пластика а la Дункан? – Опять таки совсем необязательно. Сегодня Шопен и Дункан. А завтра может быть вставим Дебюсси и биомеханику»<sup>159</sup>.

От вполне конкретных, представленных публике в прологе студийцев – дебютантки Мансуровой, премьера Завадского и других участников – Вахтангов подводил зрителя к образу актера как такового. Актера творца, который мог легко жонглировать приемами, вольно сочетать сценические «ингредиенты», смешивать исторические и географические пространства, сворачивать время действия спектакля до пантомимной миниатюры, разыгранной цанни.

Последние спектакли Вахтангова отразили поиски отечественного театра первой четверти XX в., времени расцвета режиссуры. Узловую проблему новой сцены – структуру «актер – роль – зритель» – Вахтангов решал на практике, страстно и интуитивно постигая природу сценического образа. Вовлеченный критиками в спор о методах Станиславского и Мейерхольда, синтез которых рецензенты приписывали Вахтангову, режиссер перед самой смертью вынужден был сформулировать свой творческий метод – «фантастический реализм». «Вечная форма», «настоящее театральное средство» виделись режиссеру как «вечная маска». Вечная маска – сценический слепок живого чувства, игра реального и фантастического, зримая граница действительности и представления, гармония «содержания, формы и материала»<sup>160</sup>. В спектаклях Вахтангова она красочно мерцала смыслами, которые обретали значение поэтической метафоры.

Дистанция между психологическими, глубоко личными мотивами роли и абстрактным режиссерским образом целого постановки определялась полем для вольной актерской импровизации, позволяла напрямую обращаться к зрителю, посвящая его в собеседники, емко и образно извлекать современное звучание тем, выявлять активную

творческую позицию Студии. Вахтангов ушел из жизни, не оставив ясной художественной программы. Студийцы отчаянно искали пути сохранения намеченного театрального курса. Курс этот был неясен, не зафиксирован, не обоснован теоретически и во всей последовательности не закреплен на практике. Множество противоречивых трактовок и толкований нашло отражение в статьях учеников Вахтангова и вылилось в спор о сути его учения. Театр преданно сохранял предсмертные произведения режиссера, пытаясь разгадать тайну вечных масок: «Гадибука» и «Принцессы Турандот».

2013

### Примечания

- <sup>1</sup> Из записной книжки 1911 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. М., 2011. Т. 1. С. 245. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию.
- <sup>2</sup> Цит. по: Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 172.
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> Там же. С. 289.
- <sup>5</sup> Там же. С. 286.
- <sup>6</sup> *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 449.
- <sup>7</sup> *Кузнецов Евг.* Из прошлого русской эстрады. М., 1958. С. 301.
- <sup>8</sup> *Золотницкий Д. И.* Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 173.
- <sup>9</sup> Там же. С. 164.
- <sup>10</sup> *Зограф Н. Г.* Вахтангов. М.; Л., 1939. С. 10.
- <sup>11</sup> *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. М., 1989. С. 137.
- <sup>12</sup> См.: *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России 1918. М., 2005. С. 464.
- <sup>13</sup> *Фельдман З. В.* Серафима Германовна Бирман. М.; Л., 1948. С. 11.
- <sup>14</sup> *Зограф Н. Г.* Вахтангов. С. 24.
- <sup>15</sup> *Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 274–275.
- <sup>16</sup> Там же. С. 275.
- <sup>17</sup> Цит. по: «Блоковский спектакль». Рабочие записи В. Э. Мейерхольда и комментариев к ним // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. «Мейерхольд и другие». Документы и материалы. М., 2000. С. 340.
- <sup>18</sup> *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. С. 440.
- <sup>19</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. М., 1962. С. 99.
- <sup>20</sup> *Марков П. А.* Первая студия МХТ // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 367. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию.
- <sup>21</sup> Книга «Моя жизнь в искусстве» появилась в 1926 г., «Работа актера над собой» – в 1938 г.
- <sup>22</sup> *Сушкевич Б. М.* [Б. н.] // О Станиславском: Сборник воспоминаний. М., 1948. С. 382.
- <sup>23</sup> *Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. С. 239.
- <sup>24</sup> *Капитайкин Э.* Режиссура МХАТ Второго // Театр и драматургия. Л., 1974. Вып. 4. С. 148.

- <sup>25</sup> *Балухатый С. Д.* Чехов драматург. Л., 1936. С. 305, 306.
- <sup>26</sup> Из Дневника впечатлений артистов Первой студии // Евгений Вахтангов. Т. 1. С. 424.
- <sup>27</sup> *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. С. 375.
- <sup>28</sup> *Алперс Б. В.* Творческий путь МХАТ Второго // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 19.
- <sup>29</sup> *Марков П. А.* Первая студия МХТ. С. 378.
- <sup>30</sup> Из тетради 1914–1919 годов // Евгений Вахтангов. Т. 1. С. 443.
- <sup>31</sup> *Яблоновский С.* [Потресов С. В.]. «Праздник мира» // Русское слово. 1913. 16 нояб. С. 7.
- <sup>32</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 127.
- <sup>33</sup> Цит. по: Дневник записей впечатлений артистов Первой студии МХТ 1916–1917 гг. // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2009. Вып. 4. С. 558.
- <sup>34</sup> *Попов А. Д.* Воспоминания и размышления // Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 т. М., 1979. Т. 1. С. 101.
- <sup>35</sup> *Марков П. А.* Первая студия МХТ. С. 380–381.
- <sup>36</sup> *Яблоновский С. В.* Студия Художественного театра. «Потоп» // Русское слово. 1915. 15 дек. С. 5.
- <sup>37</sup> *Глаголь С.* [Голоушев С. С.] Потоп // Утро России. 1915. 15 дек. С. 5.
- <sup>38</sup> Цит. по: «Я, актер, попав в роль критика-зрителя...» Дневник записей впечатлений артистов Первой студии МХТ // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2009. Вып. 4. С. 539.
- <sup>39</sup> Цит. по: Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 409.
- <sup>40</sup> *Зограф Н. Г.* Вахтангов. С. 22.
- <sup>41</sup> *Попов А. Д.* Воспоминания и размышления. С. 101.
- <sup>42</sup> *Марков П. А.* Первая студия МХТ. С. 381.
- <sup>43</sup> *Соболев Ю.* Потоп // Театр. 1915. 15 дек. № 1785. С. 6.
- <sup>44</sup> Там же.
- <sup>45</sup> *Херсонский Х. Н.* Вахтангов. М., 1963. С. 180.
- <sup>46</sup> *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля // *Попов А. Д.* Творческое наследие. Т. 1. С. 345.
- <sup>47</sup> *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. С. 84.
- <sup>48</sup> Протоколы репетиций «Потопа» // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 390–391.
- <sup>49</sup> Режиссерская тетрадь. К постановке «Потопа» // Евгений Вахтангов: Документы и факты. Т. 1. С. 392.
- <sup>50</sup> *Титова Г. В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 119.
- <sup>51</sup> *Вахтангов Е. Б.* Чего бы мне хотелось достичь в «Росмерсхольме» // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 454
- <sup>52</sup> *Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. С. 313.
- <sup>53</sup> См.: *Соболев Ю.* Первая студия МХТ. «Эрик XIV» // Вестник театра. 1921. № 87–88. С. 12.
- <sup>54</sup> *Анненков Ю.* Единственная точка зрения // Жизнь искусства. 1921. № 752–754. 5–17 июня. С. 1.
- <sup>55</sup> *Волков Н. Д.* Театральные вечера. М., 1966. С. 238.
- <sup>56</sup> *Марков П. А.* Первая студия МХТ. С. 388–389.
- <sup>57</sup> *Соболев Ю.* Первая студия МХТ. «Эрик XIV» // Вестник театра. 1921. № 87–88. С. 12.
- <sup>58</sup> Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 464.
- <sup>59</sup> *Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. С. 314.
- <sup>60</sup> *Марков П. А.* Первая студия МХТ. С. 405.

- <sup>61</sup> Цит. по: *Бояджиев Г. Н.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1988. С. 246.
- <sup>62</sup> Там же. С. 245.
- <sup>63</sup> *Соболев Ю.* Первая студия МХТ. «Эрик XIV» // Вестник театра. 1921. № 87–88. С. 12.
- <sup>64</sup> *Кириллов А. А.* Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века. СПб., 1992. Вып. 1. С. 293.
- <sup>65</sup> Цит. по: *Бояджиев Г. Н.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. С. 244.
- <sup>66</sup> Цит. по: *Капитайкин Э.* Режиссура МХАТ Второго. С. 159.
- <sup>67</sup> Из записной книжки 1911 года // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 245.
- <sup>68</sup> Всехсвятские записи // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 468.
- <sup>69</sup> *Волков Л. А.* [Б. н.] // Беседы о Вахтангове. М.; Л., 1940. С. 55–56.
- <sup>70</sup> *Загорский М.* Рампа и жизнь. М., 1918. № 41–42. 29 окт. С. 12.
- <sup>71</sup> Цит. по: Евгений Вахтангов. Т. 2. С. 337.
- <sup>72</sup> Там же.
- <sup>73</sup> *Марголин С. А.* Осип Басов // Советское искусство. 1934. 17 окт.
- <sup>74</sup> См.: *Херсонский Х. Н.* Вахтангов. С. 260.
- <sup>75</sup> Рубен Симонов: Творческое наследие. Статьи и воспоминания. М., 1981. С. 63.
- <sup>76</sup> *Волков Н. Д.* Вахтангов // Евгений Вахтангов: Сборник. М., 1984. С. 464.
- <sup>77</sup> Рубен Симонов: Творческое наследие. Статьи и воспоминания. С. 63.
- <sup>78</sup> *Шихматов Л. М.* От студии к театру. М., 1970. С. 105.
- <sup>79</sup> *Херсонский Х.* Вахтангов. С. 267–268.
- <sup>80</sup> *Русланов Л.* Памяти О. Н. Басова // Советское искусство. 1935. 17 окт.
- <sup>81</sup> *Захава Б. Е.* Современники. М., 1969. С. 260.
- <sup>82</sup> *Захава Б. Е.* Вахтангов и его студия. М., 1930. С. 129.
- <sup>83</sup> *Захава Б. Е.* Современники. Указ. изд. С. 261.
- <sup>84</sup> *Шихматов Л.* От студии к театру. М., 1970. С. 96.
- <sup>85</sup> *Зограф Н. Г.* Вахтангов. С. 107.
- <sup>86</sup> *Тугендхольд Я.* Возрождение Метерлинка // Эcran. 1921. № 9. С. 5.
- <sup>87</sup> *Зограф Н. Г.* Вахтангов. С. 109.
- <sup>88</sup> *Гуревиг Л. Я.* Чудо Святого Антония // Театральное обозрение. 1921. № 3. С. 5.
- <sup>89</sup> *Херсонский Х. Н.* Вахтангов. С. 276.
- <sup>90</sup> См.: *Русланов Л.* Памяти О. Н. Басова // Советское искусство. 1935. 17 окт. С. 4.
- <sup>91</sup> *Марголин С. А.* Осип Басов // Советское искусство. 1934. 17 окт. С. 4.
- <sup>92</sup> *Гуревиг Л. Я.* Чудо Святого Антония // Театральное обозрение. 1921. № 3. С. 5.
- <sup>93</sup> *Вахтангов Е. Б.* Всехсвятские записи // Евгений Вахтангов: Документы и материалы. Т. 2. С. 466.
- <sup>94</sup> *Кугель А. Р.* Случайные заметки // Театр и музыка. 1923. № 25. С. 839.
- <sup>95</sup> *Вахтангов Е. Б.* [Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко] // Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 428.
- <sup>96</sup> *Зускин В. Л.* [Б. н.] // Беседы о Вахтангове. С. 154.
- <sup>97</sup> Цит. по: Евгений Вахтангов. Т. 2. С. 539.
- <sup>98</sup> *Виньяр И. А.* [Б. н.] // Беседы о Вахтангове. С. 130.
- <sup>99</sup> *Зускин В. Л.* [Б. н.] // Беседы о Вахтангове. С. 137.
- <sup>100</sup> *Кугель А. Р.* Случайные заметки // Театр и музыка. 1923. № 25. С. 839–840.
- <sup>101</sup> *Тальников Д. Л.* Песнь торжествующей игры // Театр и музыка. 1923. № 29. 10 июля. С. 960.
- <sup>102</sup> Там же. С. 961.

- <sup>103</sup> *Вольнский А.* Еврейский театр: Статья 2. Походный ковчег // Жизнь искусства. 1923. № 28. 17 июня. С. 2.
- <sup>104</sup> См.: *Зограф Н. Г.* Вахтангов. С. 120.
- <sup>105</sup> *Зограф Н. Г.* Вахтангов. С. 120.
- <sup>106</sup> Цит. по: *Иванов В. В.* Русские сезоны театра «Габимы». М., 1999. С. 102.
- <sup>107</sup> С. М. [*Марголин С.*] Театр экстаза // Экран. 1922. № 20. 7–13 февр. С. 5.
- <sup>108</sup> Там же. С. 6.
- <sup>109</sup> *Гуревич Л. Я.* Письма из Москвы // Еженедельник Петроградских Государственных академических театров. 1922. № 15–16. С. 29.
- <sup>110</sup> С. М. [*С. Марголин*] Театр экстаза // Экран. 1922. № 20. 7–13 февраля. С. 5.
- <sup>111</sup> *Зограф Н. Г.* Вахтангов. С. 118.
- <sup>112</sup> С. М. [*Марголин С.*]. Театр экстаза // Экран. 1922. № 20. 7–13 февраля. С. 6.
- <sup>113</sup> *Эфрос А.* Гадибук // Театральное обозрение. 1922. № 2. С. 5.
- <sup>114</sup> *Зограф Н. Г.* Вахтангов. С. 120.
- <sup>115</sup> Там же. С. 118.
- <sup>116</sup> *Волков Н. Д.* Театральные вечера. С. 237.
- <sup>117</sup> *Вольнский А. Л.* Еврейский театр – Ипокрит // Московский театр «Габима»: Турне Европа–Америка. Рига; М., 1926. С. 47–48.
- <sup>118</sup> *Радлов С. Э.* Десять лет в театре. Л., 1929. С. 155.
- <sup>119</sup> *Марголин С.* Летопись «Габимы» // Московский театр «Габима»: Турне Европа–Америка. С. 28.
- <sup>120</sup> *Цемах Н.* Мой ответ ЦТ // Театр. 1997. № 1. С. 114.
- <sup>121</sup> *Micaelo.* Привет, «Габима» // Экран. 1922. № 19. 27–31 янв. С. 7.
- <sup>122</sup> *Миклашевский К.* Мир, как «Турандот», и мир, как «Гадибук» // Жизнь искусства. 1923. № 25. 26 июня. С. 7.
- <sup>123</sup> *Марголин С. А.* Летопись «Габимы» // Московский театр Габима. С. 28.
- <sup>124</sup> См. об этом, например: *Рубен Симонов: Творческое наследие. Статьи и воспоминания.* М., 1981. С. 282.
- <sup>125</sup> *Херсонский Х. Н.* Вахтангов. С. 262.
- <sup>126</sup> *Горгаков Н. М.* Режиссерские уроки Вахтангова. С. 37.
- <sup>127</sup> *Марков П. А.* Первая студия. С. 389.
- <sup>128</sup> Цит. по: *Захава Б. Е.* Вахтангов и его студия. М., 1930. С. 67.
- <sup>129</sup> Там же.
- <sup>130</sup> Там же. С. 130.
- <sup>131</sup> *Чехов М. А.* Путь актера // Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 1. С. 76.
- <sup>132</sup> См.: *Смирнов-Несвицкий Ю. А.* Вахтангов. Л., 1987. С. 98.
- <sup>133</sup> *Волков Н. Д.* Вахтангов // Евгений Вахтангов: Сборник. С. 458.
- <sup>134</sup> [Отчет о дискуссии, посвященной «Турандот» и «Гадибуку»] // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 538.
- <sup>135</sup> *Мацкин А. П.* Портреты и наблюдения. М., 1973. С. 350.
- <sup>136</sup> *Волков Н. Д.* О «Турандот» // Театральное обозрение. 1922. № 5. С. 5.
- <sup>137</sup> Там же.
- <sup>138</sup> *Херсонский Х. Н.* Вахтангов. С. 337.
- <sup>139</sup> *Мацкин А. П.* Портреты и наблюдения. С. 350.
- <sup>140</sup> *Волков Н. Д.* О «Турандот» // Театральное обозрение. 1922. № 5. С. 5.
- <sup>141</sup> Там же.
- <sup>142</sup> *Завадский Ю. А.* Учителя и ученики. М., 1975. С. 200.
- <sup>143</sup> *Кипренский А.* Театр им. Е. Вахтангова. М.; Л., 1927. С. 12.
- <sup>144</sup> *Гуревич Л. Я.* Письма из Москвы // Еженедельник Петроградских Государственных академических театров. 1922. № 15–16. С. 30.

- <sup>145</sup> *Зограф Н. Г.* Вахтангов. С. 138.
- <sup>146</sup> *Кугель А. Р.* Театральные заметки // Жизнь искусства. 1923. № 18. 8 мая. С. 5.
- <sup>147</sup> *Радлов С. Э.* Десять лет в театре. С. 171–172.
- <sup>148</sup> *Кугель А. Р.* Театральные заметки // Жизнь искусства. 1923. № 18. 8 мая. С. 5.
- <sup>149</sup> Принцесса Турандот: В постановке Третьей студии Московского художественного академического театра им. Евг. Вахтангова. М., 1923.
- <sup>150</sup> *Мацкин А. П.* Портреты и наблюдения. С. 420.
- <sup>151</sup> Там же. С. 348, 349.
- <sup>152</sup> *Марголин С.* Игра страстями // Эcran. 1922. № 23. С. 4.
- <sup>153</sup> *Волков Н. Д.* О «Турандот» // Театральное обозрение. 1922. № 5. С. 5.
- <sup>154</sup> *Соболев Ю.* Актеры. М., 1926. С. 17.
- <sup>155</sup> *Гуревич Л.* Письма из Москвы // Еженедельник Петроградских Государственных академических театров. 1922. № 15–16. С. 30.
- <sup>156</sup> *Садко.* [Блум В. И.] Можно или нельзя? // Театральная Москва. 1922. № 30. С. 6.
- <sup>157</sup> *Марголин С.* Памяти Вахтангова. Фантазии о неповторимом спектакле // Театр и музыка. 1922. № 10. 5 декабря. С. 15.
- <sup>158</sup> *Миклашевский К.* Мир, как «Турандот», и мир, как «Гадибук» // Жизнь искусства. 1923. № 25. 26 июня. С. 5–6.
- <sup>159</sup> Там же.
- <sup>160</sup> Цит. по: Евгений Вахтангов. Т. 2. С. 580.

А. А. Кириллов

## ТЕАТР МИХАИЛА ЧЕХОВА

«Театр Михаила Чехова» – явление и понятие многоплановое. Раскрытие его предполагает множество разнообразных сюжетно-тематических линий, пронизывающих творческую судьбу актера и длящихся за ее пределами. Каждая из них следует собственной непростой логике развития, каждая включает свой круг театральных событий и проблем. Но лишь вместе, в органичном – часто противоречивом – единстве, составляют они феномен Театра Михаила Чехова.

Сложный путь становления и исканий Первой студии МХТ – одновременно и путь актера Михаила Александровича Чехова. На этом пути, отмеченном водительством К. С. Станиславского, Л. А. Сулержицкого, Е. Б. Вахтангова, ярко запечатлелся период чеховского абсолютного лидерства в театре МХАТ-2. Период этот, вместивший небывалый творческий взлет труппы и ее корифея, закончился, как известно, разрывом театра и актера. Безусловно, Первая студия МХТ – МХАТ-2, с ее оригинальной судьбой и особым исполнительским методом, в немалой степени явилась и Театром Михаила Чехова.

Юноша, в 1910 г. закончивший петербургскую Театральную школу им. А. С. Суворина с аттестатом «комика и характерного» актера, блестящий комик-буфф, и... выдающийся трагический актер современности, потрясавший зрителей доселе не виданным Гамлетом. Этот жанровый диапазон, объемлющий крайние актерские амплуа, также определяет сущностные черты Театра Михаила Чехова.

Глубочайший психоаналитик, на творчестве которого призывал изучать свою театральную «систему» ее прославленный создатель, и «яркий пример эксцентрика современной сцены», открывающего, по словам Мастера, «смелый путь к театру гротеска»...<sup>1</sup> Театр Михаила Чехова вместил противостоявшие и противопоставлявшиеся художественные миры К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда благодаря небывалому масштабу собственных сценических возможностей.

Пронзительная, возвышенная лирика и разъедающий, уничтожающий сарказм, истовое богоискательство и крайние степени сомнения, философское напряжение интеллекта и зияющая бездна психопатологии, рефлексия и патетика, театр-храм и театр-балаган одновременно уживались в душе, сознании и творческой судьбе М. А. Чехова.

Студиец Художественного театра, с юности впитавший пафос творчества в сценическом ансамбле, создавал роли, избывавшие собой сложную партитуру целого спектакля. Субъективнейший из художников, связанный яркой, неповторимой индивидуальностью, открывал в своем творчестве объективные законы сценического искусства и создавал собственную теоретическую, театральную-педагогическую систему... Не случайно прежде и ныне критики и исследователи обрывают анализ его замечательного мастерства возгласом «Чудо!» Но самое удивительное и ужасное для понятийного сознания, что чудо это Чехов творил осмысленно и целеустремленно, записывая, например, в работе над образом Дон Кихота: «Сыграть *космическое сознание*»<sup>2</sup>. «Нельзя ли сделать, чтобы Кихот *рассытался* в конце пьесы?»<sup>3</sup>

С чего же начинается Театр Михаила Чехова? Что составляет его важнейшую художественно-мировоззренческую основу? При всей сложности чеховской психологии и творчества, ответ на эти вопросы очевиден: *противоречие*. Вернее – изначальная противоречивость мировосприятия. Ошеломляющее впечатление от первой автобиографической книги Чехова «Путь актера», пережитое не одним поколением ее читателей, это еще и оторопь собственного обыденного сознания, парализованного утратой привычных критериев, разрывом устоявшихся причинно-следственных связей.

Много противоположностей уживалось во *мне*, но я долго не мог примирить их *вовне*. <...> Жизнь в контрастах и противоположностях, в стремлении примирить эти противоположности *вовне*, изживание противоположностей *внутри* <...> – все это создало во мне некоторое особое ощущение по отношению к окружающей жизни и к людям. Я воспринимал доброе и злое, правое и неправое, красивое и некрасивое, сильное и слабое, больное и здоровое, великое и малое как некие *единства*<sup>4</sup>.

Зная Чехова как человека, абсолютно лишённого позы и самолюбования, последовательно переводившего всякое жизненное впечатление в план его художественного разрешения, по достоинству оценим приведенное признание актера. По существу, перед нами уни-

версальная психоаналитическая модель любой драматической ситуации. Точнее – ее психомировоззренческое основание. Удивительно, но все это противоречивое контрастное единство умещается в сознании и природе одного человека. И не в виде холодного умозрения, но как особый тип индивидуального мировосприятия – эмоционального, страстного. Правда, индивидуального здесь столько же, сколько всеобщего, ибо всеобщее индивидуально, и наоборот. Непостижимое сознание Чехова одновременно и в равной степени вмещало противоположные сущности явления, бытия. Острейшая борьба между ними была неизбежна.

Стремление разрешить жизненные противоречия в сценическом творчестве ясно различимо в ранних ролях молодого Чехова. Оно же определяло и его исполнительский репертуар. Примечательно, что уже в Театральной школе М. Чехов, боготворивший своего знаменитого дядюшку, сосредоточен на образах парадоксальной позиции, встречающихся в его пьесах. Вафля в «Дяде Ване», Чебутыкин и Соленьий в «Трех сестрах»... Чебутыкина и Епиходова из «Вишневого сада» играл он в петербургском Малом театре по окончании школы. Позднее, в начале мхатовского периода сценической карьеры Чехова, Станиславский ввел его на роль Епиходова в спектакле МХТ (1913) вместо заболевшего И. М. Москвина. Казалось бы, нет ничего особенного в том, что «комик» играет чеховских «клоунов». Однако эти «клоунские» образы, комические сами по себе, отнюдь не исчерпываются буффонностью. Будучи включенными в широкий контекст чеховских пьес, в их сложную систему напряженных связей, персонажи эти концентрируют в себе острейшую противоречивость трагифарса. А потому органично соседствовали с ними в «афише» М. Чехова Федор из «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого (любимая роль российских «неврастеников») и Мармеладов из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского. Если исключить водевильные пустячки, преобладавшие в репертуаре юного Чехова, станет ясно: герои, подобные перечисленным, составляли его ядро и основу. Парадокс, противоречие – характерные для персонажей М. Чехова состояния с первых же его сценических выходов, обогащенные глубиной психоанализа и напряженной этической проблематикой, – получили питательнейшую почву в Первой студии МХТ. Психоаналитическое основание «системы» Станиславского и этический пафос толстовства Сулержиц-

кого, сплавленные воедино, в лице М. Чехова обрели идеальный сценический «материал». В свою очередь и актер оказался в самом центре напряженного поля учительских исканий, испытал глубочайшую зависимость от них в период своего профессионального становления.

Чтобы лучше понять феномен «универсальной драматической ситуации», обнаруженный нами в чеховском мировосприятии, определить условия его возможной сценической реализации в игре отдельного актера, необходимо обратиться к «табели о рангах» театральных профессий. Прежде всего – к соотношению двух из них – актер и режиссер, чреватому бурными дискуссиями, не утихающими и по сей день. Говоря о приходе режиссуры в театр, часто имеют в виду лишь новую театральную «специализацию», противопоставляя сложную структуру режиссерского спектакля индивидуальному актерскому творчеству. Очевидно, однако, что кризис индивидуалистических представлений о мире, постижение его единства не являлись привилегией отдельных профессий. Социальные и культурные процессы, предшествовавшие возникновению режиссуры, были всеобщими, отразились и преломились на всех уровнях общественного бытия. В отношении театрального искусства эта означало не только консолидацию и соподчинение разрозненных творческих сил под эгидой единой режиссерской воли, но и принципиальные изменения в самих структурообразующих компонентах сценического целого, например в актерском искусстве. Параллельно происходило осознание синтетической природы театрального искусства в целом и актерского искусства, в частности.

Примечателен в этом плане недооцененный опыт разветвленной и интернациональной актерской генерации «неврастеников», рассматриваемой порой как очередное новоявленное исполнительское амплуа в театре рубежа XIX и XX вв. Актеры-неврастеники, заявившие о себе почти одновременно с возникновением режиссуры, двигались как бы параллельным ей курсом, являя в индивидуальном актерском творчестве прообраз режиссерского сценического многоголосия. Именно они впервые столь остро воплотили в индивидуальных реакциях своих персонажей окружавший их большой мир, объективную ситуацию. Они же первыми обнажили в своем искусстве крайнюю зависимость индивидуальных судеб от состояния этого мира. Трагическая разорванность бытия воплощалась ими как противоречивая

целостность, единство. За личной пронзительной болью их героев виделась картина разрушающегося, дисгармоничного мироустройства. Лирическая исповедальность их творчества сквозила эпической широтой связей и ассоциаций. Индивидуальное и общее в их игре пронизывали друг друга. Блестящими представителями неврастенического актерского клана были Э. Дузе, Й. Кайнц, В. Ф. Комиссаржевская, В. Э. Мейерхольд, Е. Н. Рощина-Инсарова, А. Моисси... Очевидно, «неврастенический» этап прошел в своем становлении и молодой М. Чехов, творчески усвоивший опыт ближайших актеров – предшественников, углубивший и расширивший его. «Чехова по старому актерскому амплу нужно определить как неврастеника и характерного актера, – писал известный советский критик 1920-х гг. Х. Херсонский. – И в то же время – он единственный на нашей сцене изумляющий эксцентрик-буфф. Он соединяет мастерство внешних парадоксальных изобретений актерской техники с ярким психологическим углублением внутреннего оправдания. Им в значительной степени определяется и до известной степени исчерпывается лицо I Студии»<sup>5</sup>.

Крайняя дифференциация выразительных средств актерского искусства и одновременная интеграция их в единой и сложной концепции-композиции роли-спектакля осуществлялась в творчестве Чехова как целостный процесс. История русского театра не знала равных Чехову в мастерстве лаконичной сценической детали. Не знала она, однако, и таких степеней обобщенности и целостности в индивидуальном исполнении. Центробежные и центростремительные тенденции в театральном искусстве рубежа XIX и XX вв. оказались связанными друг с другом диалектически. «Режиссерская» реформа театрального творчества, по-новому актуализировавшая вопрос о художественной целостности сценического произведения, обнажила неведомые ранее перспективы и в актерском искусстве. Актер располагает богатейшей палитрой выразительных средств, возможностью их разнообразной композиционной, ритмической, стилевой организации в сложное единое целое. В XX в. наряду с развитием различных режиссерских систем порой возникали не уступавшие им по сложности своего строения и богатству художественных возможностей актерские «системы». Таким актером – театром в русском сценическом искусстве стал М. А. Чехов.

Ни в статьях современников Чехова, ни в более поздних работах его искусство почти не сравнивается с искусством других актеров. Зато

постоянно имя Чехова оказывается в контексте имен крупнейших режиссеров XX в. – Э.-Г. Крэга, К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова. И дело здесь не столько в прямых взаимосвязях и непосредственных взаимовлияниях, сколько в общности мировоззренческих истоков, историко-художественных концепций и самих законов театрального искусства XX в. В исполнительстве Чехова подверглись значительному переосмыслению и переработке практически все выразительные средства и возможности актерского искусства. «В его творчестве говорит наша современность. <...> Такого актера давно ждала русская сцена. <...> Но такой духовно богатый и технически изощренный актер, как Чехов, мог явиться только в результате всех достижений современного театра»<sup>6</sup>, – писал о нем П. А. Марков в 1921 г.

Коль скоро мы коснулись вопроса о сценическом претворении чеховской противоречивости, уместно вспомнить еще одну «исповедь» актера, опубликованную в сборнике творческих автобиографий художников сцены.

Касаясь творческих своих замыслов и их сценических осуществлений, я чувствую, что нужно сказать: две линии, *две основы* неизменно питали мою творческую сущность, это *смех* и внимание к возможным и действительным *страданиям* человека, – как хотел бы определить я то, что постоянно толкало меня как актера<sup>7</sup>.

Переводя это аналитическое самонаблюдение Чехова на язык сценических жанров, имеем жизненную предпосылку трагикомического театрального осуществления. Подтверждений тому в творчестве актера и в отзывах о нем множество. Любопытно отметить общность пристрастия к трагикомическому и в творчестве многих однокашников Чехова по Первой студии. Многократно читаем об этом в упомянутом сборнике актерских автобиографий. В своих поисках «пределов патетики и сарказма», признается Н. Н. Бромлей<sup>8</sup>, «трагическая буффонада» более всего увлекает О. И. Пыжову<sup>9</sup>; С. Г. Бирман пишет о том, что работа в МХАТ–2 дала ей «возможность ощутить грани драмы и комедии». «Менее скрытным, но более верным все же будет, если скажу – грани трагифарса», – уточняет актриса<sup>10</sup>. Последнее подтверждает и П. А. Марков в замечательном литературном портрете Бирман. «“Трагедия” и “фарс” – два элемента мирозерцания Бир-

ман, тесно связанные между собой»<sup>11</sup>. Эта важная общая особенность исполнительского метода ведущих актеров Первой студии (МХАТ–2), наиболее полно и отчетливо выразившаяся в творчестве Чехова, заслуживает особого внимания.

Стремясь сочетать в своей игре крайние противоположные жанровые начала, актеры Первой студии неизбежно обостряли выразительные формы собственного искусства. В то же время энергетическое значение воплощавшегося ими сценического образа перемещалось из области его постепенного проживания, прорастания, развития в план внутреннего антиномического обострения. Необыкновенно выигрывали выразительность и масштаб образа, укрупненные дистанцией, разделявшей жанровые полюса роли. Вместе с тем это внутреннее полярное «противостояние» отвлекало на себя сценическую энергетику, свидетельствуя об опасности замыкания образа на самое себя, его обособления, статификации.

Целостный образ персонажа пунктирно очерчивался многими актерами Студии уже в первых его сценических появлениях, замечал В. Г. Сахновский<sup>12</sup>. О том же в цитированной выше статье о С. Бирман писал и П. А. Марков, обнажавший уязвимые стороны подобной интерпретации роли.

МХАТ Второму была свойственна статичность исполнения. Его актеры показывали образ как законченную и совершенную маску. Они исчерпывали его характеристику в первом же действии. Бирман стремилась преодолеть статику, выделяя в образе борющиеся в нем противоречия. Там, где она находила только их *существование*, она не разрешала проблемы образа<sup>13</sup>.

Оправданный при подстановке его в динамическую структуру режиссерского спектакля (например, «Эрик XIV»), образ, выполненный в согласии с выявленным методом, оборачивался статической консервацией внешних форм, когда актеры оказывались предоставленными самим себе.

Здесь, собственно, и заканчивалась общность творчества Чехова и однокашников-партнеров, ибо его «противоречия» представляли собой внутренне динамичные длящиеся конфликтные единства. Далее Театр Михаила Чехова и отдельные актерские дарования МХАТ–2 расходились в разных направлениях. Вернее, актерское искусство МХАТ–2 обнаруживало здесь свой крайний и непреодолимый предел. Театр Михаила Чехова превосходил его в своих сценических

возможностях. Противоречивость чеховского мировосприятия, мировоззрения, психики не исчерпывалась величиной ее статического напряжения. Преломленная в его творчестве, она имела значение, параллельное и аналогичное значению драматического конфликта режиссерского спектакля, движущего сценическое действие, обеспечивала «глагольные» формы чеховской игры. Основание выявленного различия коренилось не только в превосходных степенях технической изощренности Чехова-актера, но и в отличии укорененной и органичной противоречивости целостного чеховского мировосприятия от привнесенной и умозрительной, антиномичной, хотя и эффектной, *контрастности* игры его партнеров.

На заседании ГАХН, посвященном обсуждению «Гамлета», П. А. Марков исходил «из противопоставления двух исполнителей: Чебаном – Короля и Чеховым – Гамлета, как [образов], вскрывающих действенность трактовки “Гамлета” в МХАТ–2. П. А. Марков находит, что в исполнении Чебана хорошо сделанный образ Короля дан сразу и целиком, что, видя его, сразу видишь развязку трагедии, но не самую трагедию. Актер дает мечту о трагедии, но не действительное разрешение трагедии. В этом плане спектакль не был убеждающим и не [преодоле] замкнутого в себе, довлеющего мира. Единственным возможным путем содокладчик (П. Марков, докладчиком был В. Сахновский. – А. К.) считает путь Чехова, исходящего из глубин конкретности»<sup>14</sup>. Проблема эта не утратила свою актуальность и в дальнейшем. В прениях по докладу В. М. Волькенштейна «Стиль 2-го МХАТ»<sup>15</sup> в 1926 г. Марков снова подчеркивал:

Теперь главный вопрос для 2-го МХАТ’а – это актер <...> Самая трудная проблема для 2-го МХАТ’а, что, достигнув резкой остроты в актерской игре, он переводит актерские образы из динамических в статические <...> И основная задача для МХАТ’а – какой он найдет выход для динамической подачи роли, как он четкость и остроту подчинит внутреннему течению образа<sup>16</sup>.

Долгим и сложным был путь ведущих актеров Первой студии от непрерывно развивающейся психологической линии образа к «психологическому импрессионизму» более зрелого творческого периода, от «вертикального» (во «времени» спектакля) выращивания этого образа к «горизонтальному» (в «пространстве» художественных связей) его укрупнению. Путь этот, восходивший к совместной

работе с режиссером Е. Б. Вахтанговым, был связан и с открытием новых для Студии художественных форм. Итог оказался противоречивым. Изжив сложность непосредственного психологического переживания, Студия должна была восполнить ее отсутствие игрой ракурсов, планов и измерений. При этом вопрос стоял как о структуре сценических измерений, их качестве и количестве, так и о системе действенных связей между ними. Для большинства актеров Студии посильной оказалась лишь первая задача. Обострение выразительности и приращение масштаба образа осуществилось ценой утраты динамических категорий исполнения. Графика резкого антиномического контраста была «плоскостной». Сценический персонаж обнаруживал себя в виде застывшей маски. В спектаклях Первой студии все чаще и отчетливее проступала доминанта живописного зрелища. Соответственно и метод гротеска, к которому двигалась Первая студия и который усматривали в ее исполнительском искусстве многие современники-рецензенты, оказался мнимым. Гипербола и контраст были необходимыми, но не достаточными его гарантами. Гротеск, предполагающий движение, превращение, постоянную парадоксальную изменчивость творимого художником образа и мира, не имел динамического основания. Объем сценического действия, его динамическое «третье измерение» в создавшейся ситуации мог восполнить лишь режиссер. Режиссера-лидера в Первой студии после смерти Вахтангова не оказалось.

Динамики многоуровневого сценического существования неизменно добивался лишь М. Чехов. В его игре она осуществлялась в значении «судьбы» сценического персонажа. Статику «маски» Чехов преодолевал и единством символических и жизненных («глубины конкретности», по П. Маркову) черт образа. В индивидуальной актерской игре он достраивал то, что было не по силам большому театральному коллективу. Образ, создававшийся Чеховым «увертюрно» (В. Г. Сахновский), представленный им в первом сценическом появлении, в дальнейшем раскрывался актером с разных сторон, во множестве взаимосвязей. Разрывы психологической линии при этом не только не исключали глубоких психологических погружений, но и в еще большей мере обостряли их. Возможности Театра Михаила Чехова все более перерастали возможности театра МХАТ-2 – ситуация чреватая и закончившаяся разрывом.

\* \* \*

В первых спектаклях Студии Чехов еще ничем не выделялся из актерского ансамбля по общему «тону» исполнения. Рецензенты отмечали лишь особую степень его одаренности, сценическую смелость, выдумку и находчивость, угадывая будущего художественного лидера труппы. Манера чеховской игры вполне соответствовала общему исполнительскому методу и теме студийных исканий. Тонкий, акварельный психологизм и этический пафос оправдания человека последовательно реализовывались в его игре. Будущая острота сценической трактовки покуда обнаруживала себя лишь во внешних чертах характерности. Невообразимый, противоестественный облик, крайнее, не лишенное физиологизма усугубление старческих черт, характеризовали первую студийную работу Чехова – его Кобуса из «Гибели “Надежды”» Г. Гейерманса (1913, режиссер Р. В. Болеславский). Вместе с тем уже здесь отчетливо заметна и противоречивость и обусловленное ею двуединство исполнения Чехова. Его Кобус, жалкий и трогательный одновременно, позволяет говорить о внутреннем драматизме образа, неоднозначности его жанрового основания. Чехов оправдывал героя, вызывая зрительское сочувствие, сострадание. Достигалось оно, однако, вне сентиментальности и драматической патетики. Можно сказать, что утверждение человеческого в Кобусе осуществлялось «от противного». Трогательность чеховского сценического создания открывалась в итоге роли как оборотная сторона его ничтожности. Жалкий Кобус в первых сценах интерпретировался актером как смешной, позволяя рецензентам писать об искреннем юморе его игры. Комедийные черты чеховского дарования подтверждали свою первичность. В то же время, предельно усугубляя слабость и ничтожество своего персонажа, Чехов вызывал зрительское сочувствие к нему. Эпитеты «жалкий» и «трогательный», определявшие противоположные полюса чеховской трактовки, сливались в фокусе третьего – «беззащитный». Тема «маленького человека», «униженного и оскорбленного», открывалась в чеховской интерпретации героя, хотя и звучала приглушеннее, нежели в творчестве ее российского родоначальника и кумира молодого М. Чехова – Ф. М. Достоевского. Утонченному психологизму исполнительского искусства мхатовской студии были чужды порывы обнаженной и яркой страстности. И все же современники отмечали, что художественным итогом чеховской

игры было сочувственное «обнажение человеческой слабости»<sup>17</sup>. Итог этот перекрывал категории сценического характера и типа, свидетельствуя о превосходившем их масштабе исполнительского обобщения. Как и прочие роли, сыгранные Чеховым в молодые годы, Кобус его менялся с течением времени. В 1917 г. В. С. Смышляев восторженно писал о Чехове, балансировавшем в роли Кобуса на грани реальности и сказки, жизни и фантазии<sup>18</sup>. В этом товарищеском дневниковом отзыве угадывается намек на будущие «первообразы» (А. Белый) зрелого Чехова, восходящие из бездны ничтожества к сущностным, космическим чертам и смыслам человеческого бытия.

Рационалистическое повествование о сложной структуре ранних чеховских ролей – плод позднейших исследовательских усилий. Творчество актера развивалось в это время интуитивно, стихийно, вне аналитических самоосмыслений. Стихия и интуиция в значительной степени направлялись влиянием учителей. Уже в 1913 г. К. С. Станиславский отмечал, что «Чехов усвоил в общих чертах и систему, и этику, и гражданственность». И одновременно, работая с Чеховым над ролью Епиходова, режиссер признавал природный, инстинктивный характер его дарования. «Инстинкт подымает руки у Миши Чехова (Епиходов) и глаза покрывает поволокой»<sup>19</sup>. Суждения Станиславского не противоречат друг другу, ибо нет здесь еще противоречия между психоаналитическим методом системы и последовательным психоанализом в игре Чехова. Характерно, однако, что хотя и на бессознательном уровне, в стихийном творчестве молодого Чехова уже вырисовывается единый вектор темы и метода. Вторая студийная работа актера – Фрибэ в «Празднике мира» Г. Гауптмана (1913, режиссер Е. Б. Вахтангов) – подтвердила и обострила заявленное Кобусом направление.

«Уничтожение» Фрибэ Чеховым совершалось еще последовательнее и резче. Материал роли давал для этого некоторое основание. Чехов это основание предельно гиперболизировал. В поисках характерности персонажа на помощь актеру пришел Вахтангов. «Для Фрибэ нашли кое-что из характерности: весь мокрый, глаз сочится, обезьяна, кривоногий»<sup>20</sup>. Чехову удалось воплотить в спектакле этот отталкивающий облик героя, усугубив его чертами абсолютного рабства, собачьей преданности и покорности. Смешное в его Фрибэ становилось отталкивающим, нелепое – отвратительным. Казалось, в этой

роли, в отличие от Кобуса, актер не оставил персонажу ни малейшего шанса на сочувствие. Этическая программа Сулержицкого, однако, вновь торжествовала. После репетиции одной из сцен, представляющей Фрибэ в наиболее неприглядном виде, в записях Вахтангова появляется неожиданное, почти патетическое задание: «Фрибэ должен вести эту сцену так, как будто решился на самоубийство»<sup>21</sup>. Сцена эта стала кульминационной точкой чеховской роли, а в отзыве рецензента оценивалась как трагическая.

<...> Второй акт, когда он (Фрибэ Чехова. – А. К.) пьяный разговаривает с фрау Шольц, заставляет переживать чувство страха. Фрибэ пьян и мог бы вызвать смех своим пьяным предчувствием, но г. Чехов нашел настоящий трагизм<sup>22</sup>.

Трагическое не добавлялось к комическому, не соседствовало с ним, но возникало из крайнего сгущения комизма. Сочувствие рождалось из глубины отвержения. Образ являл собой динамичное противоречивое единство. Роль Фрибэ в спектакле становилась средоточием, квинтэссенцией студийного мироощущения и метода. Герой Чехова одновременно напоминал и «маленького человека» Достоевского, и трагического «клоуна» чеховской драматургии.

Говоря о единстве темы и метода Чехова в интерпретации Кобуса и Фрибэ, имеет смысл коснуться и различия. Тем более что различие это – не качественное, но количественное – коренится в еще одной психологической и «типологической» черте мировосприятия и творчества актера. Автобиографические признания в острой противоречивости мировосприятия венчаются в мемуарах Чехова откровением по поводу его неизбывной страстности.

Страстность моей природы не только усиливала все эти качества (качества противоречивого мироощущения. – А. К.), но она комбинировала их в причудливые рисунки и формы. И когда я теперь оглядываюсь назад на все это, я понимаю, что благодаря моей страстности я буквально ускорил свою жизнь, то есть я изжил все, что было во мне, гораздо скорее, чем мог бы это сделать, если бы не обладал такой страстностью<sup>23</sup>.

Страстность, как и противоречивость, распространялась на весь универсум жизни и творчества Чехова. Усугубление какой-то одной черты в характеристике играемого им персонажа тут же отзывалось во всем объеме его сценического образа. Собственно, в этом и состоит

отличие Кобуса и Фрибэ. Чем острее разоблачал Чехов своего героя, тем неистовее оправдывал его. Степень ниспровержения равнялась пафосу утверждения. И если в исполнении Кобуса проскальзывали тона мягкой лирики, отчетливо прозвучавшие вскоре в образе Калеба, то трагифарсовый Фрибэ явился предтечей острого и мучительного чеховского Фрэзера.

Хорошо известно, что постановка «Сверчка на печи» Ч. Диккенса, осуществленная режиссером Б. М. Сушкевичем в 1914 г., стала своего рода манифестом коллектива Первой студии в дореволюционный период ее истории. Манифестом эстетическим и этическим. Одновременно в этом спектакле впервые столь глубоко и полно раскрылись и индивидуальности дарования многих студийцев. Достаточно вспомнить хотя бы Вахтангова – Текльтона. Многие прояснилось для публики и рецензентов и в творчестве Чехова, игравшего роль Калеба Племмера. На первый взгляд, даже внешним своим обликом, чертами старческой характерности герой Чехова напоминал Кобуса. Калев был созвучен персонажу «Гибели “Надежды”» и глубокой внутренней темой образа. И все же в ветхом, жалком и одновременно необычайно трогательном Калебе черты и темы чеховского творчества значительно укрупнились, зазвучали в полную силу. Заявленное в Кобусе раскрылось в Калебе с очевидностью. Может быть, самым ценным рецензентским наблюдением стало открытие «неразъединимой» «двойной актерской сущности» Чехова. Открытие принадлежало Н. Е. Эфросу.

Я не знаю, есть ли такое амплуа или такой закулисный термин: лирический комик. К молодому Чехову такое обозначение очень бы подходило, обозначало его двойную актерскую сущность, как она успела выразиться в немногие годы его только еще разгорающейся сценической жизни. <...> Лирикою и комизмом, лирическим комизмом окрашено все, игравшееся М. Чеховым. В Калебе обе стороны были сгущены чрезвычайно. И это было не сосуществование, не соединение двух черт, но неразъединимое, как бы химическое их смешение, слияние в одно<sup>24</sup>.

О нежном юморе и мягкой лирике чеховской игры писали и многие другие критики. Уточняя их значение, ссылались на творчество Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова. Опосредованно с этими именами был связан и приведенный выше отзыв Эфроса, называвшего исторической параллелью творчеству М. Чехова искусство А. Е. Мартынова,

сценические образы которого многим видятся «достоевскими». Одновременно Эфрос, вслед за Н. Н. Долговым, характеризовал Мартынова исполнителем, бывшим «как бы предчувствием актера для Чеховского театра». Тему и масштаб чеховского Калеба Эфрос определял через образы Евангелия – связь, также имеющая на себе в истории русской культуры «достоевский» ответ.

«Тишина» и просветленность чеховской игры не исключали в Калебе трагической тональности. Напротив, трагическое противоречие на этот раз, более чем когда либо в творчестве актера, имело внеличный характер, отражалось в «траги-светлом образе» Калеба<sup>25</sup> глубокой трагической противоречивостью бытия. «В светлых изумленных глазах» Чехова – Калеба лучилось «извиняющееся выражение за то, что существует на свете <...>»<sup>26</sup> В игре актера современники обнаруживали невиданное прежде обилие счастливо найденных деталей: интонаций, жестов, мимических подробностей, – неизменно свидетельствуя об их органичной слиянности в глубокий и обобщающий образ. Единство взаимопроникающих реальных и фантастических черт снова позволяет вспомнить «прачеловеческую» оценку творчества Чехова, предложенную позднее А. Белым: «Жалкий и убогий, близкий к безумию Племмер сам кажется каким-то фантастическим, сказочным существом»<sup>27</sup>. Со временем символическое значение чеховского Калеба значительно обогатилось, игра актера стала более «театральной», обобщенной и яркой. Обнаруживший эти перемены Ю. В. Соболев в 1922 г. о пятисотом представлении «Сверчка» писал: «Я бы сказал, что в смысле такой общечеловеческой скорби, в какой явлен Чеховым Калеб, это образ глубоко символичный»<sup>28</sup>.

Если в связи с Калебом впервые возникает понятие «двуединства» чеховской игры, то с Фрэзером из «Потопа» Х. Бергера (1915, режиссер Е. Б. Вахтангов) приходит в лексический словарь актера термин «атмосфера».

В роли Фрэзера, – объяснял он (Чехов. – А. К.) нам, – надо было добиться, помимо действия, хода мыслей, характерности и многих других элементов, из которых складывается роль, атмосферы обиды, озлобления, которая как бы замыкала каким-то невидимым кругом жизнь Фрэзера... <...> И только когда перед лицом смерти мы, персонажи пьесы, становимся равными, – говорил Чехов, – во мне начинается борьба этой атмосферы неприязни с какой-то новой атмосферой, неожиданной и прекрасной <...><sup>29</sup>

Представляется, что бывшая ученица «Чеховской студии» М.О. Кнебель, последовательно приводящая гений Чехова к общему знаменателю системы Станиславского и художественного метода МХАТ, не вполне точна в своем пересказе. Конечно же, атмосфера рождалась не «помимо» иных «элементов» и черт роли, так как она-то, по Чехову, и является основой, первоосновой, питающей и определяющей все уровни и качества его исполнения. «Ощущение и даже предощущение целого» – наиболее ценимое актером и свойственное ему рабочее самочувствие – не покидало Чехова на протяжении всей его творческой жизни.

Когда мне предстояло сыграть какую-нибудь роль <...> меня властно охватывало это чувство *предстоящего целого* и в полном *доверии* к нему, без малейших колебаний начинал я выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из *целого* сами собой возникали детали и объективно представляли передо мной. Я никогда не выдумывал деталей и всегда был только наблюдателем по отношению к тому, что выявлялось само собой из *ощущения целого*. Это *будущее целое*, из которого рождались все частности и детали, не иссякало и не угасало, как бы долго ни протекал процесс выявления. <...> Как мощный порыв несло меня это “чувство целого” сквозь все трудности и опасности актерского пути. Оно сопровождало меня и в театральной школе и дальше<sup>30</sup>.

«Дальше» из «чувства целого» оформится в конце концов знаменитая чеховская теория имитации образа. Но если до работы над Фрэзером «ощущение целого» в творческой лаборатории Чехова являлось репетиционным и до-репетиционным состоянием, то в период подготовки «Потопа» из него родилось «игровое» понятие «атмосфера», определяющее сиюминутное актерское исполнение и его перспективу. Таким образом, во взглядах и в творчестве Чехова понятие, привычно соотносимое со сложной сценической или драматургической ситуацией, оказывается приложимым к индивидуальному актерскому искусству, более того – необходимым ему. Чехов рассматривает драматическое движение, развитие роли как ряд меняющихся, переливающихся одна в другую, скрещивающихся друг с другом, борющихся атмосфер. Пространство роли разрастается до масштабов сложного и целостного спектакля. В будущем, в теоретической, театрально-педагогической системе Чехова понятие атмосферы актер осмыслит как одну из важнейших, определяющих ее категорий. В американской

книге Чехова «О технике актера» «атмосфере» и владению ею исполнителем посвящен большой раздел.

Если для мироощущения, мировосприятия Чехова противоречивое двуединство бытия и «ощущение целого» были величинами изначально и постоянными, то отнюдь не сразу и не просто удалось актеру их сценическое разрешение. Об этом можно судить хотя бы по рабочим записям режиссера «Потопа» Вахтангова. «Чехову убирать водевиль! <...> Чехову – прислушиваться к чувству <...> Фрэзер. Больше всех хочет жить». И рядом, некоторое время спустя, облегченно: «У Миши водевиль уходит (я честный банкрот)»<sup>31</sup>. От срывов в стихию самодовлеющего комизма Чехов не был застрахован и в дальнейшем.

Мне не повезло. Я смотрел спектакль, когда «играли» <...> О Чехове и Хмаре писать нужно много <...> Они больше всех меня огорчили. Оба играют хорошо, но не то, не то, не то. У Миши помимо его воли получается фарс. Я знаю, как он относится к роли, ни одной секунды не думаю, что он делает это умышленно<sup>32</sup>.

Напряжение внехудожественного, жизненного противоречия в творчестве Чехова все более и более нарастало. Актер с большим трудом, ценой громадных душевных усилий пытался удерживать равновесие. Это было тем более невыносимо, ибо актеру психоаналитического метода «удерживать» приходилось *в себе*. В чеховском Фрэзере трагизм и красота бытия сквозили в «маленькой, гаденькой душонке, алчном трусе, жалком неудачнике, делающемся вызывающе-наглым при первом же проблеске удачи»<sup>33</sup>. Актер разрешал оправдание героя лишь на пороге смерти, в страдании и страданием же. Однако вновь гуманистический пафос чеховского искусства своим необходимым основанием требовал крайнего ниспровержения героя. Двуединого звучания роли Чехов достигал вне эффектных внешних контрастов и сентиментальности. «Излучение красоты» в чеховском Фрэзере начиналось неожиданно. Средства внутренней психологической выразительности, которыми Чехов добивался просветления своего героя, представлялись необъяснимыми. «Вдруг появились у Фрэзера какие-то новые, раньше не бывшие, жесты, новые, раньше не слышные, интонации»<sup>34</sup>. Почти не меняя своей художественной палитры, Чехов в роли Фрэзера балансировал на грани отталкивающего и прекрасного, подлости и благородства.

Обострение противоречивости в жизни и творчестве Чехова было связано со страстным стремлением изжить ее, освободиться от раз-

рывавшего душу напряжения. Между тем нарастание этой напряженности ни в коей мере не способствовало освобождению от вызвавшей ее причины. Усугубление психоэтической противоречивости в рамках психоаналитического исполнительского метода вело в тупик неизбежного и глубокого душевного кризиса, разразившегося в 1917 г. Осознание опасности пришло позднее, после ее преодоления:

<...> Я стремительно несся к душевному кризису, даже к нервной болезни, но теперь, миновав остроту опасного момента, я чувствую благодарность к судьбе за скорое, хотя и мучительное решение вопроса моей жизни<sup>35</sup>.

Решение это с неизбежностью коснулось и глубоких перемен в творчестве актера. Чехов вырвался из замкнутого круга психоаналитической системы. Последней его предкризисной ролью стал Фрэзер, несомненно ускоривший чеховский «исход».

Как и прочие студийные роли, возобновленные Чеховым после разрешения болезни, исполнение Фрэзера укрупнилось, не утратив изначальной трагической остроты. Клинический характер непосредственного психологического противоречия уступил место высокому профессиональному мастерству. В 1926 г., во время бакинских гастролей МХАТ–2, рецензент свидетельствовал:

Так разоблачать человека, как это сделал Чехов в своем Фрэзере, так показать его трагическую изнанку, так вскрыть затаенные глубины его души под силу исключительно вдохновенному мастеру<sup>36</sup>.

Свободное форматворчество избавило Чехова от необходимости непрерывного нагнетания психологизма. Так, вспоминая Фрэзера, С. Г. Бирман выделяет музыкальную основу чеховского образа.

Как умел Чехов менять мелодию звучания жизни творимого им человека! Рваный ритм Фрэзера мгновенно переходит в бешеный темп раздражительности, в паническое метание, когда возникает опасность, и странно тихим становится Фрэзер, когда близость смерти становится неизбежной.

Меняются душевные движения и физические ритмы, «он становится добрым и мягким; из паникера – самым мужественным из всех: всех утешает, обо всех заботится» и, наконец, «он – чистый – идет к концу своего существования»<sup>37</sup>. Единое сложное ритмическое построение роли погрязшего в суетности быта, мелкого, ничтожного Фрэзера приводит к крайним и обобщенным бытийным сценическим

результатам. От констатации «раздражительности» и «метания» Фрэзера Бирман приходит к знаменательному утверждению: «Чехов умел достоверно и зримо выразить чрезвычайное в человеке»<sup>38</sup>. «Трагический фарс – как точно выражается именно в этой форме весь Фрэзер Чехова»<sup>39</sup>. Еще разительнее раскрыл связь быта и бытия, реальных характерных подробностей и символических смыслов чеховского Фрэзера А. Белый в письме Р. В. Иванову-Разумнику (1926):

<...> Все его «*типы*» – совершенно незабываемы; они вылезают из рамки драм; <...> в драме «*средней руки*» «Потоп» – колоссальнейший на извечно-характернейшей ноте Агасфера вылезает Фрэзер, тип международного спекулянтника; но *жаргон* типа являет собою что-то от «во веки веков»: Фрэзера – не забудешь. Если есть жизнь на планетах созвездия «*Пса*» – то и там непременно есть Фрэзер-Чехов с его обвисликами на колениках от спадающих штанов, с полувыгнутыми, неразгибающимися коленами, пенсне и подслеповатостью<sup>40</sup>.

Здесь уже суждение Белого о «первообразах» чеховского искусства уместно вне всяких допущений и перспектив, как явленная и необычайно значительная сценическая данность.

Накануне кризиса Чехов репетировал в МХТ с К. С. Станиславским роль Треплева в «Чайке» А. П. Чехова. В этой репетиционной работе и произошло первое столкновение ученика и учителя. И хотя причины этого столкновения тогда остались нераскрытыми, сегодня, ретроспективно, можно выяснить их с достаточной достоверностью. Интерпретация роли Треплева, предложенная Станиславским Чехову, как бы полностью не учитывала, отвергала весь недавний студийный опыт актера. Для Чехова, бывшего в этот период в отношении к «системе» правовернее самого ее создателя, подобный оборот должен был выглядеть вполне драматическим. Кроме того, концепция Станиславского не оставляла места чеховской природной противоречивости.

Треплев хоть и нервный, но не неврастеник. Надо показать его мужественность, его силу убеждения в своих идеях. Он борец. Его характерность то, что он мужчина сильный в своих убеждениях. <...> Надо со временем дойти в этой роли до высокого темперамента. Надо удержать жест. Особенно мелкий жест Чехова, что является единственным его недостатком для этой роли. Чем сдержаннее жест, тем сильнее темперамент<sup>41</sup>.

Все перечисленные здесь требования Станиславского Чехов воплотит позже, в 1924 г., в другой своей роли – Гамлета. Сейчас же, в 1917-м, оглянувшись на недавний творческий путь Чехова, можно было воспринять их двояко: либо как издевательство, либо как попытку режиссера сыграть на преодоление индивидуальных исполнительских качеств Чехова. В «издевательстве» Станиславского подозревать не приходится. Если же вспомнить кризисную творческую обстановку, сложившуюся в этот период в самом МХТ... Ведь именно тогда сам Учитель, репетируя роль Ростанева в «Селе Степанчикове», пытался преодолеть противоречивую «достоевщину» односторонностью благостной концепции. Постигший его при этом горестный результат известен – ни в этой, ни в других новых ролях на сцену театра Станиславский-актер больше не выходил. Но какое дело было до этого студийцу Чехову, еще недавно клявшемуся в фанатичной преданности «системе» и своему единственному «гуру»? Играть *героя*, да еще в пьесе А. П. Чехова?! Репетиции проходили мучительно и бесплодно. Режиссер настаивал: «Главная же задача исполнителя (Чехов) роли – должна быть вера в себя». Чехов возражал: «Надо создать картину: счастливая девушка – и входит самоубийца. <...> Человек без всяких руководящих нитей. Душа опустела»<sup>42</sup>. Разительное несовпадение творческих установок представляется очевидным. И вдруг – новый удар по только что начавшей складываться в сознании Чехова теории целостной «атмосферы». Раздраженный неудачами исполнителя «Станиславский предлагает не искать результата всей сцены, а создавать отдельные художественные куски». Бесстрастный отчет протокола все же позволяет предположить, каким ударом это было для Чехова. За два дня до этого в протокол была внесена другая фраза. «Чехов не хочет вдаваться в детализацию роли, так как не успел еще охватить всей роли целиком»<sup>43</sup>. Станиславский видит в актере лишь талантливую исполнителя. Чехов впервые заявляет свои авторские права. Репетиции «Чайки» закончились скандалом. И все это на фоне разворачивающейся и остро воспринятой Чеховым революции, его развода с женой, самоубийства любимого им двоюродного брата. В декабре Чехов просит предоставить ему отпуск и почти на год покидает сцены МХТ и его Первой студии.

М. О. Кнебель, одна из учениц «Чеховской студии», созданной им дома в период болезни, вспоминала: «Потом он (М. Чехов. – А. К.)

говорил, что выздоровел только благодаря своей работе с нами. Я думаю, что так оно и было»<sup>44</sup>. Занятия педагогикой и философией, за которую так ругал Чехова Станиславский, были своего рода защитной реакцией. Впервые актер обрел необходимую дистанцию между собой и жизнью, получил возможность наблюдать и анализировать исполнительский процесс извне. В ином «объективном» качестве – как учитель – проходил он вновь элементы системы Станиславского, подвергая их индивидуальной переоценке. Позднее Чехов признавал индивидуальную коррекцию системы в собственном творческом и педагогическом опыте.

Я никогда не позволю себе сказать, что я преподавал систему Станиславского. Это было бы слишком смелым утверждением. Я преподавал то, что *сам* пережил от общения со Станиславским, что передал мне Суержицкий и Вахтангов. <...> Все преломлялось через мое индивидуальное восприятие, и все окрашивалось моим личным отношением к воспринятому. Со всей искренностью должен я сознаться, что никогда не был одним из лучших учеников Станиславского, но с такой же искренностью должен сказать, что многое из того, что давал нам Станиславский, навсегда усвоено мной и положено в основу моих дальнейших, до известной степени самостоятельных опытов в театральном искусстве<sup>45</sup>.

Приведенное признание рассчитано на широкий круг лиц. В более узком кругу актеров МХАТ–2 и в личных письмах Чехов высказывался об отличии двух систем много радикальнее. И даже тогда, когда в 1919 г., опережая самого автора «системы», обнародовал ее в двух номерах журнала «Горн» как правоверный истолкователь, обнаружил весьма заметные отличия. Если первый номер, посвященный «вниманию», был действительно изложением взглядов Станиславского, то второй, адресованный «фантазии», предполагал значительную свободу: и в том, какое место уделял фантазии Чехов в актерском творчестве, и в том как определял содержание этого понятия.

Что такое фантазия? Свободное, не соответствующее действительности соединение и сочетание различных образов называется фантазией<sup>46</sup>.

Отсюда уже прямой путь пролегал к теории имитации, где образ, творимый актером, первоначально выращивается им в мире воображения, фантазии, и лишь потом имитируется, «транслируется» исполнителем.

\* \* \*

Следующий этап в жизни М. Чехова неожиданно и символично открылся... водевилем. Актер как бы заново начинал свой творческий путь, возвращаясь к его истокам. В октябре 1918 г. Чехов возобновил выступления в Первой студии, играя Фрибэ, Калеба, Фрэзера. Однако первый его новый персонаж – Божазе из «Спички между двух огней» – появился на сцене кабаре-театра «Летучая мышь». К водевилю Чехов вернулся не с пустыми руками. Могло показаться, что актер начинал новый путь в той же точке, в которой прервал его ровно год назад. Тема «пустой души», о которой Чехов размышлял, работая над образом Треплева, парадоксальным, фарсовым образом преломилась в его водевильном персонаже. Божазе – водевильный любовник. Однако влюбчивость его порождалась лишь «некоторой подвижностью души, ничем и никем не управляемой, души вздорной, вспыхивающей и гаснущей точно спичка на ветру»<sup>47</sup>. Были ли в этом образе противоречия – вопрос риторический. Звенящим парадоксом была вся его мотыльком порхающая жизнь. Звон этот был подобен комариному пisku.

Его (Чехова – Божазе. – А. К.) худенькая фигурка как будто не знает покоя. Он все время двигается, танцует, “переливается”. Эта способность динамизировать свое тело, этот дар превращать человека в ряд передвигающихся в пространстве точек Чехов дополняет преувеличенной экспрессией жеста. Если он кидается к своей партнерше, то кидается стремглав, если он обнимает, то его руки вцепляются. Кожа на лбу живет самостоятельной жизнью. Ноги выделывают антраша. Чехов на глазах проделывает фокус – расчленяет свое тело, дает жизнь каждой его части в отдельности. Чехов – Божазе вольно обращается и со словом. Для него слова – не звучащая мысль, а пустой звук, шелуха, мякина. Он их не говорит, а выплевывает, как ореховые скорлупы. Его слова не имеют ядер смысла<sup>48</sup>.

Божазе был первым из чеховских героев-призраков. Он был, и одновременно его не было. Парадокс осуществлялся Чеховым пластически. Его персонаж-марионетка поражал зрителей каскадом неожиданных, будто навязанных ему движений. Был футляр человека, но в нем не было никакого человеческого смысла. Глубокий смысл был в этой ускользавшей чеховской метафоре. В пространстве незамысловатого водевиля рождался чеховский великолепный гротеск. Парадокс выражал себя эксцентрически. Божазе Чехова был как бы вершиной, в которой преломился художнический путь актера. Чем-то он отдаленно

напоминал «маленького человека», но в гораздо большей степени являл прообраз «ветренной светской совести». Совершенствуя техническое мастерство, Чехов расширял хронологические и эстетические рамки мира доступных ему образов. Из-под лба Достоевского упрямо торчал острый нос Гоголя. Кто знает, может быть исполнение роли Божазе и предопределило историческое назначение Чехова на роль Хлестакова. Известно, по крайней мере, что на репетициях «Ревизора» Станиславский не раз поминал чеховского водевильного любовника. На пути к Гоголю оказался Шекспир. Введенный в 1920 г. на роль Мальволио из «Двенадцатой ночи» (1917, режиссер Б. М. Сушкевич) Чехов укрепил в этом образе эксцентрическую природу своего молодого гротеска.

Разложение формулы человека в «ряд передвигающихся в пространстве точек» повторилось и в чеховском Мальволио. Правда, на этот раз не было порхающей легкости Божазе. Мальволио Чехова передвигался с трудом. Казалось, этот безумно заносчивый старик вот-вот рассыплется. Разными путями Чехов достигал одного результата, ибо руки и ноги Мальволио, уродливо вывернутые, не повиновавшиеся своему хозяину, одновременно делали и его похожим на марионетку. Прежде в подобных случаях Чехова часто упрекали за физиологизм и психопатологию. Прежде, однако, герои Чехова не являли собой такой высокой степени художественной отвлеченности.

Патология забыта. Мальволио явлен теперь фигурой чисто гротескной. Это смелая, гениальная своей резкостью буффонада. Легкость и изощренность техники достигают здесь предела своей выразительности<sup>49</sup>.

«Натурализм» Мальволио был символическим, условным. Безумие – абсурдным. Чехов настолько обострял и гиперболизировал натуралистические черты, что ни у кого не возникало сомнения в их театральности. Словно в биомеханике Мейерхольда физиология становилась знаком извечной человеческой природы, «натура» обретала отвлеченный символический смысл. Между нею и фантастической отвлеченной абстракцией, вмещая и то и другое, разворачивался объем чеховских образов. Таллиннский рецензент, освещавший гастроли Студии в 1922 г., поздравлял Чехова.

Чехов сегодня снова был королем. Ему было угодно протянуть через комедию смелую нить фарса-буфф и пройти по этой нити. Смелость его жеста и мимики изумительна, как изумительно и мастерство в изображении ничтожества с улыбкой только по заказу<sup>50</sup>.

Многие рецензенты настолько увлеклись буффонной эксцентрикой чеховского Мальволио, что не заметили его трагической изнанки, романтической иронии создавшего его художника. «Мне показалось, что это фигура трагикомическая, – вспоминал М. Чехов, – потому что его собственное представление о себе не имеет ничего общего с тем, как его воспринимают другие. И этот контраст я решил довести до гиперболы<sup>51</sup>.

П. А. Марков по-своему объяснял причину ненаблюдательности некоторых критиков.

Он (Чехов. – А. К.) неизменно выделяет и бросает на первый план отдельную черту, гиперболизирует ее до предела и подчиняет ей все остальные. Он играет Мальволио старичком, погруженным в бесполезность эротических мечтаний.

Именно на этом первом плане и разворачивалась чеховская буффонада. Однако Марков выявлял и второй.

У него (у Чехова. – А. К.) болезненная чувствительность в отклике на боль человека. В убогом ли игрушечном мастере Калебе, в Мальволио, самовлюбленном управляющем графини Оливии, <...> – всюду улавливает Чехов неслышную, но скрытую ноту страдающего человека<sup>52</sup>.

Абсурдность Мальволио была не только смешной, но и трагической, ибо абсурдом было бытие человека. Мальволио Чехова А. Белый также отнес к «типам», «вылезаящим из рамки драм» в вечность. Этот маниакальный старик «вылезает в шарж а la Брегель, ломая архитектонику сцен Шекспира»<sup>53</sup>. При этом Белый, считавший Чехова конгениальным Шекспиру в его Гамлете, ни в малой мере не ставил под сомнение право Чехова на свободу интерпретации.

Тот факт, что в герое Чехова человеческое начало все более выражалось в виде универсальной художественной формулы, способствовал возрастанию степени обобщенности его искусства. «Формула» при этом возникала из черт реальности, даже быта. Смысл же реальности Чехов часто выворачивал наизнанку, чтобы с подкладки показать ее подлинный непрезентабельный «материал». Прodelьвалась эта операция с помощью эксцентрического трюка. В то же время превращение человека в абстрактную формулу марионетки таило в себе глубокий трагический смысл. Теперь для выражения трагического Чехову не было необходимости обострять психологию противоречий. Достаточно было в искривленном и обесмысленном существе обна-

ружить живую человеческую природу. «Неврастенический» и символистский опыт эпохи, предшествовавшей рождению Чехова-актера, слился воедино в творчестве ее молодого наследника.

В работе над ролью Мальволио к Чехову возвращалось необходимое ему ощущение «атмосферы».

Если бы вовремя не поставил перед собой вопроса: какая атмосфера окружает Мальволио, – я роли не сыграл бы. Задав себе этот вопрос, я почувствовал, что Мальволио распространяет вокруг себя атмосферу чванства и самовлюбленности. <...> Я почувствовал Мальволио с того момента, как мысленно очертил вокруг себя пространство, за границу которого никого к себе не допускал. Я старался ходить, двигаться, слушать и говорить, соблюдая дистанцию между собой и остальными. Дистанцию, порожденную моим величием. <...> Я излучал презрение и самовлюбленность. Это была моя атмосфера для Мальволио<sup>54</sup>.

«Ощущение целого», утраченное в период кризиса, обнаруживало для своего сценического воплощения все больше возможностей в палитре художника-мастера.

Роли Эрика в «Эрике XIV» А. Стриндберга (режиссер Е. Б. Вахтангов) и Хлестакова в «Ревизоре» Н. В. Гоголя (режиссер К. С. Станиславский), впервые сыгранные Чеховым в 1921 г. в Первой студии МХАТ и в самом МХАТе, актер репетировал параллельно. Обе они вошли в исторический фонд театра, отбрасывая тени одна на другую. В то же время на первый взгляд созданные Чеховым в этих спектаклях образы столь несхожи, что было бы уместнее не связывать, а противопоставлять их. Действительно, одним исследователям Эрик XIV Чехова представляется родственным Хлестакову, другим – следующему знаменитому чеховскому герою – Гамлету. Скорее всего, как это часто бывает, истина находится посередине. Вернее, «посередине» находится сыгранный первым Эрик, разными чертами и смыслами связанный одновременно и с Хлестаковым, и с Гамлетом.

В роли Хлестакова мастерство Чехова-эксцентрика достигало своего апогея. В каскаде легких акробатических трюков, в ярком фейерверке неожиданных импровизаций хранителям традиций мерещился последний закат театрального искусства. Автору известной книжки о мхатовском «Ревизоре» В. Н. Гурскому чудился «за спиной» чеховского Хлестакова «обыкновенный “рыжий”, для полного сходства с которым не хватает только соответствующего парика»<sup>55</sup>. Цирковая

аналогия, хотя и не исчерпывала персонаж Чехова, имела под собой «необходимое» основание эксцентриады. «Достаточное» предлагал Гоголь. «Ветренная светская совесть», «фантаσμαгорическое лицо», «лживый олицетворенный обман» – все эти гоголевские искрящиеся определения Хлестакова веером мелькали в эксцентриаде рецензентских описаний. Современники сходились в том, что фантаσμαгория гоголевского гротеска впервые обрела свое сценическое осуществление в чеховской «хлестаковщине», повторяя радостно и изумленно: «чудовищный гротеск», «сумасшедший гротеск»... Успех был громадным, небывалым, хотя иногда к вкусу его и примешивалась легкая, щекочущая нервы кислинка скандала. Привкус этот лишь подчеркивал гениальную безудержность созданного Чеховым сценического образа. В чеховском Хлестакове уместился и порхающий, исчезающий, растворяющийся в воздухе Божазе, и вымороченный, самодовольный, туповатый Мальволио. Уместилось, однако, и многое другое.

Фантаσμαгорическим был не только сам Хлестаков, фантаσμαгория рождалась из вдохновенных грез петербургского чиновника. Ничтожный, как бы не бывший чеховский герой был необычайно вдохновенен. Актер щедро оделял персонажа собственным художественным даром. Радужные мыльные пузыри хлестаковских нелепых фантазий составляли волшебный мир героя ничуть не в меньшей мере, нежели реалистический, порой натуралистический фон мхатовского «Ревизора». Чеховского Хлестакова невозможно понять ни как мастерскую акробатику эксцентрика, ни как отчаянную «шкоду» гения. Призрачный герой легко и непринужденно погружался в поэтические эмпирии. Мир этой поэзии был так же мелок и призрачен, как и сам нелепый персонаж. Однако вдохновение было подлинным. И именно из него, как из рога изобилия, изливался поток знаменитых чеховских импровизаций. Уже не только Чехов, но и его персонаж играл «подносом», играл вещами, играл чиновниками и собственной особой. Играла каждая черточка его тела, играли его неожиданные прыгающие интонации – Хлестаков становился убедителен не только для губернских чиновников. На какие-то мгновения убедительным и артистичным представлялся он и публике зрительного зала, замиравшей навстречу его поэтическому вымыслу. Но, едва добившись этой веры, Чехов-эксцентрик незаметно для своего Хлестакова прокалывал видимые публике мыльные пузыри ее собственных иллюзий, вызывая вос-

торженный и изумленный «Ах!» Новоявленный эксцентрик-Чехов, рассыпавший человека «в ряд передвигающихся в пространстве точек», обнаруживал глубокую связь с изначальной психологической школой. Ю. В. Соболев, наблюдавший и описывавший психоаналитические студийные опыты Чехова, размышляя о многокрасочной, многоуровневой палитре его зрелого актерского дарования, заключал: «Но может быть ни в одной роли не было дано столь удивительного сочетания гротеска с психологической правдой, как в Хлестакове»<sup>56</sup>. Чехов играл Хлестакова, играл в Хлестакова, и был им.

Гуманизм Чехова не изменил ему и в гоголевской комедийной роли. Эксцентрика Хлестакова сквозила трагическими тонами мироощущения художника. В «Ревизоре» «он мог смеяться видимым миру смехом сквозь горячие и очень горькие слезы»<sup>57</sup>. «Слезы» эти, конечно, ни в коей мере не были слезами Ивана Александровича Хлестакова. Не было, впрочем, и самих слез. Как и прежде, актер добивался ощущения трагического «от противного», позволяя зрителям сквозь сгущенность абсурда разглядеть его – автора – сочувствие к своему персонажу, к человеку и миру.

Чехов ищет разрешения «проклятых вопросов» в своих ролях и как бы желает понять тайну человеческой души <...> Чехов несет любовь ко всему человеческому. Это гуманист на театре ожесточенного времени <...> Что ближе его таланту – Гамлет или Хлестаков? Мы затрудняемся на это ответить <...> Трагическое и комическое в нем срачиваются. В трагическом и комическом одновременно он только и находит полноту актерского творчества. Вот почему его Хлестаков иногда вдруг пронизывает трагическими нотами <...> Любая пьеса превращается для него в трагикомедию<sup>58</sup>.

Символический уровень, на который восходил Чехов в образе Хлестакова, соответственно укрупнял трагическое до масштабов бытия. И все же, как проглядывало сквозь марионетку и маску человеческое лицо, так и абстрактный символизм чеховского образа ни на мгновение не отрывался от своего реального истока.

Напрасно думать, что символическая основа исполнения Чехова оторвана от реальной жизни: его Хлестаков крепкими цепями прикован к густоте быта, вырастает из него как некое обобщение<sup>59</sup>.

Актер все в большей степени становился художником-автором: и по объему доступных ему выразительных возможностей, и по значи-

тельности и единству темы. Итог его сценической игры многократно превосходил границы отдельной роли, отдаваясь во всех элементах спектакля, достраивая недостающее, «отменяя» ненужное, смещая ракурсы и переставляя акценты. Театр Михаила Чехова из фигурального допущения превращался в реальную явь. В 1926 г., после постановки мейерхольдовского «Ревизора», актер-автор откликнулся блестящей статьей на работу автора-режиссера. Чехов утверждал, что знаменательная встреча Мейерхольда и Гоголя свершилась отнюдь не в тексте «Ревизора». Сквозь текст пьесы – писал он – режиссер *«проник в содержание <...> того мира образов, в который проникал и сам Гоголь. <...> Мейерхольд проник к первоисточнику»*<sup>60</sup>. Очевидно, что актер Чехов, столь остро и точно почувствовавший и описавший «место встречи», уже бывал там. Это восхождение к истоку и верность ему уравнивали трех авторов в их художнических правах.

\* \* \*

Тема одиночества, замкнутости отдельного человеческого бытия, индивидуалистической разобщенности мира и пафос ее преодоления, внутреннего освобождения человека, слияния людей в некоей новой духовной общности были отчетливо слышны уже в образах первых студийных героев Чехова. К трагическому актер шел через буффонное, количественная избыточность которого в его творчестве всегда была чревата качественным превращением. Жалкие, смешные, ничтожные герои Чехова – «маленькие люди» современного искусства – оказывались не только отторгнутыми от общества и мира, но и «отчужденными» от самой человеческой природы, не властными над собственными судьбами. Актер добивался предельного разоблачения персонажа, осмеивал его, низводил до последней степени опустошенности и... внезапно оправдывал, открывая объективные причины и ужас падения. Чехов довольно рано начал играть не только героя, персонажа, но ситуацию, ту самую драматическую ситуацию, предрасположенность к которой обнаружил уже в юности. Яркие краски характерного комедиантства составляли лишь одно измерение его исполнительства. Другим был индуцированный Чеховым масштабный образ бытия, отраженный в маленьком изуродованном персонаже, как в зеркале. «Кривизна» его героя повторяла кривизну мира, ибо искривленным, в конечном итоге, оказывался *человек*. Сочувствие

же, составлявшее основу чеховского гуманизма, никогда, ни в одном сценическом образе не изменяло актеру. Фантастические уроды Чехова были изуродованными людьми. А потому степень их уродливости была пропорциональна заостренности драматической коллизии. Игра в маленького персонажа открывала трагическое состояние большого мира. «Чехов балансировал между трагическим и комическим <...>»<sup>61</sup> «Трагическое он пронизывает легкой улыбкой и скользкой насмешкой, а порою в комедийном образе узнает тревожные звуки страдания и боли»<sup>62</sup>. Механистичность бытия своих персонажей, их беспомощность и автоматизм существования Чехов изображал, играя людей, подвластных некоей надличной силе, «идее» (П. А. Марков), сродни трагическому Року. Эта антигуманная «идея» одновременно была и выражением судьбы героя, и общим знаком, символом окружающего мира.

Идея не была рационалистическим построением или интеллектуальным убеждением. Она не приходила даже в результате жизненного опыта. В его героях она живет в качестве некоторого целостного ощущения<sup>63</sup>.

«Идея» овладевала его героями. <...> Герои Чехова одержимы «идеями», они беспомощны перед ее натиском – они брошены в особый мир, где они живут странной жизнью, над которой они потеряли власть<sup>64</sup>.

Одержимость героев Чехова «идеями», отчужденной и отчуждающей, находила свое воплощение в формах пластической и речевой характеристики персонажей.

У него (у Чехова. – А. К.) особая манера говорить: он внезапно «выпаливает» не слова, а звуки; звук разрыва тесно сомкнутых губ окрашивает речь; иногда кажется, что речь и слова живут сами по себе и актер или играемый герой не волен удержать слова, которые сейчас польются из его уст.

То же и в пластических образах Чехова: «Так иногда представляется: жест, движение владеют ими»<sup>65</sup>.

Однако подчиненность судьбе, униженность, раздавленность, проявлявшиеся зачастую в смешных и уродливых формах, героев Чехова не исчерпывали. «Разделяя наличие “идеи” в героях, Чехов протестовал против ее содержания»<sup>66</sup>. Обнажая внезапные взрывы стихийных сил, Чехов напоминал зрителю о человеческом происхождении своих

причудливых «кукольных» созданий. «Это бывал взрыв воли, острый удар – и Чехов открывал таким способом истинное лицо своих ущербных и любимых героев»<sup>67</sup>. Одновременно открывалась и громадная дистанция, трагическая пропасть между человеком и бездушным механизмом, в который превращала его жизнь. Понятием контраста не выразить этих двух полярных пластов актерского исполнения, ибо при всей своей несовместимости оба они составляли единое целое, проникали друг в друга, в равной степени выражали сценический образ. Это был гротеск, рвавший причинно-следственную логику психологизма и обнажавший логику высоких обобщений современного бытия. В разрывах открывалось трагическое. «В специальном докладе о Михаиле Чехове, сделанном в Третьей студии МХАТ, Мейерхольд утверждал, что этот актер “весь от гротеска”»<sup>68</sup>. Сценический путь Михаила Чехова представляется путем от противоречивого мировосприятия, мироощущения к его гротескному художественному осуществлению, к овладению художественным методом гротеска.

Чеховский метод построения образа не умещался в рамки характера или типа, он обнажал судьбу персонажа – высший уровень обобщенного толкования отдельной личности. Судьба, в отличие от характера, соединяла в себе единичное и общее, индивидуальное и мировое, именно в «судьбе» наиболее непосредственно и объективно выражается связь личности и общества, индивидуума и мира. «Его невозможные чудаки не только кажутся совершенно живыми <...> но еще к тому же характеризуют собою целые полосы жизни»<sup>69</sup>. Вместе с тем: «Во всех ролях, – и комических, и сентиментальных, и драматических – М. Чехов поднимается до степени трагичности. Все его герои – и смешные, и жалкие, и отталкивающие – становятся обобщающими могучими образами, к которым он неизбежно склоняет наше сочувствие»<sup>70</sup>.

Соединение в одном лице трагика, эксцентрика, неврастеника и характерного актера, совмещение и взаимопроникновение контрастных пластов и тональностей, мастерство больших обобщений, сложность композиционных построений и ритмической организации образов – все эти черты творчества Чехова свидетельствуют о внутреннем родстве его искусства с искусством режиссуры, делают исполнение им отдельной роли в спектакле в значительной степени самоценным, порой самодовлеющим. Однако самоценность эта принципиально отлична от «премьерства» дорежиссерского театра.

Хлестаков Чехова – настоящий художественный подвиг, это одна из тех ролей, которые изменяют весь спектакль, ломают привычное его понимание и сложившиеся традиции<sup>71</sup>.

Видимо, подобная оценка объяснима тем, что в спектакле МХАТ Чехов сыграл свой спектакль. Ибо ролей и только ролей никогда не играл. Ситуация эта характерна не только для Хлестакова. Критики, пишущие о постановках с участием Чехова, в основном анализируют и оценивают исполнение роли этим удивительным актером, находя в нем все «начала и концы» содержательной стороны спектакля. Исполнение Чехова либо адекватно замыслу, заданию великих режиссеров, с которыми довелось ему работать, и намного опережает партнеров, либо превосходит это задание. В построении образа Чехов, подобно режиссеру, исходит не из отдельной роли, не из деталей, а из целого, из всей пьесы, из внутренних взаимосвязей будущего сценического произведения, из интегральных категорий стиля, поэтики. Склонность Чехова к масштабному пространственно-временному пониманию и отображению явлений очевидна уже на уровне его мировосприятия и психики, из которых актер стремится извлечь максимум художественных впечатлений. Одновременно он прорывается к сущностному определению предмета или явления, выражая его философскую суть в атрибутивных категориях пространства и времени. От рассуждений Чехова о готическом соборе, воспринимаемом им как «*стремление вверх*», о смерти на сцене, которая «должна быть показана как замедление и исчезновение чувства *времени*», прямой путь к итоговому суждению: «Тело в пространстве и *ритмы* во времени – вот средства актерской выразительности»<sup>72</sup>.

Выстраивая сложную пластико-звуковую партитуру роли, Чехов насыщает ее острыми моментами глубоких переживаний. Можно определить сценическую психологию зрелого Чехова как психологию «ныряющую». Ее прерывность не только позволяет ему «набрать воздух» и в следующий момент погрузиться глубже и в новом «месте». Прерывность эта дает Чехову свободу в построении сложных, порой парадоксальных, но единых, целостных психо-звуко-пространственных композиций образа, напоминающих монтажную композицию мейерхольдовского спектакля. Недопонимание этой особенности Театра Михаила Чехова затрудняет разгадку многих мнимых парадоксов его сценической судьбы. Таких, например, как гротескный Хлестаков в

психоаналитическом, психонатуралистическом «Ревизоре» Станиславского. Выросший в лоне МХТ, переживший, подобно Вахтангову, истовую веру в «систему» и предельное погружение в нее, Чехов в накоплении психоэнергетики перешагнул количественные пределы и пережил качественное превращение своего исполнительского метода. Открытие нового пути далось актеру и человеку Чехову ценой жесточайшего художественного и душевного кризиса, едва не погубившего его. И если гротескное мировосприятие, мировоззрение было свойственно Чехову всегда, об овладении художественным гротеском – целостным методом – можно говорить лишь в посткризисный период.

Важнейшее место в теории и творчестве зрелого Чехова занимает уже встречавшееся нам понятие «атмосфера». Правда, теперь оно приобретает иной укрупненный масштаб, зрелое осмысление и обоснование во взглядах актера. «Изумительно, что Вы сделали с Гамлетом: Вы играли как бы в двух планах; собственной особой и другими: Вы были во всей “*атмосфере*”. <...> Гамлет разрастался, принимал в моем сознании колоссальный размер», – делился своими впечатлениями в письме Чехову А. Белый<sup>73</sup>. По сути, Белый обнаруживает здесь связь чеховской «атмосферы» со способностью к безграничному обобщению образа и темы. С «атмосферой» Чехов связывал и понятие жеста (различным «атмосферам» соответствуют жесты определенного характера: «жест раскрытия», «жест закрытия» и т. д.). Причем в его терминологии «жест» объемлет всю пластику роли, включая ее динамический, ритмический рисунок, ибо «движется» определяющая его «атмосфера». «Атмосфера не есть состояние, но *действие, процесс*. Внутренне она живет и движется непрестанно»<sup>74</sup>. Так из общего, из атмосферы, рождается пространственный образ роли. Пространственный, а не пластический, ибо саму актерскую пластику Чехов воспринимает как творящую пространство. Причем важнейшей и здесь является категория интегральная – категория ритма. Проводя занятия с ведущими актерами МХАТ–2 – будущими преподавателями предполагавшейся студии театра, Чехов обращал их внимание на ритм как «чувство целого», призывал отталкиваться от него.

Ритм – особая способность во всем видеть целое. <...> Нашел роль – значит нашел чувство ритма, чувство целого. <...> Ритм нельзя не воспринять. Мысль можно не донести, а ритмический акт дойдет (до зрителя. – А. К.) <...> Нужно только подать ритм. <...> Ритм – общечеловеческий язык.

Мысль взвита и гофрирована. <...> А ритм понятен всякому. <...> Если кусок роли не выходит, ищи целое этого куска. Также – по отношению ко всей роли<sup>75</sup>.

Утверждение о первичности пластики как категории более объективной по отношению к чувству и слову, возникшее в связи с чеховским методом «имитации», впервые было обосновано им при постановке «Гамлета». В дальнейшем, обобщая свой опыт, Чехов окончательно формулирует вывод:

*Действие (всегда находящееся в вашей воле), если вы произведете его, придав ему определенную окраску (характер), вызовет в вас чувство<sup>76</sup>.*

Как в окраске вам дан ключ к чувствам, так в *действиях* – к воле. Жесты говорят о желаниях (воле)<sup>77</sup>.

В *движении* вы выражаете волю героя, в *окрасках* – его чувства<sup>78</sup>.

Очевидно, что и здесь направление поисков актера: от целого, общего – к частному. Все уровни чеховского исполнения, от философского и до пластико-звукового, оказываются пронизанными объединяющим их смыслом. При этом и эмоциональный, и понятийный смысл образа в актерском искусстве, по Чехову, раскрывается не столько в том, что говорит и делает исполнитель, сколько в том, как он это говорит и делает. В результате современники свидетельствовали, что во время игры Чехова на сцене возникало ощущение, что «для Чехова не существует никакого “внутри”; все происходит обнаженно, ничто не скрыто, все выражается импульсивно и резко, в каждом движении <...>»<sup>79</sup>

\* \* \*

Революция по-новому преломила этические искания Чехова. Близкой ему оказалась позиция другого художника – А. Блока. Не случайно в это время имя Чехова часто соседствует с именем Блока.

Чехов – актер единой темы. Среди актеров он то же, что Блок был среди поэтов, а Вахтангов среди режиссеров. <...> Положение Вахтангова – человека «между двух миров» – повторяло положение Блока<sup>80</sup>.

Стремление преодолеть промежуточность собственной позиции неизбежно влекло Чехова, как и многих других ведущих художников его времени, в сферы чистой трагедии.

Социально-философское значение перемен Блок раскрыл в статье «Крушение гуманизма».

Понятием *гуманизм* привыкли мы обозначать прежде всего то мощное движение, которое на исходе средних веков охватило сначала Италию, а потом и всю Европу и лозунгом которого был *геловек* – свободная человеческая личность. Таким образом основной и изначальный признак гуманизма – *индивидуализм*. <...> Движение, исходной точкой и конечной целью которого была человеческая личность, могло расти и развиваться до тех пор, пока личность была главным двигателем европейской культуры. <...> Естественно, однако, что когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила – не личность, а масса, – наступил кризис гуманизма<sup>81</sup>.

Проследивая историю индивидуалистической культуры, а затем и ее длительного кризисного этапа, Блок приходил к выводу о том, что наибольшую остроту кризис этот приобретает в эпоху революции. Он же является основой трагического в современности – *«трагического мирозерцания, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира»*<sup>82</sup>.

Революция предельно обострила прежние социальные процессы, изменила способы их художественного осмысления. Если еще недавно кризис индивидуалистического сознания обретал трагическое выражение в субъективированном пространстве духа трагического героя (достаточно вспомнить замысел постановки «Гамлета» Г. Крэггом в МХТ в 1911 г.), то теперь сама история требовала выведения конфликта в объективный материальный мир. Единственным способом самореализации было совершение объективного, общественно значимого деяния, поступка. Здесь встречались, пересекались неслиянные бытийные сферы. Здесь же, однако, таилось и нарушение законов индивидуалистического мира, выдвинувшего героя. Равновеликим миру герой мог быть лишь в сфере духовного бытия. Физической борьбы с миром социальных множественностей он вынести не в силах. Время создало уникальный трагический микроклимат эпохи, способствовавший возникновению многочисленных и настойчивых попыток его воплощения в искусстве. На путях трагического искусства эпохи Гамлет Чехова явился одной из ярчайших страниц.

Трагическая тема творчества Чехова – затерянность человека в разобщенном мире и подчиненность его враждебным могуществен-

ным внеличным силам – из плана гротескного ее воплощения в план лирического изживания была переведена в образ Эрика XIV. «Чехов уничтожил Эриком предшествующих героев. Он подводил им итог, завершая первый период своего пути»<sup>83</sup>. «Тема боли и страдания была переведена в план трагедии»<sup>84</sup>. Образ чеховского Эрика чаще всего сравнивают с Гамлетом Чехова на основании общности их жанровой природы. При этом нередко забывают о принципиальном несходстве понимания трагического в драматургических системах Стриндберга и Шекспира. «Эрик XIV» – произведение иной эпохи, принадлежащее к Новой драме. Герой Стриндберга, несмотря на свой королевский титул, по существу, развивает мотив «маленького человека». Король Эрик не только не способен влиять на судьбы человечества – он не властен над собственной судьбой. Естественно, что, обратившись к этой роли, Чехов оказался в круге прежних тем и художественных методов своего творчества, гротескно воплотив «двумирность» Эрика, его подчиненность надличным силам. В борьбе окружающих его миров герой Чехова оказывался игрушкой стихийных сил. И в этом некоторые современники и позднейшие исследователи видели его связь с чеховским Хлестаковым. «Двумирность» Эрика Чехова была основой внутренних противоречий образа, она же выражала слабость, пассивность героя. Одновременная принадлежность обоим враждующим мирам означала отторженность от обоих, определяла индивидуалистическую природу образа. Мир вахтанговского «Эрика», расколотый надвое, не был индивидуалистическим. Борьба враждующих начал необходимо требовала сплочения, консолидации сил каждой из сторон. Уцелеть можно было, лишь присоединившись к одной из них, поэтому гибель «двумирного» Эрика становилась неизбежной. Герой не способен был противостоять расколотому миру не только физически, но и духовно. Образ в исполнении Чехова становился средоточием острейших противоречий. «Это был крик человека, подчиненного чужой силе, с которой бесцельно и напрасно бороться»<sup>85</sup>. Чеховский герой в спектакле был точкой максимального напряжения конфликта. Если раньше противоречивость чеховских образов открывалась лишь в отдельных внезапных взрывах, то теперь душа героя была раздираема противоречиями на протяжении всего сценического действия. «Страдания героя были обнажены и подчеркнуты»<sup>86</sup>. Лирическое излияние Чехова сквозило трагедийной остротой, антагонистической

неразрешимостью противоречия. Дальнейшее движение по этому пути предполагало как изживание противоречия, так и поиск новых сценических форм для воплощения трагедии. Темы Эрика объективировались в Гамлете Чехова за счет перенесения конфликта из сферы души в область Духа, за счет монументализации пластико-звуковых выразительных средств. Первые шаги сделаны были уже в Эрике – Чехов играл своего героя подчеркнуто графично, экспрессивно. В то же время в самых напряженных сценах он нередко срывался на крик, истерику. Чеховский Эрик балансировал на грани клинического безумия. Задача эстетического разрешения трагедии продолжала стоять остро.

Работая над постановкой «Гамлета», Чехов ввел в репетиционный процесс занятия с исполнителями по выработке новой актерской техники, основное внимание уделяя пластико-ритмической тренировке актера, поискам единого образного сценического языка.

Мы учились практически постигать глубокую связь движения со словом, с одной стороны, и с эмоциями – с другой<sup>87</sup>.

От движения шли мы к чувству и слову<sup>88</sup>.

Самому Чехову, репетировавшему роль Гамлета, движение давало новый для его искусства сосредоточенный волевой импульс. В 1922 г. Чехов становится во главе Первой студии. «Гамлет» в 1924-м открыл ее историю в статусе МХАТ–2.

Общее сценическое решение «Гамлета» (режиссеры: В. С. Смышляев, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан) было противоречивым и эклектичным. Символика зачастую оборачивалась аллегоричностью. Исполнение актеров было неровным. Несмотря на отдельные актерские удачи, художественная ценность постановки определялась преимущественно образом Чехова – Гамлета. Но был еще один образ в спектакле – образ безличной Толпы. И хотя рецензенты скептически отнеслись к прямой символической роли Толпы в костюмах и гримах актеров фона, определяющим его качеством была сплоченность мира, противостоящего Гамлету.

Все приближенные Короля трактованы как сливающаяся воедино многоликая масса. <...> Придворные не проявляют индивидуальности, а имеют только общую для всей толпы реакцию на происходящее. Из этой массы выделяются лишь Розенкранц и Гильденштерн, в которых безличность и отсутствие индивидуальности сконцентрированы как в фокусе<sup>89</sup>.

Собственные поиски образа Гамлета Чехов также начал с разработки пластико-ритмической партитуры роли. Решение было найдено в контрастном сплаве абсолютной неподвижности с «взрывами» движений. Подобное сочетание давало лаконизм и монументальность, приводило к напряжению ритма образа.

И родилось глубоко принципиальное решение того, как сочетается предельная внутренняя напряженность Гамлета и поразительная внешняя сдержанность, которую иначе не назовешь, как напряженностью струны. Бесконечно варьируясь, это гипнотизирующее зритель слияние внутреннего вулкана и внешней строгости ощущалось во всех сценах Гамлета – Чехова<sup>90</sup>.

Внешне Гамлет был чрезвычайно прост.

Гамлет – Чехов в своей черной бедной одежде, худенький, с голосом, звучащим приглушенно и тускло, с выразительными руками, очень опрошенный, переводил всю трагедию в план такой человеческой простоты, такой тишины, что ему как актеру мешала пышная рама спектакля<sup>91</sup>.

Опрошенность образа воспринималась зрителями как современная его трактовка. Герой современного искусства был тем обобщеннее, чем обыденнее был во внешних своих проявлениях. «Героическое» уступало место человеческому. Вместе с тем трагедийная обобщенность конфликта, масштаб проблем и задач, стоявших перед трагическим героем Шекспира, несколько не умалялись. Гамлет Чехова нес в себе те же «вечные вопросы», что и его сценические предшественники.

Простота чеховского исполнения сочеталась с глубиной и интенсивностью внутренней жизни героя. Гамлет Чехова богатством внутренней жизни сам являл бесконечный, бездонный мир и в силу этого был самодостаточен. Казалось, все огромное царство человеческого духа снизошло в эту слабую телесную оболочку. В первых сценах создавалось впечатление, что «у Гамлета – Чехова нет плоти, есть один дух, единый дух»<sup>92</sup>. Герой был неким обобщающим знаком, символом жизни человеческого духа, что не препятствовало исторической узнаваемости, осязаемости образа:

В Гамлете он (Чехов. – А. К.) выявляет духовную культуру не XVI, а XX века <...> по существу это современный интеллигент<sup>93</sup>.

Мира вне собственной мысли, собственной скорби, собственного духа для героя просто не существовало.

Гамлет Чехова в первом своем появлении обращен спиной к королю и королеве, зато лицом... к Солнцу. Он погружен в свои мысли. Он безмолвен и сосредоточен. Перед нами человек, общающийся с самим собой. <...> Мир действительный лишь в нем самом. <...> Вместо земли – безграничность пространств человеческого духа. <...> Ему трудно жить, еще труднее быть, но легко и радостно грезить<sup>94</sup>.

И все же окружающая Гамлета жизнь настойчиво заявляла о себе. Недоволенный в спектакле агрессивный мир Эльсинора воссоздавался во многом индивидуальными средствами игры Чехова. Снова актер творил свой спектакль в спектакле МХАТ–2. «Нервными судорогами от каждого сотрясения при столкновении с реальностью отзываются в Гамлете его страсти, его восприятия, его ощущения»<sup>95</sup>. Общая «атмосфера» передавалась зрителю через ее ощущение самим Гамлетом, сквозила в реакциях героя, возникала в его монологах.

Нужно невероятное внутреннее напряжение, чтобы увидеть то «колоссальное», что Вы даете в Гамлете: Импульс Жизни!.. Импульс этот есть фон трагедии; и Гамлет есть тот прокол, из которого фон выступает на авансцену в действиях личности<sup>96</sup>.

Подчеркивая «монизм» чеховского спектакля Белый определял его как «мистерию».

Непосредственная характеристика окружающего Гамлета мира в значительной степени сосредоточена у Шекспира в монологах героя. Звуковая партитура чеховских монологов напоминала своим контрастным ритмическим строением партитуру пластическую. «Молчания» Чехова прорывались внезапными «взрывами» речи.

Его монологи – это дрожание натянутых до предела струн. Мелодия их глубоко мучительна, – это стон скорби. Его лицо и глаза неотступны от внутреннего устремления, он видит мир «очами души». <...> Молчание у Чехова не менее красноречиво, чем взрывы речи<sup>97</sup>.

Замечательное описание исполнительской манеры Чехова принадлежит Белому:

Чехов играет от паузы, а не от слова; другие артисты – от слова; в них пауза – психологическая ретушевка: не остов игры; Чехов, вставши в круг роли, из центра его – молчаливо является; вспомните, как он сидит отвернувшись, – в Гамлете: до первых слов Гамлет подан: с конца до начала; все, что развернется, в зерне подается: сидением этим. От паузы – к слову; но

в паузе – силища потенциальной энергии, данной кинетикой жеста в миг следующий, где все тело, как молния; из острия этой молнии, как из разряда энергии – слово: последнее всех проявлений<sup>98</sup>.

Пресуществление Эльсинора сквозь призму внутреннего взора Гамлета открывало разрыв между мирами: внутренним духовным миром героя и внешним уродливым миром, его окружавшим. Из совместного воплощения в игре Чехова этих двух пластов, двух планов, двух тем (субъективного и объективного, индивидуального и общего, Гамлета и Эльсинора – вернее: Гамлета в Эльсиноре) и выросал образ судьбы Гамлета – главной динамической характеристики чеховского исполнения. Развитие образа Гамлета, изначально пунктиром очерченного Чеховым в первых сценах спектакля, выражалось не в постепенном раскрытии его потаенных индивидуальных черт, а в динамическом воплощении судьбы героя. «Основной мотив роли – “распалась связь времен”. Ощущение разрушающегося мира стало музыкальной нотой исполнения»<sup>99</sup>.

Известие об убийстве отца, с образом которого связаны представления Гамлета об идеальном, воздействовало на Гамлета – Чехова подобно взрыву. Магический круг, замыкавший образ пределами внутреннего бытия героя, рвался.

На грани двух эпох, с душой отравленной бесплодными иллюзиями, с пытливой стремительностью бросающийся в водоворот борьбы, стоит этот человек с льянными волосами и печальным, но отражающим волю борца лицом. Не нытье, а отчаянный вопль вырывается из его уст: проклятье звучит в них как звон рапиры. Борьба у Гамлета М. А. Чехова обращена не вовнутрь, а вовне, и оттого так стремительны его планы, так интригующе ярка манера их проведения<sup>100</sup>.

Уже в сцене «Мышеловки» Гамлет вынужден взяться за меч. Выявляя действенную структуру пьесы, театр создал специальный сценический вариант «Гамлета», значительно сократив текст и заострив центральную интригу.

Как носитель духовного начала Гамлет бросается на его защиту. В этом смысле «личная трагедия» героя «как будто выдвинута на первый план»<sup>101</sup>. Вместе с тем из масштабного обобщения образа и темы Гамлета – Чехова, не исчерпывавшихся индивидуальными особенностями и устремлениями героя, выросло ощущение надличного масштаба и смысла «личной трагедии».

Гамлет Чехова заставляет за личной трагедией, как будто бы выступающей на первый план, чувствовать основной вопрос о добре и зле, о борьбе за освобождение человека<sup>102</sup>.

Герой вступал на путь единоборства с Клавдием, не подозревая о том, что единоборство невозможно. Любой индивидуальный мотив (например, месть Гамлета за убийство отца) перестает быть индивидуальным, как только он обретает активное, действенное выражение, затрагивает чьи-либо интересы. Борьба с Клавдием оборачивается столкновением с миром, который Клавдием представлен. «Легко ли убить злодея, когда вместо головы на его туловище – гидра голов, и убивая одну из них (Полоний), оставляешь живыми других»<sup>103</sup>.

Преодоление Чеховым разъедающей рефлексии – традиционно утвердившейся за образом Гамлета – означало не умаление философского значения трагедии Шекспира, а растворение его в иных «внерационалистических» планах человеческого бытия.

Он (Чехов – А. К.) лишает Гамлета безволия и рационализма. Его Гамлет приведен к строгому единству. Он не рассуждает, а ощущает. Это – философия, ставшая частью существа человека, мысль, которая стала чувством, болью и волей Гамлета<sup>104</sup>.

Этический смысл образа, сопряженный с философским, мировоззренческим его значением заключался в том, что Гамлет убивал, всем своим существом осознавая преступность убийства.

Его (Чехова. – А. К.) исполнение, чрезвычайно конкретное, переводит решение этических вопросов из отвлеченно метафизического плана в план вполне реальный. Этические вопросы, так волновавшие интеллигенцию, демонстрируются не путем монологов и рассуждений, но вырастают перед зрителями из самой судьбы Гамлета<sup>105</sup>.

В спектакле отсутствовали тема и образ Фортинбраса, и это представлялось и оправданным, и принципиальным, ибо Гамлет сам замыкал трагический круг своей судьбы. И хотя кому-то казалось, что подобные сценические обстоятельства сужают масштаб трагедии, гений Чехова вознес значение «личной трагедии» до уровня общечеловеческого.

Чехов в роли Гамлета не только совершил большую победу внутри себя (после Эрика), но и стал в ряды европейских исполнителей Гамлета<sup>106</sup>.

Гамлет явился этапной ролью и в творчестве Чехова, и в его мировоззрении. В образе Гамлета – Чехова феномен современного трагического актера в театре 1920-х гг. получил непосредственное и полное воплощение. В работе над «Гамлетом» совершенствовалась и педагогическая система Чехова. Многие его рассуждения об актерском искусстве в книге «О технике актера» не случайно иллюстрируются примерами шекспировских образов. Этапным стал Гамлет и в плане трагического изживания Чеховым личной художественной темы. После лирико-трагедийного Гамлета гротеск в его творчестве предстал в окончательно очищенном от случайностей и субъективизма виде в блестящем мастерском разрешении Аблеухова из «Петербурга» А. Белого (1925) и Муромского из «Дела» А. В. Сухово-Кобылина (1927).

\* \* \*

Если размышлять о чеховском Гамлете в движении протяженной творческой судьбы актера, образ этот, безусловный сам по себе, представляется неожиданным и загадочным. Гамлет вырастает вне гротескно-эксцентрической магистрали художественного метода Чехова. Вместе с тем в гротескной общности догамлетовских и постгамлетовских «эксцентрических» персонажей актера ощущается и заметное различие, обусловленное насыщенной лирико-трагедийной «паузой» шекспировской роли. Основным открытием Гамлета явилось сценическое освоение Чеховым интенсивного пространства человеческого Духа. Ради него актер временно отступил от гротеска. По-своему чутко и весьма агрессивно отреагировали на это отдельные бдительные критики, выступившие против «индивидуалистической», «мистико-символистской» интерпретации образа Принца датского. Именно с «Гамлета» повели они отсчет искривлений «репертуарной линии» МХАТ-2, сожалея об утрате завоеваний чеховского Хлестакова. Здесь, однако, со всей очевидностью открылось непонимание ими не только чеховской лирики, но и гротеска, воспринятого исключительно в плане тенденциозной обличительной сатиры. Между гротеском и сатирой, гротеском и фарсом ставился знак тождества, смешивались категории метода и жанра. На самом деле и в Аблеухове и в Муромском Чехова линии его Хлестакова и Гамлета непреложно пересеклись. Обнаруживая космический масштаб обобщений, эксцентриада Чехова вторгалась в святилище Духа.

Выбрав для постановки роман Белого «Петербург», Чехов изначально поставил себя и театр под сокрушительный удар недоброжелателей. Ультралевая критика заранее торжествовала, жонглируя разнообразными «измами» – от «мистицизма» до «анархизма» включительно. Само имя Андрея Белого было гарантом театрально-критической агрессивности. Ситуация усугубилась еще и слабостью инсценировки, выполненной не имевшим драматического опыта писателем совместно с театром. Коллективная актерская режиссура (С. Г. Бирман, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан) и лабораторно-педагогические искания Чехова в сфере сценической ритмики, как и в «Гамлете», не могли решить постановочных задач спектакля. В подобной ситуации безусловная победа Чехова-актера представляется особенно знаменательной.

Сосредоточив свои выпады на идеологических аспектах, постановочных и драматургических изъянах, «Бе-Блю-З'овцы»<sup>107</sup> и примыкавшие к ним критики единодушно признали выдающееся мастерство Чехова. «Полнокровное здоровье» яркого безудержного творчества актера приветствовал В. Блюм<sup>108</sup>. М. Загорский поражался «изумительному мастерству», умению Чехова творить «из ничего», «в драматургической пустоте»<sup>109</sup>. «Совершеннейшим мастерством <...> сверкающего гротеска, – восхищался Э. Бескин, утверждавший, что Аблеухов Чехова, – есть живая сценическая психодинамика. Не “психология”, не “литература”, не эмпирика “переживания”, а подлинный сценический, действенный био-монтаж. Точная механика тела как театрального материала изображаемой социальной маски»<sup>110</sup>. Социальные выводы и социальный же оптимизм «Бе-Блю-З'овцев» вновь основывались на истолковании чеховского гротеска как сатиры.

Чехов в роли Аполлона Аполлоновича дает потрясающий образ существа, от старости и страха распавшегося на составные части. *Человека нет*. Есть только «отправления человеческого организма на фоне горящей империи»<sup>111</sup>.

Совершенный технологизм чеховской игры многими подавался самодовлеющим и самоценным. Это было тем более удобно, что позволяло приписывать образу Чехова любой социальный смысл. В то же время апология исполнительства Чехова рождалась из противопоставления его Аблеухова «символистскому» герою и поэтике Белого.

И все же вбить клин между писателем и актером, окончательно развести их героев критикам не удалось.

А. Белый, более других уязвленный и язвимый неудачей и вакханалией «идейной» критики, воздал М. Чехову по заслугам. И хотя в разных его отзывах содержатся различные оценки соотношения его собственного и чеховского образов, смысл их неизменен.

Этот сенатор, *человек* в земном разрезе, помимо всего еще где-то сидит в царстве первообразов; «*везный*» старик: какая-то космическая фигура <...> Вам удалось сочетать воедино человеческий образ с космическим так, что в человеческом аспекте умирает лишь один минеральный состав, а пульсы жизни продолжают тем стремительнее пульсировать из стихийного мира <...> У меня в романе появляются лишь на один миг в бреде Ник[олая] Аполл[оновича] прообразы сенатора: монгол, богдыхан и наконец само Время, Сатурн; а Ваш сенатор таскает с собой все свои воплощения в днях и часах жизни <...> он не мертв, но – премирен, домирен и послемирен<sup>112</sup>.

Размышляя об отличиях своего и чеховского Аблеуховых, Белый в письме Иванову-Разумнику отмечал, что осталось общее, примиряющее его со сценическим персонажем.

*Аблеухов* у Чехова – не мой <...> он берет в моем *Аблеухове* его извечное <...> не соглашаясь, я соглашаюсь<sup>113</sup>.

Выступившие против схематизма символистской концепции Белого критики, в чеховском образе разглядели и приветствовали лишь эксцентрическую... схему. Вместе с тем писатель подчеркивал в спектакле и в образе Аблеухова – Чехова преодоление схемы «человечностью», «гуманностью», обеспечившей трагический катарсис. В Чехове-художнике Белого поражала «воплощенная в человеке двуногая идея кризиса человека»<sup>114</sup>. По-своему писатель свидетельствовал и о непреложной реальности Театра Михаила Чехова.

Когда Чехов интерпретирует, он – творит заново; и он конгениален в со-творении любому драматическому классику<sup>115</sup>.

Гротеск Чехова обретал гамлетовский, надгамлетовский смысл и масштаб. Как ни в одном из прежних спектаклей актер обнаруживал себя в «Петербурге» эксцентриком Духа. Это было тем более удивительно, так как космизм человеческого бытия открывался в уродливой отвратительной фигуре, Чехов совмещал взаимоисключающее. Никогда ранее механистичность, марионеточность его героев не во-

площадась столь отталкивающе-утрировано. Обезьяноподобный Аблоухов действительно рассыпался на глазах, издавая нелепые механические звуки. Сквозь «сухую механизированную кору этого человека, похожего на выдресированного орангутанга», сквозь «маску человека в футляре» сочлились человеческие чувства и идеи<sup>116</sup>. За отвратительной личиной проступало «опустошенное и убитое лицо одинокого старика»<sup>117</sup>. В страшном «защеме костей своих» (А. Белый) старик этот нес человеческое, прачеловеческое, всечеловеческое. Космическая коллизия, воплощенная Чеховым в «Петербурге», обнаруживала и современные реминисценции, напоминая о «мучительной трагедии людей, гибнущих вместе с отмирающим “законом”, и людей посторонних революции, но поглощенных потоком совершившегося, как пыль и мусор в водовороте»<sup>118</sup>. Безымянный рецензент «Прожектора» констатировал эту «историческую необходимость» с железным хладнокровием. Чехов обнажал ее страшную изнанку, извлекая из трагедии трагическое. Двудеиная ситуативная природа гротеска в творчестве Чехова окончательно впитала в себя чистейшие экстракты крайних жанров. Центростремительность эксцентрики позволяла брать и смешивать любые краски из всего универсума бытия. Возможности Театра Михаила Чехова становились воистину безграничными. В 1927 г. актер отвечал на вопросы анкеты «О театральных амплуа», обнаруживая относительность и преодолимость каких бы то ни было ограничений актерской профессии<sup>119</sup>.

При всех несовершенствах инсценировки «Петербурга», претензии критиков к бессюжетности ее композиции и к внехарактерному принципу типизации персонажей представляются не вполне справедливыми. Отчасти такое драматургическое решение может быть объяснено поэтикой романа Белого. В свою очередь и чеховский Аблоухов позволяет предположить, что авторы инсценировки и спектакля намеренно следовали этим принципам. Знаменательно, что такие же упреки были предъявлены МХАТ–2 в связи с перекомпоновкой текста и пересмотром образов сухово-кобылинского «Дела» (режиссер Б. М. Сушкевич). Оспаривая их, Л. П. Гроссман отстаивал неприкосновенность характеров и сюжета<sup>120</sup>. Не случайно при этом в качестве аналогии называлась переработка гоголевского текста в выпущенном накануне «Ревизоре» Мейерхольда. И хотя монтаж мейерхольдовского спектакля был неизмеримо совершеннее и радикальнее, нежели в

МХАТ–2, структура чеховского образа Муромского, получившего высокую оценку самого Мейерхольда, сравнение выдерживала.

Выбор Чеховым роли Муромского в «Деле» не всем представлялся безусловным. Исходя из прежнего сценического опыта актера в драме Сухово-Кобылина называли другого персонажа, казалось, в большей степени соответствовавшего исполнительской индивидуальности Чехова. «В Сухово-Кобылинской трилогии ему сулили, да еще и теперь сулят роль Тарелкина, но он неожиданно выбрал Муромского»<sup>121</sup>. Традиционное амплу «благородного отца» шло к нему не больше, нежели амплу «трагика». Традицию Чехов нарушил ради гротеска. Выбор же его имел и другое глубоко индивидуальное художественное основание. Актер предпочел играть персонажа, отнесенного автором к разряду «ничтожеств, или частных лиц». В результате рецензенты, обсуждавшие накануне постановки «Дела» в МХАТ-2 связь трилогии Сухово-Кобылина с творчеством Гоголя, после премьеры неизбежно вспоминали еще и о Достоевском. Драму «Дело» Чехов читал, как всегда, исходя не из отдельных образов, а из целого драматического конфликта. Образы эти интересовали его не набором типических черт. Гораздо важнее для Чехова были их драматические функции и связи. Выбирая Муромского, Чехов принимал на себя основную драматическую коллизию спектакля, оказываясь в точке пересечения его важнейших конфликтных линий.

Те, кто воспринимал чеховский гротеск как сатирическое обличение, в Муромском его не обнаружили. Ничего отталкивающего в герое Чехова на этот раз не было. Актер играл Муромского невообразимо нелепым, до буффонности смешным, детски наивным и жалким. Казалось, Чехов вновь возвращался к образам своей театральной юности. Вместе с тем от ранних героев Чехова Муромского отличал иной масштаб обобщения, более резкая очерченность образа, финальный трагический протест. Главным же отличием было то, что на протяжении всей сценической истории Муромского актер балансировал на острой грани трагикомического гротеска. Грань эта была столь тонка, что, несмотря на предупреждение Б. М. Сушкевича, зрители и рецензенты обнаруживали ее не сразу.

В интервью, данном Сушкевичем до окончания последних репетиций, режиссер замечал, что пьеса Сухово-Кобылина «представляет возможность оторваться от быта и дать маски бессердечия, бюрократизма и алчности, с одной стороны, и беспомощной, почти овечьей

веры <...> – с другой»<sup>122</sup>. Эту-то масочную природу *другой*, чеховской, *стороны* многие рецензенты поначалу проглядели. Причина была в привычке ассоциировать маску, эксцентрику, гротеск с сатирической жесткостью. На фоне химерических гримов и фигур застылых масок чеховских партнеров, игравших столпов российской бюрократии, Муромский выглядел контрастно. Чехов на этот раз примерял маску мягкую, «бескостную», добрую. И все же, несмотря на обаяние Муромского – Чехова, он с первых сцен вновь являл собой живую марионетку.

Первоначально его внешний облик поражал и недоуменно ошеломлял. <...> Разрывая с традицией, он первоначально переводит Муромского в план сугубой комедии, почти фарса – сухово-кобылинского жестокого и сурового фарса<sup>123</sup>.

Вместо благородного барина на сцене появлялся щедушный суворовский офицерик на деревянных шарнирных ногах с оттопыренной нижней губой и жидкими клочковатыми, свисавшими до самого пояса трясущимися бакенбардами. Лицо его с растерянными маленькими глазками лучилось какой-то сверхпростодушной полудетской – полудиотической улыбкой. Снова актер подчеркивал механистичность речи и пластики своего героя.

Вот он произносит свои первые реплики каким-то совсем уж дряхлым и дребезжащим голосом и чувствуется, что у него слова где-то застревают около губ и выходят изо рта размякшими, так же, как и весь – опустившийся, размякший и опустошенный, конченный человек <...> (Муромский Чехова. – А. К.) стал уже почти выжившим из ума старцем, полным «ничтожеством» перед иерархией чиновничьих «сил»<sup>124</sup>.

В марионеточности чеховского Муромского открывалось нечто большее, нежели фантазмагорическая нелепость облика, яркие черты внешней характеристики. В нем сквозила «наивная ограниченность, послушание, поспешная готовность следовать совету»<sup>125</sup>.

Трагическую изнанку такого прочтения роли в начале спектакля не улавливали не только хохотавшие над нелепым стариком зрители, но и искушенные профессионалы. Некоторые так и не поняли, откуда возник в игре актера пронзительный трагизм финала. К другим осознание приходило позднее, после окончания спектакля. «Но вот она сыграна, эта сцена, и вы только тогда начинаете понимать ту исключительную смелость актерского замысла и то мастерство его воплоще-

ния, с которым М. Чехов проводит роль Муромского на протяжении пьесы». Становилось ясно, что «с исключительной выдержанностью и целостностью через внешнее его комическое обличье» Чехов «проводил трагический образ»<sup>126</sup>. Наиболее полно двуединство чеховской трактовки вскрыл П. А. Марков, посвятивший «Делу» три статьи. «Трагедия “мелкого человека” – “бедного человека” – показана (Чеховым. – А. К.) с самого, многих смущающего, начала»<sup>127</sup>.

В «Деле» МХАТа-2 Чехов снова разворачивал спектакль своей роли, ролью этой не исчерпывавшийся. И хотя на этот раз пьеса была поставлена Сушкевичем грамотно и культурно, с отличным актерским ансамблем и в интересных декорациях Н. А. Андреева, многие предпочли чеховский спектакль. Для иных он и вовсе заслонил как всю многофигурную сценическую композицию, так и пьесу Сухово-Кобылина. «Монтаж» чеховского образа, составленный из «кусков “заката жизни”» П. К. Муромского, выливался в «простую и пронзительную» трагическую «повесть жизни человека»<sup>128</sup>. «Произвол, играющий человеческой жизнью, стал темой спектакля, а трагическая судьба Муромского – предметом спектакля»<sup>129</sup>. «Тема» и «предмет» в динамической композиции чеховского образа сливались воедино. Тема выростала из сценической судьбы Муромского. Судьба же раскрывалась актером не столько в сюжетной стройности последовательных событий, сколько в значении необоримой участи. Действие чеховского спектакля стремительно несло к неизбежной гибели «человека». Сама «человечность» образа воспринималась как синоним «гибельности».

Марков показал, как мастерски простыми переключениями сценического ритма образа Чехов осуществлял это движение к смерти. Пластика актера, внешне неизменная, напоминала «мучительные судороги». «Беспомощно никнет тело», «глаза в ужасе и тоске останавливаются перед миром», «грознее проступают признаки приближившейся смерти»: «так идет на убыль человеческая жизнь»<sup>130</sup>. В этом описании практически отсутствуют внешние ситуативные мотивации игры Чехова. Актер создавал самодостаточный образ неизбежной и абсолютной гибели, воплощая метафору остановившегося времени, «распавшейся связи времен». Удивительнее и изумительнее всего было то, что в игре Чехова ничего не менялось и, одновременно, менялось все. Изначальное двуединство гротескной природы Муромского – Чехова позволяло воплощать фарс и трагедию одними и теми же средствами.

Уже убраны комедийные краски, вернее, комедийные краски переключены в трагический план. По существу, ни от одной из них Чехов не отказывается. Но он находит им новое место в глубоко разворачивающемся образе. <...> Переключение комедии в трагедию Чехов совершает с величайшей простотой. <...> Величайшая простота Чехова обнаруживает и величайшее мастерство. <...> Чехов дает обнаженную трагедию «униженного и оскорбленного человека»<sup>131</sup>.

Трагическое и комическое составили два полюса единого образа. Напряжение между ними обусловило динамику роли. Как и в Аблеухове, типология чеховского Театра расширялась до игры чистыми жанровыми началами. Не случайно Э. Бескин свидетельствовал, что в «Деле» актер использовал «тот же метод, который был применен Чеховым в роли сенатора Аблеухова в “Петербурге”»<sup>132</sup>. Ему вторил и С. Марголин, утверждавший, что «“Петербург” Белого незаметно привел к “Петербургу” Сухово-Кобылина»<sup>133</sup>.

Рецензенты, не понявшие гротеск Муромского – Чехова, рассматривали разные стороны образа по отдельности. Не справились они и с осмыслением финала спектакля. Вопреки их утверждениям сценический персонаж Чехова вовсе не превращался в «героя». «Героическое» начало выводилось ими не непосредственно из характеристик чеховской игры, а опосредованно, из собственного ощущения силы и глубины финального протеста. Протест же, как будто автоматически, предполагал наличие патетического героя. На сцене его не было. Чеховский «протест, лишенный малейших черт декламационности»<sup>134</sup>, имел другую природу, иные сценические обстоятельства.

Еще гнутся его ноги в коленях в этих высоких сапогах, еще по-прежнему трясутся его жалкенькие седенькие бакенбарды, но вот еще одно слово и перед нами, вдруг, воспрянувший в последнем отчаянном усилии человек, у которого вся кровь хлынула к сердцу и который, с теми же шлепающими губами, кричит о палачах и жертвах, нет, не кричит, а просто исходит скорбью, гневом и болью<sup>135</sup>.

В приведенном отзыве М. Загорского характерна и принципиальна эта последняя поправка. Чеховский персонаж не кричал, а «исходил скорбью, гневом и болью», исходил жизнью. Кричащим было воплощенное актером трагическое противоречие образа. Человек заявлял о себе в облике жалкой раздавленной куклы. Всякое повышение тона лишь дискредитировало бы финальный трагический эффект. Судьба

Муромского – Чехова замыкала предначертанный круг бытия. Казалось, правы были рецензенты, разводившие, противопоставлявшие исполнение Чехова и драму Сухово-Кобылина.

По справедливому заключению отдельных критиков, чеховский образ мог стать и в значительной мере становился оправданием всего спектакля МХАТ–2. Актер-художник демонстрировал высокий уровень собственных авторских прав и возможностей. И все же интерпретация исполнителя не сводилась к непримиримой полемике с драматургом. Подобно Мейерхольду, поставившему в «Ревизоре» всего Гоголя, Чехов в Муромском дал современное истолкование трагифарсовой природы всего Сухово-Кобылина. «В Муромском Чехова, – свидетельствовал Марков, – больше страстного и сурового Сухово-Кобылина, чем в Муромском пьесы»<sup>136</sup>. Критик писал, что на спектакль в целом оказал влияние стиль трагического балагана другой пьесы Сухово-Кобылина – «Смерти Тарелкина»<sup>137</sup>. Разрушая границы традиционных амплуа, Чехов восходил к воплощению поэтики драматурга. Более того, Театр Михаила Чехова актуализировал в зрительском сознании глубокую и протяженную традицию русской литературы. Рецензенты вспоминали о Д. И. Фонвизине, Н. В. Гоголе, А. С. Пушкине, Ф. М. Достоевском, Андрее Белом. Называли образы Акакия Акакиевича из «Шинели», Хлестакова из «Ревизора», Евгения из «Медного всадника», Макара Девушкина из «Бедных людей», Абреухова из «Петербурга». Всех их Театр Михаила Чехова объединил глубоким гуманистическим основанием своего мировоззрения, широчайшим размахом уникальных художественных возможностей, авторским подходом к сценической интерпретации литературы. Следующим на этом пути должен был стать «Дон Кихот» М. Сервантеса. Эмиграция оборвала начатую работу.

\* \* \*

В 1928 г. Чехов уехал за границу и больше уже в Россию не возвращался. Его зарубежная «одиссея», продлившаяся долгие 27 лет, вобравшая в себя географию почти всей Европы и окончившаяся в Америке, – сюжет особый, требующий дальнейших исследований. О мотивах его отъезда написано много справедливого: и в плане социально-политическом, и в плане художественном. Многое известно и о конфликтной атмосфере в самом Художественном театре Втором, отравлявшей последние годы Чехова в России. Не сказано лишь

о том, что, пожалуй, главной причиной конфликта были не столкновения личных амбиций и художественных идей. И даже не идеологические сумерки и политический гнет. Актер Чехов перерос рамки художественного уровня, сценических возможностей и мировоззренческого масштаба собственного театра. Феномен Театра Михаила Чехова окончательно сформировался и вызрел в нем самом. Пожалуй, до конца этого не осознал и сам Чехов. Он просил и требовал предоставить ему собственный новый театр, будучи им сам по себе. Не суждено ему было обрести желанный «свой» театр и за рубежом. Когда-то Андрей Белый писал об удивительном Чехове, который тащит в театр все свои богатейшие жизненные впечатления и идеи, преобразуя их для сценического творчества. Театр не выдержал – масштаб личности Чехова превзошел возможности театра. Не случайно уже в первых зарубежных письмах «освободившегося» Чехова звучат ноты разочарования в театре. К концу жизни разочарование это стало глубже. Во всех странах, в которые бросала Чехова его изгнанническая судьба, он оставил заметный сценический след: в Латвии и Литве, в Германии и Австрии, во Франции, Англии, США. Везде затевал он свои театральные предприятия, ставил спектакли, играл свои коронные роли (чаще – прежнего, московского репертуара). Не единожды организовывал свои театральные студии. Написал и издал в США свой главный теоретический и педагогический труд – книгу «О технике актера». Снялся в ряде кинофильмов. Но глубоко верующий человек, некогда избравший своим посредником в общении с богом Рудольфа Штайнера, Чехов обрел покой и гармонию лишь в изучении антропософских идей. Только безграничный космос веры оказался способен уместить в себе его напряженные духовные искания. Умер Чехов 1 октября 1955 г. в США и похоронен в Голливуде.

1992, 2017

### Примечания

- <sup>1</sup> Отзывы В. Э. Мейерхольда цит. по: Протокол обсуждения спектакля «Лена» в Доме печати 31 октября 1921 года // Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр. 1921–1926. Л., 1975. С. 275; *Micaelo*. Мейерхольд о Чехове // Экран. 1921. № 10. С. 12.
- <sup>2</sup> Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 2. С. 109. Для удобства читателя ссылки на двухтомник “Литературного наследия” М. А. Чехова даются

- по последнему, второму, изданию 1995 г. Курсив в цитатах, где это особо не оговаривается, принадлежит авторам текстов.
- <sup>3</sup> Там же. С. 106.
  - <sup>4</sup> Там же. Т. 1. С. 48–49.
  - <sup>5</sup> *Херсонский Х. Л.* Сулержицкий, Е. Вахтангов, М. Чехов // Известия. 1923. 28 янв.
  - <sup>6</sup> *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 36–37.
  - <sup>7</sup> Актеры и режиссеры. М., 1928. С. 125.
  - <sup>8</sup> Там же. С. 75.
  - <sup>9</sup> Там же. С. 106.
  - <sup>10</sup> Там же. С. 71.
  - <sup>11</sup> *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 2. С. 312.
  - <sup>12</sup> *Сахновский В. Г.* Работа режиссера. М.; Л., 1937. С. 40.
  - <sup>13</sup> *Марков П. А.* О театре. Т. 2. С. 316.
  - <sup>14</sup> Стенограммы заседаний Театральной секции ГАХН. Протокол от 22.12.1924. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 4/2. С. 2. (Слова в квадратных скобках отсутствуют в стенограмме.)
  - <sup>15</sup> См. *Волькенштейн В.* Стиль 2 Московского Художественного театра // Новый мир. 1926. № 12.
  - <sup>16</sup> Стенограммы заседаний Театральной секции ГАХН. Протокол № 2 от 12.10.1926. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 30. С. 4.
  - <sup>17</sup> *Полонский В. П.* Чехов в роли Кобуса. РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 4. Ед. хр. 2.
  - <sup>18</sup> См.: *Иванова М. С.* Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 462.
  - <sup>19</sup> Там же. С. 448–449.
  - <sup>20</sup> *Вахтангов Е. Б.* Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939. С. 33.
  - <sup>21</sup> Там же. С. 35.
  - <sup>22</sup> Цит. по: *Иванова М. С.* Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 452.
  - <sup>23</sup> Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 1. С. 50.
  - <sup>24</sup> *Эфрос Н.* «Сверчок на печи». Инсценированный рассказ Ч. Диккенса. Студия Московского Художественного театра. Пг., 1918. С. 37.
  - <sup>25</sup> Там же. С. 38. Эфрос цитирует отзыв Н. Ю. Ж. [Жуковская-Лисенко Н. Ю.], опубликованный в «Новом времени».
  - <sup>26</sup> *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. М., 1985. С. 146.
  - <sup>27</sup> См.: *Эфрос Н.* «Сверчок на печи». Инсценированный рассказ Ч. Диккенса. Студия Московского Художественного театра. С. 38. Автор цитирует рецензию Л. Я. Гуревич.
  - <sup>28</sup> *Соболев Ю.* О чем поет сверчок // Театр и музыка. 1922. № 11. С. 239.
  - <sup>29</sup> Цит. по: *Кнебель М. О.* Вся жизнь. М., 1967. С. 75.
  - <sup>30</sup> Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 1. С. 43–44.
  - <sup>31</sup> *Вахтангов Е. Б.* Записки. Письма. Статьи. С. 71–72.
  - <sup>32</sup> Там же. С. 82–83.
  - <sup>33</sup> *Эфрос Н.* «Сверчок на печи». Инсценированный рассказ Ч. Диккенса. Студия Московского Художественного театра. С. 39.
  - <sup>34</sup> Там же. С. 40.
  - <sup>35</sup> Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 1. С. 50.
  - <sup>36</sup> Цит. по: *Иванова М. С.* Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 497.
  - <sup>37</sup> *Бирман С.* Судьбой дарованные встречи. М., 1971. С. 103.
  - <sup>38</sup> Там же.
  - <sup>39</sup> Там же. С. 101.

- 40 «Меня удивляет этот человек...» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову) / Публ., ст., коммент. М. Г. Козловой // Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982. С. 239.
- 41 Цит. по: *Иванова М. С.* Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 461.
- 42 Там же.
- 43 Там же. С. 461–462.
- 44 *Кнебель М. О.* Вся жизнь С. 59.
- 45 Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 1. С. 81–82.
- 46 Там же. Т. 2. С. 54.
- 47 *Волков Н.* Театральные вечера. М., 1966. С. 228.
- 48 Там же.
- 49 *Соболев Ю. М. А. Чехов // Соболев Ю. В.* Актеры. М., 1926. С. 29.
- 50 Цит. по: *Иванова М. С.* Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 479.
- 51 Цит. по: *Кнебель М. О.* Вся жизнь. С. 75.
- 52 *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 398, 400.
- 53 «Меня удивляет этот человек...» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову) / Публ., ст., коммент. М. Г. Козловой // Встречи с прошлым. Вып. 4. С. 239.
- 54 Цит. по: *Кнебель М. О.* Вся жизнь. С. 75.
- 55 *Гурский В. Н.* «Ревизор» Станиславского и... Гоголя. М., 1922. С. 4.
- 56 *Соболев Ю.* Актеры. С. 30.
- 57 *Бирман С.* Судьбой дарованные встречи. С. 109.
- 58 *Марголин С.* Театральные портреты: М. А. Чехов // Программы государственных академических театров. 1927. № 32. С. 5.
- 59 *Марков П. А.* О театре. Т. 2. С. 304.
- 60 Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 87.
- 61 *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 38.
- 62 Там же. Т. 1. С. 401.
- 63 Там же. С. 399.
- 64 Там же. С. 403.
- 65 Там же. Т. 2. С. 301.
- 66 Там же. Т. 1. С. 404.
- 67 Там же. С. 401.
- 68 См.: *Мисаело.* Мейерхольд о Чехове // Экран. 1921. № 10. С. 12.
- 69 *Лунагарский А. В.* О «Петербурге» А. Белого во Втором Художественном театре // А. В. Луначарский о театре и драматургии: Избр. ст. в 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 454.
- 70 *Херсонский Х. Л.* Сулержицкий, Е. Вахтангов, М. Чехов // Известия. 1923. 28 янв.
- 71 *Пиотровский А.* Чехов – Хлестаков // Ленинградская правда. 1924. 25 мая.
- 72 Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 1. С. 55, 66–67.
- 73 «Меня удивляет этот человек...» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову) / Публ., ст., коммент. М. Г. Козловой // Встречи с прошлым. Вып. 4. С. 227.
- 74 Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 181–182.
- 75 Конспект занятий М. А. Чехова в педагогическом Совете МХАТ-2. 1926/27 // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 275. Л. 22–23.
- 76 Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 187.
- 77 Там же. С. 189.
- 78 Там же. С. 192.
- 79 Отзыв К. Чапека цит. по: *Иванова М. С.* Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 480–481.
- 80 *Марков П. А.* О театре. Т. 2. С. 302–303.

- 81 Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 93–94.
- 82 Там же. С. 105.
- 83 Марков П. А. О театре. Т. 2. С. 303.
- 84 Там же. Т. 1. С. 405.
- 85 Там же.
- 86 Там же.
- 87 Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 1. С. 103.
- 88 Там же.
- 89 Шанько Т. Б. Рукопись воссоздания спектакля МХАТ-2 «Гамлет». [Начало 1960-х гг.]. Музей МХАТ. К. С. № 14097. Л. 7.
- 90 Громов В. Михаил Чехов. М., 1970. С. 115.
- 91 Волков Н. «Гамлет»: МХАТ-2 // Труд. 1924. 21 нояб.
- 92 Уррюмов Д. Во 2-м МХАТ: «Гамлет» // Новая рампа. 1924. № 24. С. 4.
- 93 Херсонский Х. «Гамлет» в молодом МХАТ // Известия. 1924. 19 нояб.
- 94 Марголин С. Актер. Артист. Трибун // Жизнь искусства. 1924. № 53. С. 20.
- 95 Там же.
- 96 «Меня удивляет этот человек...» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову) / Публ., ст., коммент. М. Г. Козловой // Встречи с прошлым. Вып. 4. С. 228.
- 97 Херсонский Х. «Гамлет» в молодом МХАТ // Известия. 1924. 19 нояб.
- 98 Белый А. Ветер с Кавказа. М., 1928. С. 245.
- 99 Марков П. А. О театре. Т. 3. С. 196.
- 100 Ромашов Б. С. Московский Художественный театр Второй и современность. 1922–1925 // Московский Художественный театр Второй. М., 1925. С. 38–39.
- 101 Марков П. А. О театре. Т. 1. С. 406.
- 102 Там же. Т. 3. С. 209–210.
- 103 Марголин С. Актер. Артист. Трибун // Жизнь искусства. 1924. № 53. С. 20.
- 104 Марков П. А. О театре. Т. 3. С. 196.
- 105 Там же. Т. 1. С. 406.
- 106 [Б. а]. II-й МХАТ: «Гамлет» // Искусство трудящимся. 1924. № 1.
- 107 Э. М. Бескин, В. И. Блюм, М. Б. Загорский (см.: *Золотницкий Д. И. Бескин – Блюм – Загорский // Театральная критика 1917–1927 годов. Л., 1987*).
- 108 Блюм В. «Петербург» А. Белого // Известия. 1925. 15 нояб.
- 109 Загорский М. Московский театральный сезон // Эхо. 1925. № 20. С. 14.
- 110 Бескин Э. «Петербург». МХАТ // Жизнь искусства. 1925. № 47. С. 8.
- 111 Инбер В. Революция в тумане // Новый зритель. 1925. № 47. С. 8.
- 112 «Меня удивляет этот человек...» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову) / Публ., ст., коммент. М. Г. Козловой // Встречи с прошлым. Вып. 4. С. 235–236.
- 113 Там же. С. 239.
- 114 Там же. С. 240.
- 115 Там же. С. 239.
- 116 Лунагарский А. О «Петербурге» А. Белого // Красная газета. Веч. вып. 1925. 21 ноября.
- 117 Марков П. А. О театре. Т. 3. С. 303.
- 118 «Петербург» Андрея Белого в МХАТ-втором // Проектор. 1925. № 22. С. 31.
- 119 Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 84–85.
- 120 Гроссман Л. «Дело» в свободной транскрипции: (К постановке МХАТ'а второго) // Программы государственных академических театров. 1927. № 9. С. 4–5.
- 121 Марголин С. «Дело» (МХАТ) // Новый зритель. 1927. № 8. С. 12.
- 122 Н. К. «Дело» во втором МХАТ'е: Беседа с режиссером спектакля Б. М. Сушкевичем // Программы государственных академических театров. 1927. № 5. С. 12.
- 123 Марков П. А. О театре. Т. 3. С. 391.

- <sup>124</sup> *Загорский М.* «Дело» в МХАТ'е II // Программы государственных академических театров. 1927. № 7. С. 2–3.
- <sup>125</sup> *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 392.
- <sup>126</sup> *Загорский М.* «Дело» в МХАТ'е II // Программы государственных академических театров. 1927. № 7. С. 3.
- <sup>127</sup> *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 391.
- <sup>128</sup> Там же.
- <sup>129</sup> Там же. С. 388.
- <sup>130</sup> Там же. С. 392.
- <sup>131</sup> Там же. С. 392–393.
- <sup>132</sup> *Бескин Э.* «Дело» в МХАТ втором // Рабис. 1927. № 5. С. 11.
- <sup>133</sup> *Марголин С.* «Дело» (МХАТ) // Новый зритель. 1927. № 8. С. 12.
- <sup>134</sup> *Марков П.А.* О театре. Т. 3. С. 393.
- <sup>135</sup> *Загорский М.* «Дело» в МХАТ'е II // Программы государственных академических театров. 1927. № 7. С. 3.
- <sup>136</sup> *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 389.
- <sup>137</sup> Там же. С. 388.

И. Ю. Шестова

## СЕРАФИМА БИРМАН: ОТ ПЕРВОЙ СТУДИИ МХТ К МХАТ ВТОРОМУ

Актерский метод Серафимы Германовны Бирман формировался одновременно с возникновением различных театральных систем. В самом начале творческого пути ее искусство развивалось под непосредственным влиянием К. С. Станиславского, Л. А. Сулержицкого, Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова. Участвуя в их театральных экспериментах, она, отметил П. А. Марков, «перерабатывала эти сталкивающиеся и порою взаимоисключающие влияния, отбрасывая чуждые ей как индивидуальности начала и развивая начала, ей близкие». Уже с первых выступлений было заметно своеобразие этой творческой личности, «выходящей за рамки всяческих амплуа»<sup>1</sup>.

Характеризуя актерскую индивидуальность Бирман, Марков указывал, что в ее мирозерцании тесно связаны два элемента – трагедия и фарс<sup>2</sup>. По словам самой актрисы, «граница трагифарса» она ощущала, работая в МХАТ Втором<sup>3</sup>, – так с 1924 г. стала называться преобразованная Первая студия Художественного театра, где, по сути, и начался творческий путь Бирман. Студия, созданная в 1912 г. Станиславским и Сулержицким, родилась как лаборатория для воспитания актерской молодежи по «системе», к тому времени определившейся в общих чертах. Сулержицкий стал не только посредником между создателем «системы» и учениками, но и «духовным наставником» (Б. В. Алперс) для студийцев. По мнению Маркова, преимущественно ему Бирман была «обязана своим гуманизмом»<sup>4</sup>. Гуманизм актрисы главным образом проявлялся в ее отношении к персонажам. Умножая и заостряя душевные и физические изъяны своих героинь, она обнаруживала их трагедию. «Я знаю, что в каждом доме есть и мусорный ящик, но есть и места, уголки, где люди вешают если не икону <...>, то хоть портреты дорогих людей». И «есть места за известными гранями души, где все неизменно и торжественно. У самого жалкого и убогого душевно

человека есть такие углы в душе»<sup>5</sup>, – утверждала актриса. В мироощущении Бирман сталкивались воззрения обоих ее учителей – Сулержицкого и Вахтангова. В суждениях Вахтангова чувствовалось более острое, чем у Сулержицкого, восприятие жизненных конфликтов, их трагическая безысходность.

Искренне преклоняясь перед учителями, студийцы были благодарны Станиславскому за «возможность творческой инициативы», которую он давал своим молодым ученикам. «Мы верили, но и выверяли»<sup>6</sup>, – писала Бирман. «Выверяя», переполненные творческой энергией, они сами не замечали, насколько далеко подчас уходили от того, что закладывал в них Станиславский. Размышляющий над основами «системы», Вахтангов пришел в своих опытах к результатам, которые, как известно, шокировали его учителя. Однако в разнообразной жизни Студии наряду с основными занятиями были и другие, не столь серьезные, но и не менее любопытные. В книге Ю. А. Смирнова-Несвицкого о Вахтангове одна из глав называется «Игра». Описывая, например, игры Вахтангова и Чехова (в «обезьяну» и другие), исследователь замечает, что, хотя они «носили характер этюдов, в которых отрабатывались актерские приспособления», но «все же <...> оставались <...> той прекрасной игрой, которая внутренне раскрепощает человека»<sup>7</sup>. Таковыми играми увлекались все студийцы, включая Бирман. Игры служили противовесом чрезмерной серьезности «душевно-натуралистических» изысканий, в варианте тогдашнего Вахтангова имевших целью «изгнать из театра театр». Многим позже Бирман напишет, что обладает «неукротимой театральностью» и «любит *перепрыгнуть* расстояние между собой и образом»<sup>8</sup>. Слово «перепрыгнуть» здесь означает не сокращение расстояния между актером и образом, не сближение их, а дистанцию между ними, позволяющую актеру посмотреть на образ как бы со стороны. Может быть, поэтому роль Августы Шольц в вахтанговской постановке пьесы Г. Гауптмана «Праздник мира» (1913), где режиссер непреклонно требовал от актеров «идти от себя», уже зрелая актриса Бирман спустя годы назовет «безрадостной работой»<sup>9</sup>. И гораздо теплее она отзовется о роли Матильды Босс в «Гибели “Надежды”» Г. Гейерманса – самом первом спектакле Студии, сыгранном в 1913 г. на закрытом показе для труппы Художественного театра.

Ставил «Гибель “Надежды”» Р. В. Болеславский. Несмотря на «строго разработанную режиссерскую партитуру спектакля», сцены

выстраивались за счет актерских зарисовок, вошедших в привычку в процессе освоения «системы»<sup>10</sup>. Многое в этом спектакле было от занятий по новой методике. Действие пьесы происходило в рыбацкой деревне на берегу Северного моря, и студиицы «стремились создать иллюзию повседневности»<sup>11</sup>. Для передачи настроения использовались характерные звуки, имитирующие шум волн, вой ветра, гудки пароходов. Актеры старались добиться правдивости чувств и переживаний. Горе матерей, потерявших сыновей, и невест, оставшихся без женихов, «выражалось через глаза, фигуры <...> Техника шла вглубь: минимум внешнего, максимум внутреннего»<sup>12</sup>. Критик Э. А. Старк позволил себе предположить, что актеры и не играют вовсе, а лишь точно, до мелочей, «воспроизводят живую жизнь», показывают «кусочек природы в бутафорской рамке»<sup>13</sup>. Среди жизнеподобных фигур спектакля выделялись два иных образа: Кобус в исполнении М. А. Чехова и Матильда Босс – Бирман.

Герой Чехова – старик из богадельни – фантастически быстро старел от сцены к сцене, к концу спектакля буквально разваливаясь от «дряхлости». Такое изображение Кобуса, явно выходящее за границы жизнеподобного, парадоксальным образом и пугало зрителя, и вызывало его сочувствие. Играя персонаж, Чехов одновременно стремился передать свое отношение к нему. Первая роль в Студии явилась своеобразным предвестием масштабных сценических гротесков зрелого Чехова. Бирман подобно Чехову отыгрывала свое отношение к героине: «Я была не только ею, но где-то, как-то и сама собой. Успевала сливаться воедино с Матильдой Босс, но и со стороны осмеивать ее»<sup>14</sup>.

Матильда Босс, персонаж эпизодический, появлялась только в последнем действии. Но за несколько минут пребывания на сцене актриса успевала создать емкий образ. «Эта девочка-селедка с необыкновенным юмором изображала старую, почти карикатурную дуру в пенсне, жеманно подбирающую воображаемый шлейф платья», – восхищалась С. В. Гиацинтова<sup>15</sup>.

Бирман нащупывала образ через форму, отбирая четкие и лаконичные выразительные детали: «Я ее нашла от губы. Губа эта помогла мне ощутить надоедливую бабу»<sup>16</sup>. Одна губа говорила про Матильду не меньше, чем могло бы сказать развернутое действие целого акта. Через губу Бирман сразу нашла остальные элементы образа. «Чтобы быть отвратительной, я искадила рот самой что ни на есть неприятной

гримасой, и он действительно получился мокрый, старый и глупый <...> Слюнявый, глупый рот, напоминающий собой кошелек с испорченным затвором, приволок за собой и всю даму – одутловатую, с утиной фигурой, с утиными же мозгами», – писала актриса<sup>17</sup>. Таким же образом Бирман работала в 1917 г. над ролью Перепелицыной («Село Степанчиково», МХТ, пост. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко). Она признавалась, что «жестяной» голос Перепелицыной ей слышался с первых репетиций. Казалось, что такой голос может принадлежать человеку, которого «никто, никогда и никак не любил – только едва терпели»<sup>18</sup>. То, чем занималась Бирман на репетициях, впоследствии М. Чехов назовет поиском «воображаемого центра тела». У Матильды Босс в «Гибели “Надежды”» этим «центром» стала губа. Показательно, что «утиные мозги» героини у Бирман возникают только тогда, когда актрисой найдена определяющая черта во внешнем рисунке роли.

Фигура Матильды действительно была «утиной». Подложив под блузку два рыбацких передника, Бирман сделала себе несоразмерно большой бюст. «Стоило подсунуть их под блузу, – ко мне в душу приходил возраст Матильды и ее наивно-идиотское самомнение»<sup>19</sup>. А. Д. Дикий в воспоминаниях подробно описывает эту, в сущности, эпизодическую роль актрисы: «Бирман вносила в образ так много азарта и “деловой” суеты, ее Матильда так беспощадно тормозила мужа, требуя, чтоб он разделил ее хлопоты по выражению “соболезнования” семьям погибших, так стремительно бегала через всю контору к телефону, что по контрасту с этой мышинной возней еще безмернее казались горе осиротевшей деревни, скорбь ее несчастных жен и матерей. Было ясно, что сия перезрелая дама давно уже перестала занимать какое бы то ни было место в интимном обиходе мужа и в порядке компенсации за “убытки” ударила в благотворительный стих»<sup>20</sup>. Дикому, отметившему резкий скрипучий голос, неприятные черты увядающего лица, хороший грим и точно угаданную характерность, Матильда «казалась олицетворением ханжества, впитавшегося в плоть и в кровь, ставшего второй натурой человека»<sup>21</sup>. Гиацинтова считала, что в этой роли Бирман «наметился тот поиск образности, который стал потом столь характерным для актеров Первой студии»<sup>22</sup>. «Стремясь сочетать в своей игре крайне противоположные жанровые начала», они, по справедливому замечанию А. А. Кириллова, «неиз-

бежно обостряли выразительные формы собственного искусства»<sup>23</sup>. В работе над ролью Матильды Босс наметились черты будущего метода актрисы. Здесь еще не наблюдалось сочетания «противоположных жанровых начал», острых противоречий, но уже хорошо было заметно тяготение к выразительности формы.

Наиболее полным воплощением мысли Станиславского о «душевном натурализме» должна была стать постановка Вахтангова «Праздник мира». В этом спектакле Вахтангов искал не острую форму, а остроту переживания. Последовательно идя за Станиславским и Сулержицким, он обнаружил и предельный итог развития логики учителя, и таившуюся в ней опасность. «Душевный натурализм» в «Празднике мира» приобрел не свойственную самому Станиславскому «тотальность»<sup>24</sup>.

Бирман играла Августу Шольц – старую деву, страдающую манией преследования. Для опытов в области «душевного натурализма» произведение Гауптмана представляло благодарный материал. Основным фактором, мешающим близким людям обрести гармонию, здесь выступила дурная наследственность – эмоциональная неустойчивость. Сам автор определил свою пьесу как семейную катастрофу. Во время репетиций режиссер стремился пробудить в актерах интерес к героям произведения: «Искал и находил в исполнителях глубинное родство с персонажами пьесы – и предлагал играть обстоятельства не выдуманные, а выдернутые из их биографии»<sup>25</sup>. Вахтангов шел по направлению к тому, что Станиславский называл «аффективной памятью», он заставлял актеров погружаться в самые потаенные глубины подсознания и в этом смысле был безжалостен. Как пишет Ю. А. Смирнов-Несвицкий, ему необходимы были «вывороченные наизнанку души, болезненно расхоловшиеся страсти»<sup>26</sup>. В названии «Праздник мира» «чудилась издевательская насмешка»<sup>27</sup>, звучавшая трагически: праздник – всего лишь иллюзия, героям не дано обрести мир. Вопреки Сулержицкому, который настаивал на том, что герои пьесы – люди по своей природе хорошие, и призывал студийцев искать поддержки в глазах друг друга<sup>28</sup>, Вахтангов «ощущал изначальную противоречивость каждой личности, зыбкость самого мироздания»<sup>29</sup>. В этом, а не в роковой наследственности виделись ему корни «семейной катастрофы».

Для Бирман требуемая режиссером степень душевного самообнажения была мучительна. Ей предстояло создать образ, резко кон-

трастный почти карикатурной Боссихе. Не понадобилось до неузнаваемости менять собственный облик с помощью грима и накладных деталей, искажать лицо, изобретать особенную фигуру. Внешность гауптмановской героини удивительно совпадала с внешностью самой Бирман: «Длинная, поразительно худая <...> Лицо и ноги длинные. Лицо суровое, с узкими, крепко сжатыми губами»<sup>30</sup>. Но особенно ранило душу актрисы то, что многое в семье Августы Шольц напоминало ей ее детство: «В моей семье тоже были случаи взаимных душевных ранений, хотя все мы горячо любили друг друга»<sup>31</sup>. «Шли от себя, переживали для себя, стремясь забыть присутствие зрителей в зале»<sup>32</sup>, – писала Бирман, и с ней соглашался С. С. Голоушев: «Кажется, никто и ничего не играл, а просто прошла перед глазами страничка жизни»<sup>33</sup>. Актриса неодинаково относилась к ролям Матильды Босс и Августы, находя между ними существенные отличия: «Моя Матильда – образ, близкий к объективности, а моя Августа – субъективная, в плену моей личности»<sup>34</sup>. Если в «Гибели “Надежды”» Бирман была самой собой только «где-то» и «как-то», то в «Празднике мира» почти все время существовала в границах собственной личности. Для актрисы в дальнейшем крайне важным было сохранять дистанцию между собой и играемым персонажем. Только в этом случае она могла воплотить задуманный ею образ, зерно которого находилось вне пределов ее самой. Ощущение душевного дискомфорта, испытанное в период работы над ролью Августы, судя по воспоминаниям Бирман, у нее сохранилось навсегда, она отказывалась причислять этот опыт к своим творческим удачам. Актриса осознавала, что студийцы шли неверным путем, «перегибали палку» в освоении «системы» Станиславского. Предложенный Вахтанговым метод работы привел к «обостренному психологическому анализу»<sup>35</sup>. То, о чем напишет Марков в 1925 г.: вахтанговские «перегибы» были «первым следствием и первым методом его нового подхода»<sup>36</sup>, – в ту пору еще не угадывалось.

Спектакль имел неврастенический оттенок. Этому способствовали постоянные переходы от «радостного настроения к ссорам»<sup>37</sup>. По словам Маркова, на «Празднике мира» Вахтангов «угился» (курсив мой. – И. Ш.) закону контраста: за «сдержанностью исполнителя <...> за видимым спокойствием нарастает <...> вихрь»<sup>38</sup>. Актеры также только учились скупыми внешними средствами передавать такое состояние, когда внутри «хаос шевелится»<sup>39</sup>. Это удавалось не всегда. Не все ощу-

щали опасность актерского штампа: «Один пальцами барабанит – изображает душевное волнение, другая носовой платок мнет – признак приближающейся истерической сцены»<sup>40</sup>. Бирман иногда принимала «отчаянные вызывающие позы мелодраматической злодейки»<sup>41</sup>. И в то же время критики признавали, что она с «большой экспрессией воплотила» Августу<sup>42</sup>.

В «Празднике мира» применялось особое «заострение приемов» (Марков). Паузы и интонации были глубоко содержательны. Будничное течение жизни то и дело нарушали эмоциональные взрывы. «Ссорятся так, что поминутно можно ожидать рукопашной. Г-жа Бирман <...> пускает при этом в ход такую резкую истерику, так кричит, что даже публике, являющейся невольной зрительницей ссор этой семейки, становится не по себе»<sup>43</sup>.

Скрупулезно разрабатывался подтекст роли. Пластически изображалось то, что кроется за несказанными словами. Подробно изучив режиссерский дневник, Н. Балатова приходит к выводу, что, по замыслу Вахтангова, чем радостней у героев будет движение к примирению, тем страшнее покажется безысходность финала<sup>44</sup>. От этого «сквозное действие» одинокой Августы – «добыть радость»<sup>45</sup>. Чем сильнее она к этому стремится, тем драматичнее оказывается ее судьба. Балатова замечает, что при виде праздничной елки у Августы должна была появиться надежда на счастье<sup>46</sup>. Исследователь приводит короткую запись Вахтангова: «Выход Августы (а-а-х)». Но после того как недолгая радость угаснет, героиня еще больше замкнется в своем одиночестве<sup>47</sup>. В процессе репетиций Вахтангов видел «намекы на “зерно”» у Бирман<sup>48</sup>. Режиссер, как справедливо утверждает Балатова, заострял характер Августы. Ее неустойчивая психика заметно контрастировала со спокойствием фрау Бухнер (А. И. Попова) и лучезарностью Иды (С. В. Гиацинтова)<sup>49</sup>. И, несмотря на преобладающую устремленность «внутри» образа, актриса все же пыталась облечь его хоть в какую-нибудь пластическую форму, иначе бы не искала отчаянных и вызывающих поз.

С начала 1920-х гг., когда за плечами было уже около десяти лет студийных занятий, творческих поисков в совместной работе со Станиславским и Вахтанговым, стало возможно говорить не только о ярко выраженных индивидуальных особенностях игры Бирман, но и об определенном *методе* работы актрисы. Ее оригинальный исполни-

тельский метод оказался тесно связан с проблемой различных способов создания художественного образа, остро стоящей в этот период.

Разделение актеров на представителей школ переживания и представления считается условным, и все-таки в нем находят определенную логику. Ее суть стремились выявить многие театральные мыслители, в том числе и П. П. Громов. Рассматривая актера психологического театра, театра «переживания», он отмечал, что такому исполнителю свойствен «ход изнутри персонажа, внутреннее отождествление себя с изображаемым лицом»<sup>50</sup>. Этот актер не выходит за границы внутреннего мира своего героя, в отличие от актера условного театра, театра «представления», который «смотрит на изображаемое им лицо несколько извне, не отождествляясь с ним полностью», и поэтому может «сообщить зрителю больше, чем доступно единичному персонажу»<sup>51</sup>. Такой актер способен подняться до более высокого уровня художественного обобщения и играть уже не конкретного, а обобщенного героя – тип, или «все» произведение в целом, или «всего» автора.

В статье «Ансамбль и стиль спектакля» (1940) Громов рассматривает синтетический и аналитический методы построения образа. Способ создания художественного произведения, по Громову, свидетельствует не только об определенной технике, но и об определенной организации мысли. Исследователь приходит к выводу, что Толстой, Тургенев, Гончаров, работая в стилистической манере «душевного реализма», мыслят и пишут как аналитики в отличие от Салтыкова-Щедрина, Лескова, Достоевского, которые стремятся «построить образ-характер не путем анализа, “разложения” его на разнородные, гибкие, изменчивые слагаемые, но путем целостного охвата разнородных, обобщенных черт личности»<sup>52</sup>, т. е. синтеза. Эту же типологию Громов применяет к театральным деятелям. Он подробно пишет об И. В. Ильинском в роли Хлестакова. Его восприятие игры Ильинского напоминает некоторые отзывы об игре Бирман. Ильинский дает образ «крупным планом», он «не рассыпается на ряд психологических оттенков, аналитически найденных психологических деталей <...> Все детали, все оттенки вытекают из одной, существеннейшей, стороны характера героя»<sup>53</sup>. Особенность синтетического способа Громов видит в том, что с его помощью на сцене сразу возникает уже завершённый образ героя, т. е. отсутствует постепенное развитие характера во времени. Может показаться, отмечает Громов, что при раскрытии

всех качеств, всех граней характера в первом же появлении существует опасность потери зрительского внимания. Но пример Ильинского, как утверждает исследователь, говорит об обратном, и «происходит это, может быть, оттого, что для всех общеизвестных мест гоголевского текста Ильинским найдены своеобразные, непредвиденные решения»<sup>54</sup>. Громов обнаруживает, что Ильинский в первую очередь прислушивается к своему творческому воображению и безудержно фантазирует на сцене. «Синтетический» образ, по утверждению Громова, развертывается из одной темы (в случае Ильинского–Хлестакова – это легкомысленная детскость), которая развивается не во времени, а в пространстве, в отличие от образов, созданных в мхатовской манере, «аналитически раскрытых во временной последовательности развивающегося, меняющегося характера»<sup>55</sup>. Актер синтетического типа не существует в параметрах привычной логики, его действия отличаются алогичностью и непоследовательностью. Чуть раньше Громова проблемы методов создания художественного образа коснулся Марков.

Работы обоих исследователей имеют принципиальное значение для театроведения, к ним продолжают обращаться современные театры. В статье 1934 г. Марков увидел в В. Э. Мейерхольде режиссера-поэта, отделив при этом от режиссеров-повествователей. Исследователь отметил особую музыкальность его спектаклей, которая ощущалась во «внутренней атмосфере и общем ритмическом рисунке»<sup>57</sup>. Создавая «сложную музыкальную партитуру», Мейерхольд выстраивал действие эпизодно. Дробное построение роли или спектакля у него всегда направлялось на создание сценической целостности. И хотя «очень редко эти эпизоды следовали строгому сюжетному развитию», они всегда объединялись темой<sup>58</sup>. Противоположные друг другу эпизоды, по мнению Маркова, строились по принципу ассоциации. Ассоциативный тип связи между элементами внутри художественного образа можно наблюдать у эксцентриков и актеров гротеска.

В критике первой половины XX в. к актерам, владеющим методом гротеска, относят, например, М. А. Чехова, С. М. Михоэлса, С. Г. Бирман, которая впервые заявила о себе как об актрисе гротеска в 1920-е гг. Называя гротеск явлением «строго синтетическим», Мейерхольд в статье «Балаган» (1912) писал: «Гротеск, <...> пренебрегая всякими мелочами, создает (в “условном неправдоподобии” [Мейерхольд использует пушкинское выражение. – *И. Ш.*], конечно) всю полноту

жизни»<sup>59</sup>. Основным в гротеске он считал «постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»<sup>60</sup>.

Станиславский также размышлял о гротеске, и нужно заметить, что его суждения прямо противоположны мейерхольдовским. Он различал «лжегротеск» и «подлинный гротеск». «Подлинный» возникает только в том случае, если «сущность будет больше формы». Если же «форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежно должна быть раздавлена и незамечена»<sup>61</sup>. Это и есть «лжегротеск».

«Подлинный гротеск», в понимании Станиславского, – *«полное, яркое, меткое, типичное, всеиспытывающее, наиболее простое внешнее выражение большого, глубокого и хорошо пережитого внутреннего содержания роли и творчества артиста»*<sup>62</sup> (курсив К. С.). Если, по Мейерхольду, гротеск «связывает в синтезе экстракты противоположностей», создавая «картину феноменального»<sup>63</sup>, то для Станиславского важно «типичное выражение» «внутреннего содержания» *«во всех <...> составных элементах»* (курсив мой. – И. Ш.). Такой гротеск может быть «граничащим с преувеличением и даже подчас с шаржем»<sup>64</sup> (что присутствовало в некоторых ролях самого Станиславского и других мхатовских актеров), но покоится на искусстве переживания, без которого Станиславский не мыслит создания «всей полноты жизни» на сцене. Для него образ наполняется содержанием только тогда, когда роль пережита актером изнутри. Возможность возникновения содержания без переживания образа не рассматривается. Станиславский готов обозначить словом «гротеск» «высшую степень <...> искусства». При такой постановке вопроса термин «гротеск» становится необязательным. Имеются в виду все «совершенные художественные создания». Если их хотят называть гротеском – «“Пускай называется!” Не все ли равно. Разве дело в названии?»<sup>65</sup>

Итак, для руководителя МХТ гротеск – не метод и даже не прием, а всего лишь условное название, которое можно заменить каким-нибудь другим. Отстаивая сущность от посягательств формы, Станиславский отказывает гротеску в *сущностиности*.

Впоследствии в обиход вошло понятие «психологический гротеск». Им пользовались, в частности, Б. В. Алперс, Г. А. Товстоногов<sup>66</sup> и др. Алперс подразделял гротеск на пластический (по Мейерхольду) и психологический (по Станиславскому), считая идеальным случаем,

когда «пластический гротеск *вырастает* (курсив мой. – И. Ш.) в гротеск психологический» (у М. А. Чехова, Н. П. Хмелева, Б. В. Щукина и др.)<sup>67</sup>. Это суждение являет собой попытку соединить два полярных сценических направления начала XX в.: театры психологический и условный. Н. В. Песочинский приходит к обоснованному и вполне убедительному заключению: «Синтетическая природа гротеска заставляет сомневаться в возможности существования его разновидностей <...> “Одностороннего” гротеска быть не может, в усеченном виде ему недоставало бы необходимых эстетических полюсов»<sup>68</sup>.

Актер в театре Мейерхольда у Алперса представал как «носитель масок»<sup>69</sup>. И в теории, и на практике Мейерхольд действительно не раз обращался к маске как к первичному элементу театра<sup>70</sup>. Искусство актера для него состояло в умении играть одной или сразу несколькими масками, указывающими на противоречивость персонажа<sup>71</sup>. В качестве примера Мейерхольдом приводился герой комедии дель арте Арлекин. Актер играл с маской Арлекина: он, «владея искусством жеста и движений <...>, повернет маску так, что зритель всегда ясно почувствует, что перед ним: придурковатый простак из Бергамо или дьявол»<sup>72</sup>. Маска, по мнению Мейерхольда, пробуждая зрительскую фантазию, позволяет увидеть обобщенный образ Арлекина, подталкивает зрителя к непрерывному взаимодействию со сценическим образом. К созданию маски (в широком смысле этого слова) стремилась и Бирман. Рецензенты неоднократно указывали: некоторые ее образы больше похожи на маски, нежели на живых людей.

В книгах Бирман нет прямых отсылок к мейерхольдовским статьям или его творчеству, однако, как и Мейерхольд, она была убеждена, что для актера крайне важно владеть «искусством жеста и движения». По ее мнению, тело актера нередко оказывается «красноречивее слов». «Актеру надо помнить, что все тело, все, без исключения, – его инструмент, что все оно выразительно». «Актер должен музыкально располагать ударениями тела <...> В теле, так же, как и в интонациях, есть ритм, мелодия, музыка»<sup>73</sup>, – утверждала Бирман.

Продолжая мысль Громова о синтетическом и аналитическом методах и опираясь на размышления Мейерхольда о гротеске, необходимо еще раз подчеркнуть, что в основе гротескного образа лежит синтез. Стремясь к синтезу, Мейерхольд исходил из убеждения: театр «по самому своему существу есть пример гротеска», так как «являет-

ся внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта»<sup>74</sup>.

Станиславский коснулся проблемы гротеска в цитированных выше записях, которые вошли в его собрания сочинений под названиями «О гротеске» и «Из последнего разговора с Вахтанговым». (В театроведении высказывались сомнения, действительно ли этот разговор имел место<sup>75</sup>. Но в любом случае позиция Станиславского изложена здесь четко и недвусмысленно.) Предполагаемая беседа могла состояться в 1921 г. Некоторые детали, упомянутые Станиславским, относятся к вахтанговскому спектаклю «Эрик XIV». В период его подготовки Вахтангов штудировал сборник Мейерхольда «О театре», и в его записях явственно ощутим 81 перелом в устремлениях, определенная (хотя и неокончателная) переориентация на принципы условного театра, на гротеск. В книге Мейерхольда он находил «те же мысли и слова», что и у себя. Вахтангов, как известно, в 1921 г. сформулировал театральное кредо, основанное на тезисе «Бытовой театр должен умереть», и все актеры, «имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комики) любой характерной роли и должны научиться выявлять себя гротескно»<sup>76</sup>.

«Способностью к характерности», несомненно, обладала Бирман. Она была одной из тех, к кому высказывание Вахтангова относилось напрямую. Показательно, что сам Мейерхольд в 1929 г., ходатайствуя за Бирман в ЦЕКУБУ<sup>77</sup>, представил ее как актрису гротеска. Он написал, что Бирман – «даровитейшая изобретательница новых сценических форм» и «в области <...> гротеска» «никем еще не превзойдена»<sup>78</sup>. Казалось, самой природой она определена в актрисы гротеска. Внешность какая-то несуразная, смешная и одновременно страшноватая. «У меня, – говорила Бирман, – рост выше обычного, нос больше обычного, руки длиннее, чем надо»<sup>79</sup>. Актриса признавалась, что «абсолютно <...> довольна своей внешностью» только тогда, когда она, внешность ее «личная, тает – и переливается в новую форму» – «сценический образ»<sup>80</sup>. Бирман относилась к своему телу исключительно как к «материалу для сцены», который «приучила быть пластичным»<sup>81</sup>. Она активно использовала свою необычную внешность в работе над ролью и нередко «доводила уродство своих героинь до степени почти трагического великолепия и величия, представляла по-

своему уникальной «безобразной герцогиней» театра»<sup>82</sup>. Впервые актриса предстала такой в вахтанговском «Эрике XIV» в 1921 г.

1920-е – начало 1930-х гг. – время расцвета для многих выдающихся актеров-новаторов, подвергшихся резкой критике в более сложный для сценического искусства период. Так, в статье Алперса «Конец эксцентрической школы» (1936) Бирман, Мартинсон, Глизер и Ильинский обвинялись в пристрастии к лицедейству, к «холодной» и «пустой» эксцентрике, «цитаделью» которой, по мнению автора, был Театр Мейерхольда. Алперс считал, что эти актеры находились на одной эстетической платформе. Он описывал отличительные особенности их мастерства: номерное построение действия, изобретение «сложных и головоломных трюковых операций», неустанное «жонглирование различными <...> масками»<sup>83</sup>. Здесь очевидна тенденция к тому, что Громов назвал бы синтетическим способом построения роли.

Причислив Бирман к эксцентрикам, Алперс был прав лишь отчасти. Он практически не разграничивал понятия эксцентрики и гротеска. Н. В. Песочинский утверждает, что от гротеска эксцентризм, «в строгом смысле, отличается своей одномерностью», а «в тех случаях, когда эксцентрический план оборачивается контрастными эстетическими планами (трагическим, например), можно говорить о методе гротеска»<sup>84</sup>. Эти пояснения существенны для понимания актерского искусства Бирман. С начала 1920-х гг. ее острохарактерные роли усложнялись вводом трагических и лирических планов. При этом образы не рассыпались на парадоксальные комбинации различных элементов. Контрастные элементы были тесно сопряжены между собой, составляя единое целое.

«Золотая эпоха» эксцентрики и гротеска создала необходимые условия для формирования и совершенствования актерского метода Бирман. При постановке «Эрика XIV» А. Стриндберга вновь, как в «Празднике мира», сошлись пути Вахтангова, Чехова и Бирман. Протекшие без малого восемь лет после последней совместной работы многое изменили и в них, и в жизни Первой студии, и в жизни страны. Позади был год двух революций – 1917-й. В самый канун его умер Сулержицкий. Заметно охладел к Студии Станиславский, огорченный тем, что ученики все более отклонялись от уготованного им пути и предназначения. Окрепло мастерство студийцев, после Сулержицкого признавших своим вождем Вахтангова. Театральная Москва «получила нового героя в лице М. Чехова» – актера, какого «давно ждала рус-

ская сцена» и какой «мог явиться только в результате всех достижений современного театра»<sup>85</sup>. Эволюция актера Чехова во многом была аналогична эволюции режиссера Вахтангова, от крайностей «душевного натурализма» через «Потоп» и «Росмерсхольм» Г. Ибсена (1918) пришедшего к осознанию содержательности театральной формы и утверждению «особого сценического мира»<sup>86</sup>.

Бирман, в отличие от Чехова, после «Праздника мира» крупных ролей в Студии не получала и с Вахтанговым-режиссером встрети-лась вновь только в «Эрике XIV». Именно эта работа подтолкнула ее к гротеску как методу создания художественного образа. Свойствен-ная прежним ролям острая характерность в образе Вдовствующей королевы, мачехи бедного Эрика, отлилась в строгую чеканную форму. Актриса, в буквальном смысле слова, откликнулась на призыв Вахтангова «почувствовать трагизм» и «выявить себя гротескно»<sup>87</sup>. Ма-териал, а главное, замысел, предложенный режиссером, позволили ей впервые остро ощутить трагизм человеческого бытия, выйти на высо-кий уровень обобщения.

Для Вахтангова «Эрик» был спектаклем во многом эксперимен-тальным. Не случайно у него возникла идея «мертвого» (придворные) и «живого» (простой народ) миров, контраст которых он переживал трагически остро. Режиссер признавался, что в «Эрике» стремился показать обреченность королевской власти, которая «в существе сво-ем несет противоречие себе» и «рано или поздно погибнет»<sup>88</sup>. Пьеса А. Стриндберга актуализировалась в современном историческом кон-тексте. Сценическая форма, отражая остроту проблемы, должна была стать и содержанием. Однако композиционно и стилистически спек-такль оказался уязвим. Слишком прямолинейно и жестко Вахтангов разграничивал два враждебных мира. «Мир живых» был человеческим, бытовым, а «мир мертвых», которому принадлежала Вдовствующая королева, – мистическим, устрашающим. Один только Эрик – Чехов не принадлежал ни «живому», ни «мертвому» миру. Актер создал об-раз человека, оказавшегося «между двух миров», обреченного имен-но потому, что *человеку* Эрику не было места в «борьбе миров». Он нашел «единственно точную, исчерпывающую художественную фор-му»<sup>89</sup>. Здесь форма стала содержательной, отменив разграничение ак-терской техники на «внутреннюю» и «внешнюю». На это обращали внимание как очевидцы, так и современные исследователи<sup>90</sup>.

«Может быть, – считал Марков, – Вахтангов не дал театру трагедии. Но он ввел его в ощущение трагического»<sup>91</sup>. Из актерского ансамбля критик выделял Чехова и Бирман, которые «поднимались до строгой трагической силы»<sup>92</sup>. Королева – Бирман, по его словам, «запоминается <...> рядом с Чеховым»<sup>93</sup>. Такого мнения придерживался не один Марков. Художник Ю. П. Анненков также поставил актрису рядом с Чеховым: «Великолепная в своей цельности, яркая фигура вдовствующей королевы (Бирман) и совершенно необычный, <...> почти сверхъестественный по совершенству образ Эрика – Чехова»<sup>94</sup>.

«Налет истеричности», «отпечаток разорванности», свойственный ранним ролям Бирман, в «Эрике» сменился «предельной четкостью»<sup>95</sup>. Она «доводит характерность до степени гротеска», «ищет холодной чеканки», заменяя былую нервность «холодной графикой»<sup>96</sup>. Отмеченное Марковым стремление Бирман выработать «для каждой роли особую манеру говорить и особый ритм движения»<sup>97</sup> свидетельствует о том, что актриса, подобно Вахтангову, шла к созданию своего «особого сценического мира», законы которого не совпадали с миром реальным.

В «Эрике» героиню Бирман снедала «жажда власти» (Марков), превращая Королеву в существо почти демоническое. Облик ее был фантастичен. «Бунт грима»<sup>98</sup>: «острый излом черных бровей на безжизненно бледном лице»<sup>99</sup>. Забавную, но показательную историю, связанную с гримировкой, рассказала сама актриса:

Во время поисков грима вдовствующей королевы лак так приклеил верхние ресницы одного моего глаза к глазной впадине, что он не смог закрыться, получился парализованный глаз. Я зафиксировала «паралич» одной стороны лица королевы. Мучительно было четыре часа не моргать<sup>100</sup>.

Однако Бирман не отказалась от случайно найденной детали, благодаря которой лицо королевы стало зловещей маской. Существенной составляющей этой «маски» был и костюм – «неестественно большой, изогнутый “театральный” воротник»<sup>101</sup>, «черные, развевающиеся, словно крылья фантастической птицы, одежды»<sup>102</sup>. Скупые движения, тяжесть платья, крест и молитвенник «подчеркивали ее отрешенность от жизни»<sup>103</sup>. Образ произвел неизгладимое впечатление на Гиацинтову:

Тревога усиливалась с каждой минутой и становилась зловещей, когда вдоль задника проносилась нечеловеческая в своей беспощадной ненависти вдовствующая королева. Бирман, вся вытянутая, с лицом, иска-

женным «кубистическим», под стать всему спектаклю, гримом, широко разбросав рукава черного одеяния, как будто опрокидывала на сцену невидимую чашу со смертельным ядом<sup>104</sup>.

Образ Королевы был вписан в пространство, тесно связан с элементами оформления:

Подобная летучей мыши, вдовствующая королева серой тенью внезапно отделялась от стен, чтобы так же внезапно врасти в них, исчезнуть, испариться<sup>105</sup>.

Изломанность линий и искаженность декораций повторялись в облике героини. Обыгрывая свой фантастический костюм, Бирман действительно вносила в пластику королевы что-то от летучей мыши. Образ строился ассоциативно: размах крыльев животного причудливо соединялся с распахнутыми человеческими руками.

За внешностью не то королевы, не то летучей мыши Бирман старалась разглядеть противоречивую сущность героини:

Она была одинокой, эта коронованная женщина. И не было никого на свете, кто смел бы перейти через границы ее одиночества <...> Я помню неподвижное и мертвенное «свое» лицо, помню, как неохотно шевелились «мой» злые губы, слышу звук «моего» ледяного голоса и интонации, пропитанные ядовитой тоской и ненавистью; «Пощады! Пощады моему брату и моим родным!»<sup>106</sup>

«Я» – сама Бирман помнит «свое» – Королевы – лицо, «свои» чувства, поступки. Актриса в процессе игры постоянно наблюдала за «собой» – героиней, оценивала ее. Бирман обнаруживала двойственность, внутреннюю борьбу Вдовствующей королевы. Она играла не только гибельность власти, но и трагедию души, углубляя, подобно Чехову, замысел Вахтангова. Другое дело, что в отличие от чеховского Эрика личная трагедия Королевы не отделяла ее от «мертвого» мира.

Вдовствующая королева оказалась последней ролью, сыгранной Бирман в спектаклях Вахтангова. В следующем – 1922 г. режиссера не стало. Его уроки Бирман восприняла творчески, как сам Вахтангов воспринял уроки Станиславского и Сулержицкого. Их влияние на театральную судьбу актрисы было очевидным. Выработав органичный для себя метод работы над образом, Бирман совершенствовала его, оттачивая найденную в «Эрике» технику игры. Эпизодическая, в сущности, роль Вдовствующей королевы была столь выразительна и со-

держательна, что казалась чуть ли не главной. Здесь и проявилось то качество «синтетической» игры, о котором говорил Громов: способность «в самом первом выходе, в первой реплике»<sup>107</sup> задать глубокий многозначный образ.

Как Вахтангов и Чехов, Бирман была не только практиком театра, но и «театральным мыслителем» (Марков). В аналитических работах, главной из которой стала книга «Труд актера» (1939), Бирман не называла свой метод гротескным или синтетическим, но по описанию механизмов, использованных для создания художественного образа, очевидно, что подход актрисы отличался от того, что проповедовал Станиславский. И хотя Бирман на протяжении всей жизни считала себя верной ученицей великого режиссера, она существенно с ним расходилась. Более близкими ей оказались искания коллег по Студии и МХАТ Второму. Несомненно, прежде всего художественные поиски Вахтангова и Чехова. Она была увлечена совместной с ними работой и регулярно посещала их занятия.

Как справедливо писал Марков, главным образом Бирман ценила в «системе» Станиславского «необходимость зерна роли и динамического образа», но в то же время не готова была, по мнению исследователя, заменить силу жизни ее воспроизведением<sup>108</sup>. Связь с «системой», глубокое ее понимание и несовпадение с ней – все это вместе позволяло актрисе органично существовать в разных эстетических параметрах: и в жизнеподобном спектакле, и в том, где велика мера условности и собственно театральной фантазии.

Обладая мощным личностным и творческим началом и стремлением к самостоятельной работе над образом, Бирман в той или иной мере всегда выступала режиссером своих ролей. По способу мышления и сценического существования она примыкала к типу художников, которых Марков называл поэтами. Бирман была способна наблюдать (как бы со стороны) процесс создания образа во всей его последовательности, что подтверждают статьи и книги актрисы. Она сравнивала работу актера с работой хирурга, который «распознает раздельное существование органов в физическом организме при их невозможности быть раздельными при жизни человека»<sup>109</sup>, и говорила, что важно видеть образ в целом и в то же время – его отдельные составляющие, грани. «Действующее лицо», по мнению Бирман, возникает лишь тогда, когда актер обнаруживает его желания, его чувства – они и побуждают

персонаж к действиям для их удовлетворения. А наиболее сильное желание удовлетворяется главным – «сквозным действием». Найти «зерно» образа, его «сквозное желание» и «сквозное действие» – основные задачи актера<sup>110</sup>. Очевидно, что во многом Бирман опиралась на терминологию «системы» Станиславского. Марков полагал: благодаря его школе она обучилась «актерской арифметике»<sup>111</sup>. Эти азы, начала она поставила на службу своему оригинальному искусству, взяв из учения Станиславского лишь то, что необходимо было лично ей.

Станиславский делил сценическое действие на «внешнее – физическое» и «внутреннее – психическое», считая последнее «особенно важным и интересным в творчестве»<sup>112</sup>. Акт внутреннего переживания для него первичен, именно он подталкивает к совершению физических действий. В случае Бирман мы имеем дело с иным способом существования на сцене. Станиславский настаивал на том, что *«сценическое действие должно быть внутренне обоснованно, логично, последовательно и возможно в действительности»*<sup>113</sup> (курсив К. С.). Сценическое действие обосновано и у Бирман, но в параметрах иной логики, которая как раз таки не позволяет этому действию развиваться последовательно и жизненно. Из того, что Вдовствующая королева – мрачная и жестокая женщина, еще не следовало, что она должна передвигаться по залам дворца летучей мышью. Внешний облик персонажа был подчеркнута неправдоподобен. То, что в реальной жизни – аномалия, в искусстве Бирман – условие создания образа. Она соединяла в своих ролях несовместимое, достигая мощной образной силы и глубины в постижении драматической сути персонажа. Сложно структурированное «внешнее» действие позволяло выходить на уровень высокого художественного обобщения. Сама актриса писала о тесной взаимосвязи формы и содержания, «психического и физического мира человека»: «От того, что он такой человек, оттого такое внутреннее действие, как и физическое действие. Он, она физически действуют, поступают так потому, что он, она такие»<sup>114</sup>. Вывернутый наизнанку способ мышления персонажей Бирман, с противоестественным восприятием добра и зла, выражался в такой же лишенной логики форме. «Человек есть единство противоположностей. Характер – это вновь полученный состав из самых разных черт, самых разных способов себя вести»<sup>115</sup>, – была убеждена Бирман. Она стремилась раскрыть в выразительной и четко выстроенной форме остро воспринятую внутреннюю противоречивость персонажей.

«Подлинное человеческое действие» в понимании Станиславского должно быть подробным и развернутым. Бирман же отмечала, что подробности нужны лишь на первом этапе работы, а в самом спектакле они опасны, так как «перегрузка роли <...> лишними деталями затемняет смысл»<sup>116</sup>. Важно ухватить суть, зерно образа. Вслед за Станиславским она утверждала, что «актеру надо познать бытие образа, чтобы определить сознание его»<sup>117</sup>, но, в отличие от своего учителя, не переносила на сцену бытие образа во всем его объеме, намеренно избегая бытовых подробностей.

Станиславский призывал учеников «действовать на сцене не по-актерски – “вообще”», считая такое действие ложным, а «почеловечески – просто, естественно, органически правильно, свободно, как того требуют не условности театра, а законы живой, органической природы»<sup>118</sup>. «Актерское действие» было характерно для Бирман. Ее зритель не следил за течением жизни персонажа, а улавливал суть художественного образа, наблюдая за тем, как актриса, фантазируя, находила нестандартные сценические решения, как менялось ее отношение к персонажу, – она то разоблачала, высмеивала его, то сочувствовала, проникаясь его болью. Воображение играло определяющую роль в искусстве Бирман – ее влекло то же, что и другого ученика Станиславского – Михаила Чехова. Для Чехова важно не знать, а именно видеть «внутреннюю жизнь образа». «Рассудочный анализ», по его мнению, «убивает художественную интуицию»<sup>119</sup>. В связи с этим весьма значимым кажется сделанное Бирман сравнение своей работы над ролью с гаданием на двух зеркалах. Она пишет, что всматривается в воображаемый зеркальный коридор и терпеливо ждет: «Кто же в нем появится?»<sup>120</sup>

Бирман, подобно Чехову, размышляла о выразительности актерского тела, которое становится телом образа. В чеховской книге есть глава «Тело актера», книга Бирман «Труд актера» включает в себя главу «Тело образа». У Чехова над телом актера властвуют его воображение, чувства и воля, именно они делают тело подвижным и гибким<sup>121</sup>. «Актер имеет дело с *подвижной формой* своего тела. Выразительность его зависит от *чувства формы*»<sup>122</sup>, – убежден Чехов (курсив М. Ч.). Иными словами, чем лучше актер чувствует свое тело и владеет им, тем выразительней будет его сценический образ. Чехов пишет о «мудром» теле и о музыке его движений: «стаккато, легато, медленно, быстро»<sup>123</sup>.

Бирман тоже всегда старалась услышать музыку тела, смену его ритмов. «Мне нужна экстериоризация внутреннего мира – внешнее выражение психической деятельности»<sup>124</sup>, – признавалась актриса. «Правильные физические движения», по ее мнению, непременно «вскрывают внутренние толчки воли». «Образ» «вполне определится» тогда, когда актер будет «знать рисунок <...> физических движений»<sup>125</sup>. «Вы должны найти “плоть образа”, вполне соответствующую его психике, вы должны найти форму, вызванную к жизни содержанием и в то же время воздействующую на содержание»<sup>126</sup>, – настаивала Бирман.

Нечто подобное имел в виду и Чехов, когда писал: «...Не только *вы* играете созданным вами телом и центром, но и *они* играют вами, вызывая новые душевные и телесные нюансы в вашем исполнении»<sup>127</sup>. Согласно Чехову, одним из важнейших качеств, присущих художественному произведению, должна быть «целостность (завершенность)». Любому художнику необходимо «переживать свое произведение как *единое целое*». Актер должен стремиться к тому, чтобы «в каждый отдельный момент пребывания на сцене переживать всю роль в целом»<sup>128</sup>. Размышляя о чувстве целостной сценической жизни, Бирман указывала на необходимость для исполнителя изучать кроме отдельной роли всю пьесу. Актера она сравнивала с пассажиром самолета, который может видеть расположение города, его топографию – план. Другими словами: видеть город в целом<sup>129</sup>.

Под одним углом зрения Чеховым и Бирман рассматривалась и проблема характерности. Известно, что именно в искусстве острохарактерных актеров Вахтангов видел предрасположенность к гротеску. «Нет *нехарактерных* ролей, – повторял Чехов, – как нет двух внешне и внутренне одинаковых людей» (курсив *М. Ч.*). Задачей актера он считал «принятие на себя характерных особенностей другого лица»<sup>130</sup>. Самое страшное для исполнителя – играть самого себя. О том, что актер по сути своей лицедей и его искусство – это искусство воплощения образа, а не демонстрация самого себя, говорится и почти в каждой работе Бирман. Однако, разделяя позицию Чехова относительно взаимоотношений актера и образа, она использует привычный для нее термин «перевоплощение», унаследованный ею от Станиславского, вместо чеховского термина «воплощение» образа. «Перевоплощение – к нему мы должны стремиться. В идеале каждая наша роль не должна походить на другую. Было бы ужасно, если бы мы, идя толь-

ко от себя, играли себя в разных обстоятельствах, если бы мы были на всю жизнь исполнителями одной только роли, если бы пропускали мимо своего внимания возможность нового соединения качеств характера»<sup>131</sup>, – утверждала актриса. С ее точки зрения, исполнителю, создавая характер, не следует сосредоточиваться на одном его качестве, «красить одной краской». Для Бирман человек – существо во многом противоречивое, поэтому и характер должен быть многогранным, сочетающим в себе массу различных черт<sup>132</sup>. В то же время нельзя играть «ряд противоположностей, совсем между собой не связанных», иначе образ не будет цельным. Необходимы соединение, «нерасторжимая связь и единства и противоположности»<sup>133</sup>. Характер на сцене возникает только в том случае, если противоположности связаны воедино посредством особого процесса<sup>134</sup>. Как уже говорилось, Мейерхольдом, а впоследствии Громовым этот процесс назван синтезом. Актриса не была сторонницей развернутого жизнеподобного повествования, считая сценическую правду «концентратом жизненной правды, сохраняющим основные свойства жизни»<sup>135</sup>. «Сцена принимает не все, что попадает под руки, – писала Бирман, – а со строгим учетом и отбором – без проволочки времени, но и без ненужной суетни»<sup>136</sup>. В этой связи нельзя не вспомнить мейерхольдовское восприятие гротеска, который, «пренебрегая всякими мелочами, создает (в “условном неправдоподобии”, конечно) всю полноту жизни»<sup>137</sup>. «Условно неправдоподобны» в большей или меньшей степени были все образы, созданные Бирман. Условность для нее неотъемлема от сценического искусства. Как и Чехов, Бирман считала, что актер на сцене «может и даже должен делать “вылазки” в страну фантазии и даже гиперболы»<sup>138</sup>. В этих словах, написанных в 1930-е гг., чувствуется влияние Вахтангова, его размышлений о «фантастическом реализме», о гротеске. Правда, к тому времени Бирман становится очень осторожна в своих высказываниях и потому, видимо, подменяет слово «гротеск» словом «гипербола».

Из длительного опыта работы с Вахтанговым Бирман взяла для себя то, что отличало его искусство в последний период творчества. Прав был В. Ф. Залесский:

Когда складывался характер игры С. Бирман, МХТ-2 находил новые принципы сценической игры. Стиль игры С. Бирман сложился под влиянием таких художников, как Вахтангов <...> Он преследует задачу выражения мысли, сущности образа через преодоление камерной замкнутости

подсмотренного <...> мирка; через стремление дать страстное <...> выражение образа<sup>139</sup>.

Преобразованию Первой студии в Московский Художественный Академический Театр Второй непосредственно предшествовала постановка пьесы Н. С. Лескова «Расточитель» (1924). По словам Э. С. Капитайкина, «“Расточитель” был спектаклем автономной власти актера, самодовлеющей, самоценной силы актерского ансамбля», принципом которого являлся «сплав различных выразительных средств». Здесь ансамбль «рождался не единством, а сознательным столкновением индивидуальностей, манер, стилей, острыми углами, “актерским диссонансом”»<sup>140</sup>. «Острые углы» и «диссонансы» вскоре обозначились не только в ансамбле конкретных спектаклей, но и в настроении коллектива, первоначальные студийные основы которого заметно подрывались. Уже на следующий год существования Студии как театра под руководством Чехова возник конфликт между М. А. Чеховым и А. Д. Диким. Труппа разделилась на сторонников одного или другого. Конфликт углублялся и разрастался, выплеснулся на страницы прессы. В результате, как известно, Дикий и несколько его сторонников в 1927 г. покинули театр, а в 1928-м уехал за границу Чехов. По замечанию Маркова, «особенный облик» Чехова был «родственным Сулержицкому и преимущественно Вахтангову. Вне Чехова невозможно понять актерские пути Студии. Он сконцентрировал, довел до предельной остроты то, что жило во всех актерах Студии, но у него нашло самое яркое выражение»<sup>141</sup>. Возглавив Студию, а затем и МХАТ Второй, Чехов стремился к пересозданию актерского творчества на глубоких философских, этических и эстетических основаниях. «И это наш путь, наш, потому что Чехов наш, а он воплощение этого пути», – утверждала Гиацинтова после первой премьеры МХАТ Второго – «Гамлета» с Чеховым в заглавной роли<sup>142</sup>. А Дикий, по ее словам, – «гордость Первой студии и вечная ее беда»<sup>143</sup>. Свою «земнородность» (выражение Дикого) он противопоставлял духовным и эстетическим поискам Чехова. Его «Блоха» (премьера состоялась в 1925 г., между «Гамлетом» и «Петербургом», программными спектаклями Чехова) вступала в полемику с предлагаемой творческой программой.

Бирман, которой, безусловно, ближе были чеховские устремления (она входила и в режиссерскую бригаду «Петербурга»), не причисляла себя ни к одной из противоборствующих группировок и «без тени

внутреннего замешательства совмещала репетиции Дикого (она была занята в «Блохе». – *И. Ш.*) с уроками Чехова»<sup>144</sup>.

Пьесу «Блоха» по мотивам повести Н. С. Лескова «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе» Е. И. Замятин написал, ориентируясь на русское скоморошье действо и итальянскую комедию масок, а из более близких по времени источников – на вахтанговскую «Принцессу Турандот». История Левши давалась в игровой форме. Действие вели три Халдея, в спектакле Дикого ими были В. В. Готовцев, В. А. Громов и Бирман. Во время действия, по замыслу автора, каждый из Халдеев играл по три роли, как бы примеряя на себя различные маски. Халдеи устанавливали правила игры, организовывали действие. В их власти было выйти на сцену и объявить: «Антракт! Буфет!» (из воспоминаний А. П. Мацкина). «На сцене происходил удалой разгул цвета (художник Б. М. Кустодиев. – *И. Ш.*), звука, феерической, чуть грубоватой театральности и, конечно же, актерского мастерства», – писала Гиацинтова<sup>145</sup>. Постановка пользовалась успехом у широкого зрителя. Критики оценили ее более сдержанно. Так, Марков, признавая спектакль «гладким, хорошо сфабрикованным», предпочел «Блохе» «противоречивого, <...> но внутренне исполненного» «Гамлета»<sup>146</sup>. Дикий поставил «своего рода лубочную “Турандот” с многочисленными вариациями», которая не отвечает на существенный для Первой студии вопрос: «Во имя чего она ставится?»<sup>147</sup> С. А. Марголин считал, что Дикому не удалось создать заявленное балаганное представление. Единственной убедительной «лицедейкой балагана» для Марголина была Бирман:

Три образа ее <...> не только четки, не только мастерски сделаны, но, что в тысячу раз важнее, они глубоки, от них, подчас, вдруг страшно делается, как и должно иногда быть в балагане, заражающем своим миром сплошного притворства и представления<sup>148</sup>.

Игра Бирман соответствовала мейерхольдовскому восприятию балагана, где «трагическое сменяется комическим, резкая сатира выступает на место сентиментальной песенки»<sup>149</sup>. Каждую свою роль в «Блохе» она наделяла трагикомическим звучанием. Однако говорить об отдельных «ролях» в данном случае можно лишь условно. Роль была одна – Халдейка, играющая различных персонажей. Бирман – Халдейка мгновенно переключалась с одной роли на другую, схватывая саму суть каждой из них и достигая предельной сценической

выразительности. Исполнение Бирман было сравнимо с виртуозным жонглированием масками, связанными в свою очередь единым трагикомическим мотивом.

Образ тульской девки Машки строился Бирман – Халдейкой подчеркнуто театрално. Она могла «картонно сказать свое “идем обожаться” и как неживая прислониться к “завалинке”»<sup>150</sup>. Но в кукольной Машке звучали какая-то чувственная лирика, тревога. За искусственностью маски скрывалась душевная вибрация. «Обойдут тебя нехристи», – причитала Машка, будто зная, что прощается с Левшой навсегда<sup>151</sup>. Другая героиня – аглицкая девка Меря (лондонская проститутка) внешне вела себя преувеличенно вульгарно: грызла семечки и тушила ногой папиросы<sup>152</sup>, однако сквозь нарочитую развязность проглядывала безрадостность ее существования. Бирман, писал Марков, «соединяет в Мери гротесковый рисунок с лирическим подтекстом»<sup>153</sup>.

Преодолевая «навязчивый лубок»<sup>154</sup> постановочного решения, Бирман и исполнитель главной роли Левши Л. А. Волков (также выделяемый критиками из числа других исполнителей) «разоблачили первоначальную ложь упрощенно-иронического и напрасно-затейливого спектакля»<sup>155</sup>. В актерской технике обоих было заметно влияние чеховских занятий.

МХАТ Второй неоднократно упрекали в отсутствии спектаклей на животрепещущую тему советской жизни. В 1926 г. театр впервые поставил такую пьесу – «Евграф, искатель приключений» А. М. Файко (пост. – Сушкевич; реж. – Бирман). Многие рецензенты сочли этот опыт не совсем удачным. В основном их замечания касались драматургического материала, но и его сценическая трактовка не избежала критики. Выразительными здесь были современные типажи, точнее сатирические маски, олицетворяющие «гримасы нэпа». Мир, чуждый Евграфу, создавался «реально, моментами натуралистично и, вместе с тем, это плакатно, это обобщено, это доведено почти до резкости гротеска»<sup>156</sup>. Последнее относится прежде всего к Бирман, игравшей маникюршу Тамару – вульгарную, заносчивую, грубую особу, которая охотится за мужчинами. Актриса сгущала эти качества. Продолжая после «Блохи» следовать все той же «преувеличенно-комедийной манере»<sup>157</sup>, она доводила до предела стремление Тамары поймать богатого мужа или поклонника. В исполнении Бирман Тамара лелеяла абсурдную мечту: «Конечная цель – полная власть

над мужским населением, мечтающим о ее снисходительном взгляде, слове, решении»<sup>158</sup>.

Рисунок роли, по свидетельству рецензента, был острым, саркастическим<sup>159</sup>. Работу над образом актриса начинала с обычных для себя вопросов, касающихся формы:

...«Если бы» я была маникюршей в захудалой парикмахерской, «если бы» в мой кругозор входили только наряды, мужчины, кино, конфеты, подруги, обрывок опереточной арии, папироска, «если бы» я сознала себя «неотразимой», – то *как бы* я сидела за маникюрным столиком? *Как бы* говорила с «поклонником»?<sup>160</sup> (курсив С. Б.)

Бирман сначала справилась с последним вопросом:

В ответ на его (клиента. – *И. Ш.*) «влюбленный взор» вздернулись мои брови, презрительно сложились губы, и с капризной интонацией и с неожиданной шепелявостью выпорхнули, почти помимо моей воли, слова: «Тчем это вы себе ногоць так испорцыли?» Я услышала исходящий из меня совсем незнакомый мне голос и вверилась ему так, будто <...> привычно, даже обязательно для меня именно такое небрежно-фатовское произношение некоторых букв <...> Эти «цы» вместо «ти», «дзе» вместо «де», «тче» вместо «че», «фш» вместо «шь» изменили не только мою речь, но и мое самочувствие и всю мою психику, изменили, хотя и сами-то они возникли от какой-то внезапной перемены в моем самочувствии<sup>161</sup>.

Каждая деталь выдавала в Тамаре непреодолимое желание привлечь к себе внимание: гольфы с бантиками, облегающая юбочка, маленькая шляпка и пальто с искусственным мехом. Сидя за маникюрным столиком, она «исхитрялась от великого кокетства вилять всем телом и тем самым “волновать” клиента»<sup>162</sup>. Неуклюжее кокетство было в каждой частичке ее души и тела. Нанесение макияжа уподоблялось ритуальному действию:

А как она смотрела на себя, крася губы, – то приближая зеркало, то отдаляя, воспаряясь от собственной неотразимости. Бирман как-то особенно складывала рот, истомленно прикрывала глаза и, продолжая игру с зеркалом, фальшиво, но победно напевала: «Сильва, ты меня не любишь! Сильва!!! Ты меня погубишь!..»<sup>163</sup>

«Аттракцион» с зеркалом был направлен на осуществление главной цели, как утверждала сама актриса: «И поет и красит рот – все только для того, чтоб властвовать, чтоб покорять, чтоб множить по-

клонников, рабов ее – Тамириной красоты»<sup>164</sup>. О «Тамириной красоте» нельзя было говорить всерьез. Внешние данные Бирман выявляли абсурдность претензии героини на неотразимость. Желание заострить характерные черты толкало актрису к преувеличению во время «наведения марафета». Она соединяла собственную некрасивость с гордым самолюбованием Тамары. Посмеиваясь над Тамириними усилиями, Бирман как будто иронизировала и над собой. Она признавалась, что всякий раз, когда садилась за гримировальный столик, преодолевала барьеры, которые создавала для нее собственная внешность<sup>165</sup>. «Маленькая, мизерная, кривляющаяся и скрипучая душонка <...> передается Бирман с поразительной злостью и меткостью изобразительных средств», – писал М. Загорский о ее Тамаре<sup>166</sup>. И его слова подтвердила сама актриса: «<...> Я срывала с Тамары маскарадную маску самообольщения и обнажала убожество ее души, делала очевидным искалеченное ее сознание»<sup>167</sup>.

Однако и этот образ не был однозначен. Жадное увлечение клиентами говорило о дефиците подлинной радости в ее «захудалой» жизни:

Стоило только показать ее, пришедшую в парикмахерскую утром, после бессонной ночи, всю слинявшую, и этого было достаточно, а может быть, даже чересчур: Тамара молода, духовная жизнь ее убога, вот она «в замену счастью» выдумала себе себя – властительницу над мужскими сердцами. Минула ночь. А утро серое... На улицах слякоть. Пальтишко на ней не так чтобы теплое: поддельный мех ягуара только для красы. Впереди одна реальность: ногти, ногти, ногти...<sup>168</sup>

Образ Тамары получился сложнее, чем у Файко: с одной стороны, она являла собой «убожество души», а с другой – за вызывающим поведением обнаруживала безысходность жизни, лишенной подлинного человеческого счастья.

Пронзительней и отчетливей эта же тема отчаянного стремления к другой жизни прозвучала в роли Двойры в «Закате» И. Э. Бабеля (1928; режиссер Б. М. Сушкевич). Сушкевич ввел в спектакль мотив почти трагический. Образ Менделя Крика, созданный А. И. Чебаном, напоминал рецензентам образ короля Лира. Пессимистическое настроение спектакля не соответствовало времени социальной активности. Художник М. З. Левин словно представил на сцене сгусток мещанского быта<sup>169</sup>. Наиболее эффектной была сценография первого действия – «комната Криков с тяжелыми, в глубину идущими досками потолка»<sup>170</sup>.

«Одесские типы» давались как образы-маски, без лишних бытовых деталей<sup>171</sup>. Героиня Бирман воспринималась то маской, то живым человеком<sup>172</sup>. В этом смысле Двойру можно сравнить с тульской девкой Машкой из «Блохи», у которой вдруг возникали кукольные движения, и невозможно было однозначно сказать: человек это или кукла. «Нельзя не признать большого актерского мастерства, сказывающегося и в уверенном рисунке интонаций, и в четкой обрисовке жеста»<sup>173</sup>, – отмечал А. А. Гвоздев. Бирман строила образ перезрелой косоглазой «красавицы». Н. Д. Волков утверждал, что она ближе всех подошла к произведению, отразив в своей роли «ироническое отношение Бабея к рисуемой им среде»:

Когда читаешь Бабея, то совершенно ясно, что его нельзя играть ни с акцентом, ни без акцента, но нужно найти совершенно особую музыкальную интонацию, которая и свойственна бабелевскому слову. Вот почему <...> наиболее бабелевским исполнением является образ Двойры <...> Из немногих слов своей роли [Бирман] извлекла и сладкую напевность своей речи, и ритмичность «по-утиному» переваливающегося движения, и сложный грим лица, где, как две изюмины, выглядывают из своих щелок узкие черные глаза<sup>174</sup>.

Установив творческий диалог с автором, актриса выделила качества, которыми была наделена его Двойра, и вывела их за рамки реального, свойственного человеческому поведению. «Истинный фейерверк юмора», по словам Гиацинтовой, исходил от Бирман: «Где подслушала Сима ее специфическую речь, где подсмотрела неуклюжую утиную походку, как нашла подчеркнутое гримом выжидающе-обиженное выражение лица?»<sup>175</sup>

Но актриса не только излучала «фейерверк юмора» и демонстрировала нелепую внешность. Бирман отразила и иные черты бабелевской Двойры. Ведь иронически, по мнению Волкова, рисуя изображаемую в пьесе среду, писатель вскрывал и трагическую невозможность для Менделя вырваться из «гроба с клопами», как называет эту среду сам Мендель. Его дочь также тянется к иной жизни, к счастью, мечтая о замужестве. «И потом, я хочу, чтобы вы меня немножко любили, Боярский», – говорит она жениху. И это стремление к любви выделяет Двойру из среды, как и ее отца. О. С. Литовский заметил:

Какая печальная остывшая жизнь, какое желание жить и какой грустно-комический, почти гротесковый образ! Двойра – Бирман – это

неожиданность, это что-то вроде одной из чеховских «трех сестер», вдруг очутившейся почему-то в семье одесского еврея-биндюжника<sup>176</sup>.

Время диктовало свои жесткие условия, и пьесы, подобные «Закату» Бабеля, постепенно вытеснялись со сцены. «За “Закатом” должен быть “Восход” к полнокровной, новой советской тематике»<sup>177</sup>.

«Восходом» в МХАТе Втором для критики стал «Чудак» А. Н. Афиногенова, поставленный И. Н. Берсеневым и А. И. Чебаном в 1929 г. В отличие от предыдущего спектакля на советскую тему «Евграф, искатель приключений» главным героем в «Чудаке» был не слабовольный мечтатель, а настоящий энтузиаст, болевший за судьбу человека и производства, способный повести рабочий народ к светлому будущему. Действие пьесы разворачивается на бумажной фабрике. Борис Волгин (А. М. Азарин) создает «кружок энтузиастов», для того чтобы перевыполнить трудовой план (пятилетка – в четыре года!), а такие, как Анна Лукинична Трощина, препятствуют его начинанию. Предзавкома фабрики Трощина в исполнении Бирман – плоть от плоти бюрократического аппарата. Будучи деятельной формалисткой, она ни на что не дает разрешения без официальных бумаг, подписей, собраний. Трощина выступала против плаката «Пятилетка – в четыре года!», так как он не согласовывался на общем сборе. В конце концов Анна Трощина осознает свои ошибки. Марков писал, что раскаяние Бирман – Трощиной в финале не было фальшивым, потому что актриса «сумела за всей суматошливостью председательницы фабзавкома в чертах обостренной характерности раскрыть и ее веру в страну и прекрасное сердце»<sup>178</sup>.

И. С. Туркельтауб утверждал, что оформление (Г. П. Руди) стилистически соотносилось с игрой Бирман: «Скошенный домик, гиперболическое дерево вместо антуража рощи, – этот прием концентрации и сгущения внимания, чисто экспрессионистический. Он же имеется и в актерском исполнении (Предзавком Трощина у артистки Бирман <...>)»<sup>179</sup> Рецензенту П. Баранчикову было неясно, «каким образом Трощина из работницы превратилась в сверх-бюрократку»<sup>180</sup>. Бирман отбрасывала лишние детали, оставляя лишь самое необходимое. Ее не волновали частные вопросы социального характера, важно было, что вся жизнь Трощиной – это набитый бумагами портфель, что она похожа на глупый бюрократический автомат, задавивший в себе человеческие чувства. Бирман «усугубляла неполноценность»<sup>181</sup> своей

героини, доводя до абсурда отдельные ее качества. Например, бесполезную деятельность, суетность Трощиной актриса передавала с помощью «размашистых движений, широких шагов, безудержной торопливости, вспотевшего лица, настороженности взгляда перед вещами и событиями, с которыми она не согласна, внезапной решительности; она как бы готова к наступлению в любой момент»<sup>182</sup>. Бирман по-прежнему стремилась к внешней выразительности. Она искала необходимые движения, мимику. Гиацинтова вспоминала: актриса «нашла не передаваемую словами походку – уморительную, но непостижимо выражающую самодовольство, уверенность, узколюбую зашоренность Трощиной»<sup>183</sup>. Обнажая и подчеркивая глупость героини, актриса одновременно обнаруживала и положительные ее качества. Ее Трощина мешала всем невольно, необдуманно. Бирман играла неумную, но в глубине души добрую женщину. Актриса создавала обобщенный образ человека, преодолевающего замкнутость мира бесполезной суеты.

Узкие рамки, в которые тогда стремительно загоняли не только МХАТ Второй, но и многие другие театры, ориентированные на поиск новых художественных форм, не допускали подобных обобщений. Некоторые критики склонялись к тому, что Бирман так и не удалось «войти в непривычны[й] еще для [нее] образ[.] геро[я] сегодняшнего дня»<sup>184</sup> и «найти нужные краски для современного “типажа”»<sup>185</sup>. Н. Осинский с сожалением отзывался об этом «недостатке» роли, который сегодня скорее воспринимается как достоинство: Бирман «уже ухватила ряд черт “зашившейся” председательницы фабзавкома; но полностью в ее характеристике Трощиной работница-сортировщица отнюдь не проступает»<sup>186</sup>. Рисунок актрисы был ярче, он становился сложнее авторского. Совсем не случайно в одной из сцен в руках у героини оказывался букет полевых цветов. Цветы появятся и в более позднем спектакле Бирман – «Вассе Железновой». Особое значение придавала актриса моментам соприкосновения своих героинь с природой. В ее мемуарах описана последняя встреча с Вахтанговым в ночь перед его кончиной. Одна из актрис принесла умирающему букет сирени, и Бирман с горечью вспоминала: «Лица его я не видала. Оно было скрыто сиренью. Я видела только руки его, которые буквально вдавливали букет в лицо. Руки выражали страстную тоску разлуки с жизнью, с тем, что на земле бывают весны, а по весне цветет сирень...»<sup>187</sup> Именно с этой страшной ночи появление цветов в руках

бирмановских героинь обрело символическое значение. Сильное личностное восприятие драматического начала сопровождало Бирман на протяжении всей ее жизни.

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. на сцене МХАТ Второго параллельно советской драматургии ставилась классика. Но независимо от литературного материала любой спектакль в то время должен был иметь политкорректную подоплеку. В 1929 г. состоялась премьера «Человек, который смеется» по роману В. Гюго – постановка на актуальную тему противостояния власти и угнетенного народа. Бирман сыграла в спектакле роль королевы Анны, которую Марков сравнил с другой «королевской» ролью актрисы – Вдовствующей королевы из вахтанговского «Эрика XIV».

Спектакль, где «гротеск <...> пересиливал лирику»<sup>188</sup>, ставил Сушкевич. Он с тем же увлечением, что и в свое время Вахтангов, стремился к острой театральной форме. В «Человеке, который смеется», как и в «Эрике XIV», авторы разграничивали два мира: придворной знати во главе с королевой Анной и лондонской толпы. Эти миры противопоставлялись и в социальном, и в духовном плане: мир королевы и знати был безобразный, безнравственный, мир народа – высокий и светлый<sup>189</sup>. Есть свидетельство, что нарочитая монументальность в стилизованных декорациях Н. А. Андреева порой доходила до шаржа, например в палате лордов, где трон располагался под самым потолком<sup>190</sup>. На репетициях Сушкевич добивался от актеров «выразительности тела и умения лепить как бы сценические “маски” для тех образов, которые они изображали»<sup>191</sup>. По убеждению многих рецензентов, лучше всех с этой задачей справилась Бирман, создавшая образ, который казался содержательней спектакля в целом. Критик Б. Новский полагал, что «на фоне тусклого исполнения остальных – образ королевы единственный в спектакле, по-настоящему театральный, яркий и оживляющий сцену»<sup>192</sup>.

В спектакле «Человек, который смеется» тема власти выступала в иной ипостаси, чем в «Эрике XIV». Об этом писал Марков:

Романтическая ирония Гюго и суровость Стриндберга помогли проникнуть в сущность одного и того же явления, которому Стриндберг ужасался и над которым издевался Гюго. Тема «Эрика» – обреченность. Тема «Человека» – ненужность. То, что пугало в «Эрике», стало смешным в «Человеке». Жуткое слилось с ничтожным. Бирман вслед за автором за-

глянула за кулисы дворца. Она застала королеву в позорящих положениях. Бирман презрительно разлагала образ на глазах у зрителя. Она выворачивала его наизнанку, показывала внешнее великолепие и грязную сущность. Капризная, некрасивая, почти лысая, королева из «Человека» казалась жуткой карикатурой<sup>193</sup>.

Бирман тщательно работала над жестом, мимикой, интонацией. Ее Анна была настоящим скопищем всевозможных человеческих пороков. Актриса доводила до предела «тупую ограниченность и высокомерие, вульгарность и чванливость, блудливость и коварство, властолюбие, жестокость, трусость», являя «карикатуру-символ на десятки королевских особ». «Это, – заключал критик, – подлинный шедевр актерского мастерства, воистину ювелирная работа»<sup>194</sup>. С. М. Эйзенштейн, снявший Бирман в роли Ефросиньи Стариц кой (фильм «Иван Грозный»), очень точно подметил: «Есть такие актрисы, которые облачаются в оперение райских птиц собственного воображения, хватая их на лету и беспощадно разбирая на перышки. Такова Серафима Бирман»<sup>195</sup>. Королева Анна почти в буквальном смысле была «беспощадно разобрана на перышки».

Создавая «образ существа, уродливого нравственно и физически, – вспоминала Бирман, – я сделала все возможное, чтобы действительно выразить уродство ее души и тела». Контрастно оттеняли друг друга «полновластие неограниченной монархини и банкротство женщины»<sup>196</sup>. Актриса подробно описала эту роль в своих мемуарах. «Одуренная властью» Анна не могла понять, что «скипетр не властен зажечь румянцем щеки пожилой женщины, если в юности они не розовели; не властен превратить крысиные хвостики белесых волос в каскады кудрей, даже если обладательница жалких хвостиков – королева». В ее облике гротескно сочетались крайности – дряхлость и младенчество. В первой картине под названием «Спальня королевы» Анна появлялась не сразу. Ее «маленькое и густо-розовое, как у заплаканного младенца», лицо показывалось неожиданно из-за горы подушек, за которыми она скрывалась. «На мне был парик с пролысинами, и на беспомощных “моих” кудельках сидел тщедушный, почти младенческий чепчик»<sup>197</sup>, – писала Бирман. Возникало странное впечатление: то ли это младенец с едва пробивающимися волосиками, то ли лысеющая столетняя старуха. Снова, как в своей первой «королевской» роли, актриса использовала прием уподобления человека

животному. Но если Вдовствующая королева вызывала ассоциации с ночным животным – летучей мышью, то Анну актриса делала похожей на белую крысу: «Я даже румянила середину ушей. Брови были вздернуты. Вздернуты и уголки губ. Рот уменьшен»<sup>198</sup>. На этот раз Бирман была безжалостна к своей героине, сатирически разоблачая ее. Церемониалу облачения в королевский наряд предшествовало буквальное «разоблачение» – раздевание: «На глазах зрителей я спустила с себя на пол розовый атласный халат, беспардонно выдираю из него ноги, когда халат падал на пол, и представляла перед зрителями в одной сорочке». Худое, «как жердь», тело придворная дама одевала в «роскошное бархатное платье, отделанное золотом», а лысую голову «покрывала затейливо причесанным париком». «Собственноручно, чуть ли не всей пятерней <...> Анна румянила [себе] щеки»<sup>199</sup>.

Один из критиков писал, что актриса дала образ «плакатный, даже несколько грубо агитационный», для МХАТ Второго «совершенно неожиданный»<sup>200</sup>. До некоторой степени неожиданным был и весь спектакль с благополучным оптимистическим финалом – вопреки событиям, описанным в романе Гюго, побеждало народное восстание во главе с Гуинпленом. Это во многом объяснялось ситуацией, сложившейся внутри театра и вокруг него после отъезда М. А. Чехова за рубеж. «Человек, который смеется» стал первой работой «послечеховского» периода, и коллективу, потерявшему третьего вождя после Сулержицкого и Вахтангова, чтобы выжить, требовалось заявить о своей идеологической благонадежности. Как заметил Д. И. Золотницкий, «уязвимой стороной спектакля была утрата романтики Гюго»<sup>201</sup>. Перерождение романтического гротеска было предрешено инсценировкой Н. Н. Бромлей и В. А. Подгорного. Этот «опыт приближения к современности Гюго»<sup>202</sup> не нашел убедительной сценической трактовки. Наиболее благодарный материал получила Бирман и, следуя недо- воплощенному замыслу инсценировщиков и режиссера, единственная довела его до художественного совершенства.

В 1931 г. Сушкевич вновь берется за классику, только уже русскую, и выпускает «Тень освободителя» по произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина в обработке П. С. Сухотина. А. В. Луначарский, в целом высоко оценивший постановку Сушкевича, поспешил отметить избыточность материала и чрезмерную эротичность, более всего проявившуюся у Иудушки, губернатора и Кукишева. Однако это не поме-

шало критику назвать Порфирия Берсенева «настоящим техническим шедевром»<sup>203</sup>. Эротизм как «предельная сущность происходящего», как «конечная характеристика существования» был характерен для искусства 1920-х гг.<sup>204</sup> Эротическая составляющая отличала и некоторые бирмановские образы (Тамару в «Евграфе, искателе приключений», Мерю в «Блохе»).

По свидетельству критиков, в «Тени освободителя» было много удачных актерских работ. К их числу относилась Улитушка в «тонком и выразительном» исполнении Бирман<sup>205</sup>. Скверными качествами наделил Салтыков-Щедрин экономку в доме Павла Головлева. Бирман не могла не ориентироваться на образ, созданный автором, но акцент был сделан на том, как бредила она «над своим братом покомандовать»<sup>206</sup>. Актриса определила для себя сверхзадачу Улиты: «Раба – она хочет власти, наслаждения властью над еще более чем она, беззащитными»<sup>207</sup>. Луначарский, отметив великолепную игру Бирман, считал, что ее Улита – «“первый министр” мелкого помещичьего тирана, влюбленная в свое собственное рабство, тиранка подвластного ей мирка. Эта циничная, извивающаяся, жестокая змея дана поистине с трагическим великолепием»<sup>208</sup>. Но актриса не ограничивалась одним лишь портретом узурпатора, она углубилась во внутренний мир своей героини: «В сплошной тьме нравственного облика Улиты я обязана была обнаружить причины возникновения такой бесчеловечности в человеке, но не для того, чтобы оправдать ее, а для того, чтобы растолковать ее себе и зрителям»<sup>209</sup>.

Бирман вновь вступала в диалог с автором, но не с Сухотиным, а с Салтыковым-Щедринным, который, говоря словами Гроссмана, стремился «запечатлеть этот мир (мир власти. – *И. Ш.*) во всем его чудовищном безобразии и ужасающей омертвелости» и «обращался к форме “гротеска”, мрачной карикатуры, трагического шаржа, гневной пародии»<sup>210</sup>. Она искала логическое объяснение алогичному и аморальному поведению Улиты. Актриса описала одну из сцен, в которой подчеркнула сдвиг в сознании персонажа, вывернутый наизнанку способ мышления:

Умирает брат Головлева Павел... Я – Улита стою у его изголовья. Жалею ли я умирающего? Наоборот! Сержусь, что так непристойно долго задерживается он в живых. Слова: «Преставился батюшка мой», – произношу с таким удовлетворением, будто Павел Головлев слишком долго хитрил со

мною и только теперь, мертвый, прекратил, наконец, меня надувать. Руки мои, грубые, с негнушимися пальцами, дотрагиваются до лица умершего, большим пальцем я прикрываю веки его глаз. Делаю это привычно, даже мастерски, будто уже много-много раз вот так закрывала я глаза покойникам, и ничего мне не страшно при этом и никого мне не жалко. Смерть человека обычно вызывает у живых ужас, отчаяние или сострадание. Улита же недовольна задержкой кончины Павла Головлева. Недовольство тем, что человек не умирает, это отклонение от обычной логики, алогизм, но отклонение от общепринятого – логика Улиты. Нелогично быть жестокой к ребенку, нелогично считать, что для крепостной девушки «щастье» стать кратковременной забавой барина, но все это вполне закономерно для Улиты<sup>211</sup>.

Бирман мыслит гротескно, поэтому образ строится исходя из ряда алогизмов. Она «собирает в единый “кулак”» почти не сопоставимые вещи: «вкрадчивые движения и сверлящий взгляд, мягкость походки и железную хватку, елейные интонации и похабные дела»<sup>212</sup>. Сущность образа Улиты, в которой черты рабы уживаются с чертами тирана, актриса передавала непосредственно на уровне формы. Бирман признавалась, что и на этот раз внутренний мир персонажа открылся ей через случайно найденную внешность:

Оттого, что я вдруг согнулась в три погибели, оттого что руки у меня удлинлись, стали почти как у обезьяны, оттого начал складываться во мне и соответствующий этому физическому облику особый строй мышления <...> Через ощущение уродливой оболочки, через телесный футляр я начала видеть Улиту и изнутри<sup>213</sup>.

И как бы вопреки этой «уродливой оболочке» образ производил впечатление «трагического великолепия» (Луначарский). Актриса обнаруживала трагедию героини в том, что она – «слепорожденная. Всю свою жизнь была лишена <...> правды, радости, чистоты, нежности. Так безнадежно слепа душой она, что и не постигает даже, насколько ужасна, насколько темна ее жизнь». «Душевная омертвелость» отразилась в наружности, гриме и костюме. Улита была «сухонькой, как “перекати-поле”», но в то же время «с животиком». Бирман представлялось, что «она чрезвычайно прожорлива, почти всегда ест она от бар уворованное, ест тайком, спешит, глотает, не разжевывая, и часто давится». Мрачная старуха в черном платье и платке носила девическую косу – «крысиный хвостик седеющих волос с подобием бантика на конце»<sup>214</sup>. Крысиный хвостик, крысиная же прожорливость, а Луна-

чарскому эта Улита напомнила змею. Человеческое существо и одновременно отвратительный грызун или пресмыкающееся. «В гриме и костюме <...> была я грязная, осклизлая, – вспоминала актриса. – Товарищи, встречаясь со мной за кулисами, чуть не вздрагивали: “Фу ты, гадость какая!”»<sup>215</sup>. И при этом отчетливо раскрывался остро ощущаемый актрисой трагизм безнадежной душевной слепоты. «Грани трагифарса» были хорошо различимы и производили сильное впечатление.

В начале 1930-х гг. ошутимо менялись эстетические критерии. Была разгромлена ленинградская театроведческая школа. Вышло постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Основным творческим методом советского искусства провозгласили социалистический реализм. Советская власть ориентировалась на рабочие массы, которые не были готовы к восприятию сложного художественного языка, «затемняющего» содержание. МХАТ Второй все чаще стал обращаться к тем современным пьесам, которые и предполагали постановку без «изысков».

В сложный для театра год (1936) Бирман осуществила постановку «Начало жизни» по пьесе Л. С. Первомайского. Это был далеко не первый спектакль, в котором она выступала в качестве режиссера, ощущая острую потребность сказать много больше, чем позволяла отдельная роль. Стремление к режиссуре обуславливалось и педагогической работой актрисы. Сама Бирман признавала, что на репетициях собственных спектаклей являлась не только режиссером, но и отчасти педагогом<sup>216</sup>. Пьеса «Начало жизни» была посвящена Гражданской войне. Бирман играла в своем спектакле эпизодическую роль старой крестьянки Домахи Чуб, которая оплакивает убитого сына-комсомольца. По поводу этой роли существуют противоположные мнения. З. В. Фельдман была убеждена, что здесь Бирман отступала от свойственного ей гротеска и создавала правдивый жизнеподобный образ. Б. В. Алперс, напротив, писал о безуспешных попытках актрисы показать реалистический персонаж. Но независимо от оценок они сошлись на том, что эта работа была переломным моментом в творчестве Бирман.

Фельдман увидела в ее исполнении сильное влияние Станиславского, способность «владеть секретом как внешнего перевоплощения, так и душевного слияния с играемым образом»<sup>217</sup>. Полагая, что роль украинской крестьянки заставила актрису отказаться от прежних приемов игры, Фельдман утверждала, что Бирман удался «характер значитель-

ный и цельный, романтически одухотворенный, <...> “корнями” глубоко уходящий в землю», без использования «шаржированной резкости грима <...>, подчеркнутости жестов и причудливой осложненности чувств»<sup>218</sup>. Медленно, отрешенно, замотанная в платок старуха подошла к могиле своего сына. «Вытянув подошвами вперед натруженные ноги в новых, трудом купленных башмаках», она «сидела, прямая, и так следила за белым платом, за горшком кутьи, за тем, как горит свеча, что было ясно: она цепляется за это, как за радость, последний раз вкушаемую, материнской заботы о сыне»<sup>219</sup>. Образ Домахи Чуб, по мнению Фельдман, освободился «от всякой раздвоенности, всякой ущербности», став «трагедийным в прямом смысле слова»<sup>220</sup>. Алперс не спешил радоваться новой актерской удаче: «Бирман <...> стремится преодолеть обычный для нее гротесковый стиль исполнения и возвратиться в лоно психологического театра. Правда, ей этого не удается сделать. Роль получилась деланная и внутренне холодная»<sup>221</sup>.

Для Алперса ее работа лишена «чувства и живой мысли». Ведь виртуозные лицедеи, по его мнению, владеют бесполезной техникой, для них «игра становится самоцелью». Доказывая свою точку зрения, Алперс обращался к той же сцене:

Ее (Бирман. – *И. Ш.*) старуха с узелком в руках <...> существует в спектакле отдельно, как извне пришедший образ. Когда Бирман садится на ступеньку и медленно развязывает узелок длинными худыми руками, она проделывает это как самоценное упражнение, как изолированный игровой аттракцион<sup>222</sup>.

Это описание, пусть и неодобрительно интонированное, ставит под сомнение слова Фельдман о слиянии с ролью. Там, где есть открытая актерская игра, всегда будет «зазор» между ролью и исполнителем, отстранение. Сострадав своей героине, Бирман по-прежнему использовала подобные «игровые аттракционы» – они были единственно возможными для нее моментами творчества. Во время открытой для зрителя игры она, видимо, высвобождала и Домаху из плена печали, вводила ее от суровой реальности. Баланс составляющих образа мог меняться, но актриса оставалась верна себе. Смысл искусства актера Бирман видела в том, чтобы в актерском создании «было одно “я”, но сложное. Сюда войдет и “я” самого актера, и “я” образа»<sup>223</sup>. Домаха Чуб стала последней ролью, сыгранной Бирман на сцене МХАТ Второго, закрытого в том же 1936 г.

К середине 1930-х гг. социокультурная ситуация заметно осложнилась. В условиях острой идеологической борьбы, распространившейся, подобно эпидемии, на все виды искусства, обращение к гротеску стало невозможным. Прежний метод работы актрисы над образом обернулся рядом приемов, определив характерную манеру исполнения. Такая судьба в большей или меньшей степени ждала всех художников сцены, чье искусство не укладывалось в рамки новой театральной политики. Нападки советских критиков во главе с Алперсом, объявившим «конец эксцентрической школе», развернувшиеся массовые репрессии и повсеместное «равнение на МХАТ» приговорили вполне сложившиеся – как в московском Камерном театре и Театре имени Вс. Мейерхольда – и едва зародившиеся «многообещающие» направления к неизбежной трансформации. Актеры-художники, ищущие оригинальный способ создания образа, не были поддержаны ни современной режиссурой, ни драматургией, ни наукой о театре – все они сами нуждались в защите. Избежать штампов, продиктованных стремлением к псевдореализму, удалось далеко не многим. Среди них была С. Г. Бирман. Играя на сценах других театров, снимаясь в кино, она сберегла наследие Первой студии и МХАТ Второго и сумела на протяжении долгого творческого пути сохранить противоречивую сложность и символику обобщенного толкования роли.

2013

### Примечания

- <sup>1</sup> Марков П. А. Серафима Бирман // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 2. С. 309. В дальнейшем все ссылки даются на это издание.
- <sup>2</sup> См.: Там же. С. 312.
- <sup>3</sup> См.: Серафима Германовна Бирман // Актеры и режиссеры. М., 1928. С. 71.
- <sup>4</sup> Марков П. А. Серафима Бирман. С. 309.
- <sup>5</sup> Цит. по: Абалкин Н. А. Линия горизонта // Абалкин Н. А. На добрую память. М., 1975. С. 97, 99.
- <sup>6</sup> Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935 – [1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 10.
- <sup>7</sup> Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов. Л., 1987. С. 75.
- <sup>8</sup> Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935 – [1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 22, 21.
- <sup>9</sup> Бирман С. Г. Путь актрисы. М., 1962. С. 120. В дальнейшем все ссылки даются на это издание.
- <sup>10</sup> См.: Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре // Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 кн. М., 1979. Кн. 1. С. 99.
- <sup>11</sup> Старк Э. А. Двухлицкое искусство // Красная газета. Вечерний вып. 1924. 10 мая. № 104. С. 3.

- <sup>12</sup> *Попов А. Д.* Воспоминания и размышления о театре. С. 99.
- <sup>13</sup> См.: *Старк Э. А.* Двуликое искусство.
- <sup>14</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 84.
- <sup>15</sup> *Гиацинтова С. В.* В Первой студии Художественного театра // Вопросы театра. 1982. М., 1983. С. 171.
- <sup>16</sup> С. Г. Бирман // Творческие беседы мастеров театра. Л.; М., 1939. С. 15.
- <sup>17</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 84.
- <sup>18</sup> См.: Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935–[1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 23.
- <sup>19</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 84.
- <sup>20</sup> *Диккий А. Д.* Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 226.
- <sup>21</sup> Там же.
- <sup>22</sup> *Гиацинтова С. В.* В Первой студии Художественного театра. С. 176.
- <sup>23</sup> *Кириллов А. А.* Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века. СПб., 1992. Вып. 1. С. 265.
- <sup>24</sup> См. статью Е. Соколовой «Актер в Театре Е. Б. Вахтангова», публикуемую в настоящем издании.
- <sup>25</sup> *Ткач Т. С.* Первый спектакль Вахтангова – «Праздник мира» (о подсознательном в актерском творчестве) // Глаз Мира=Eye of the World. 1994. № 1. С. 44.
- <sup>26</sup> *Смирнов-Несвицкий Ю. А.* Ранний Вахтангов // У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века. Л., 1976. С. 310.
- <sup>27</sup> *Ткач Т. С.* Первый спектакль Вахтангова – «Праздник мира»... С. 50.
- <sup>28</sup> См.: *Вахтангов Е. Б.* О Л. А. Сулержицком // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 1. М., 2011. С. 435.
- <sup>29</sup> *Ткач Т. С.* Первый спектакль Вахтангова – «Праздник мира»... С. 41.
- <sup>30</sup> *Гауптман Г.* Праздник мира // *Гауптман Г.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1908. Т. 2. С. 11.
- <sup>31</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 118.
- <sup>32</sup> Там же. С. 116.
- <sup>33</sup> *Глаголь С.* [С. С. Голоушев]. Студия Художественного театра. («Праздник мира») // Столичная молва. 1913. 22 нояб.
- <sup>34</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 120.
- <sup>35</sup> *Марков П. А.* Новейшие театральные течения // *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 318.
- <sup>36</sup> *Марков П. А.* Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов) // Там же. С. 380.
- <sup>37</sup> *Балатова Н.* В первой студии МХТ (Евг. Вахтангов и его спектакль «Праздник мира») // Вопросы театра. 1973. М., 1975. С. 280.
- <sup>38</sup> *Марков П. А.* Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов). С. 380.
- <sup>39</sup> *Яблоновский С.* [С. В. Потресов]. Русское слово. 1913. 16 нояб. С. 7. (Цит. по: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 1. С. 365.)
- <sup>40</sup> *Б. Г-р [Б. Ф. Гейер].* Студия московского Художественного театра // Театр и искусство. 1914. № 16. 20 апр. С. 361.
- <sup>41</sup> *Кармин С.* [С. Г. Кара-Мурза] «Студия» Станиславского // Театральная газета. 1913. 24 нояб. № 9. С. 5.
- <sup>42</sup> В. А. Лаборатория Художественного театра // День. 1914. 17 апр. № 103. С. 4.
- <sup>43</sup> *Ангар [В. Ф. Боцяновский].* В студии Московского Художественного театра // Биржевые ведомости. 1914. 16 апр. С. 4.
- <sup>44</sup> См.: *Балатова Н.* В первой студии МХТ... С. 285.
- <sup>45</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 118.
- <sup>46</sup> См.: *Балатова Н.* В первой студии МХТ... С. 285.

- <sup>47</sup> См.: Там же.
- <sup>48</sup> Вахтангов Е. Б. Из Дневника репетиций «Праздника примирения» // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 1. С. 341.
- <sup>49</sup> См.: Балатова Н. В первой студии МХТ... С. 279, 286.
- <sup>50</sup> Громов П. П. Открытие таланта // Громов П. П. Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 144.
- <sup>51</sup> Там же.
- <sup>52</sup> Там же. С. 134.
- <sup>53</sup> Там же. С. 123.
- <sup>54</sup> Громов П. П. Ансамбль и стиль спектакля // Громов П. П. Написанное и ненаписанное. С. 124.
- <sup>55</sup> См.: Там же. С. 124, 125.
- <sup>56</sup> См., например: Барбой Ю. М. К теории театра. СПб., 2008 (гл. Типология систем); Мальцева О. Н. Ассоциативный монтаж // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. СПб., 2005. Вып. 1. С. 36–38; Песогинский Н. В. Направления режиссерские // Там же. С. 147–149.
- <sup>57</sup> Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре. Т. 2. С. 66.
- <sup>58</sup> Там же.
- <sup>59</sup> Мейерхольд В. Э. Балаган // В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 225.
- <sup>60</sup> Там же. С. 227.
- <sup>61</sup> Станиславский К. С. Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 6. С. 257.
- <sup>62</sup> Станиславский К. С. [О гротеске] // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1991. Т. 4. С. 272.
- <sup>63</sup> Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 226.
- <sup>64</sup> Станиславский К. С. [О гротеске] // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 272.
- <sup>65</sup> Станиславский К. С. Из последнего разговора с Вахтанговым // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 255.
- <sup>66</sup> См.: Товстоногов Г. А. О жанре // Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М., 1967. С. 175.
- <sup>67</sup> См.: Алперс Б. В. Судьба театральных течений // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 478, 479.
- <sup>68</sup> Песогинский Н. В. Гротеск театральный // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. СПб., 2010. Вып. 2. С. 74.
- <sup>69</sup> Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 29, 133.
- <sup>70</sup> См.: Мейерхольд В. Э. О театре: Сборник статей // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 104.
- <sup>71</sup> См.: Мейерхольд В. Э. Балаган // Там же. С. 218.
- <sup>72</sup> Там же.
- <sup>73</sup> Бирман С. Г. Труд актера. М.: Л., 1939. С. 75, 88. В дальнейшем все ссылки даются на это издание.
- <sup>74</sup> Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Ампула актера. М., 1922. С. 14.
- <sup>75</sup> См.: Рудницкий К. Л. Когда Станиславский разговаривал с Вахтанговым о гротеске? // Вопросы театра. М., 1970. С. 229–235.
- <sup>76</sup> Вахтангов Е. Б. Всехсвятские записи // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 466.
- <sup>77</sup> Центральная комиссия по улучшению быта ученых при СНК РСФСР.

- <sup>78</sup> «МХАТ–2-ой». Альбом со статьями С. Г. Бирман <...>; с письмами <...>; с рецензиями <...>; с фотографиями <...> // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 3. Ед. хр. 9. Л. 3.
- <sup>79</sup> Цит. по: *Львов-Анохин Б. А.* Трагические афоризмы Серафимы Бирман // Театральная жизнь. 1996. № 5. С. 32.
- <sup>80</sup> Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935–[1946] // РГАЛИ, Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 24.
- <sup>81</sup> См.: Там же.
- <sup>82</sup> *Львов-Анохин Б. А.* Серафима Бирман // Театр. 1969. № 11. С. 59.
- <sup>83</sup> См.: *Алперс Б. В.* Конец эксцентрической школы // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. Т. 2. С. 290, 291.
- <sup>84</sup> *Песогинский Н. В.* Актер – эксцентрик // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. СПб., 2005. Вып. 1. С. 26.
- <sup>85</sup> *Марков П. А.* Торжество победителя // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 36, 37.
- <sup>86</sup> *Марков П. А.* Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов) // *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 386.
- <sup>87</sup> *Вахтангов Е. Б.* Всехсыятские записи // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 466.
- <sup>88</sup> *Вахтангов Е. Б.* «Эрик XIV» // Там же. С. 464.
- <sup>89</sup> *Алперс Б. В.* Творческий путь МХАТ Второго // *Алперс Б. В.* Театральные очерки. Т. 2. С. 52.
- <sup>90</sup> См.: *Иванов В. В.* Заметки об «Эрике XIV» // Театральная жизнь. 1988. № 23. С. 23.; *Смирнов-Несвицкий Ю. А.* Вахтангов. С. 160.
- <sup>91</sup> *Марков П. А.* Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов). С. 390.
- <sup>92</sup> *Марков П. А.* Из лекции о Вахтангове // *Марков П. А.* О театре. Т. 1. С. 422.
- <sup>93</sup> *Марков П. А.* Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов). С. 410.
- <sup>94</sup> *Анненков Ю. П.* Единственная точка зрения // Жизнь искусства. 1921. 15–17 июня. № 752–754. С. 1.
- <sup>95</sup> *Марков П. А.* Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов). С. 410.
- <sup>96</sup> Там же.
- <sup>97</sup> Там же.
- <sup>98</sup> Цит. по.: *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 147.
- <sup>99</sup> *Хайгенко Г. А.* В творческих поисках // Путь советского театра. М., 1967. Вып. 1. С. 41.
- <sup>100</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 147.
- <sup>101</sup> *Зограф Н. Г.* Вахтангов. М.; Л., 1939. С. 96.
- <sup>102</sup> *Капитайкин Э. С.* Режиссура Московского Художественного театра Второго (1913–1932) // Театр и драматургия. Л., 1974. Вып. 4. С. 161.
- <sup>103</sup> См.: *Зограф Н. Г.* Вахтангов. С. 96.
- <sup>104</sup> *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. М., 1985. С. 204.
- <sup>105</sup> *Смирнов-Несвицкий Ю. А.* Трагический спектакль Вахтангова // Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 544.
- <sup>106</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 148.
- <sup>107</sup> *Громов П. П.* Ансамбль и стиль спектакля // *Громов П. П.* Написанное и ненаписанное. С. 123.
- <sup>108</sup> См.: *Марков П. А.* Серафима Бирман. С. 310.
- <sup>109</sup> *Бирман С. Г.* Труд актера. С. 19.
- <sup>110</sup> См.: Там же. С. 28, 32, 34.
- <sup>111</sup> *Марков П. А.* Серафима Бирман. С. 309.
- <sup>112</sup> *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. С. 89.
- <sup>113</sup> Там же. С. 98.

- <sup>114</sup> Бирман С. Г. Труд актера. С. 52.
- <sup>115</sup> Там же. С. 47.
- <sup>116</sup> См.: Там же. С. 22.
- <sup>117</sup> Там же. С. 30.
- <sup>118</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. С. 110.
- <sup>119</sup> См.: Чехов М. А. О технике актера // Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 181, 182, 202.
- <sup>120</sup> См.: Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935–[1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 25.
- <sup>121</sup> См.: Чехов М. А. О технике актера. С. 237.
- <sup>122</sup> Там же. С. 240.
- <sup>123</sup> Там же. С. 243, 239.
- <sup>124</sup> Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935–[1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 23.
- <sup>125</sup> См.: Бирман С. Г. Труд актера. С. 89, 88.
- <sup>126</sup> Там же. С. 73.
- <sup>127</sup> Чехов М. А. О технике актера. С. 250–251.
- <sup>128</sup> Там же. С. 243.
- <sup>129</sup> См.: Бирман С. Г. Труд актера. С. 22.
- <sup>130</sup> Чехов М. А. О технике актера. С. 248.
- <sup>131</sup> Бирман С. Г. Труд актера. С. 52.
- <sup>132</sup> См.: Там же. С. 48.
- <sup>133</sup> См.: Там же.
- <sup>134</sup> См.: Там же. С. 59.
- <sup>135</sup> Бирман С. Г. Труд актера. С. 96.
- <sup>136</sup> Там же.
- <sup>137</sup> Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 225.
- <sup>138</sup> Бирман С. Г. Труд актера. С. 134.
- <sup>139</sup> Цит. по: Капитайкин Э. С. Режиссура Московского Художественного театра Второго... // Театр и драматургия. Вып. 4. С. 163.
- <sup>140</sup> Капитайкин Э. С. Режиссура Московского Художественного театра Второго... С. 168. 118.
- <sup>141</sup> Марков П. А. Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов). С. 397.
- <sup>142</sup> Гиацинтова С. В. С памятью наедине. С. 238.
- <sup>143</sup> Там же. С. 258.
- <sup>144</sup> Бирман С. Г. Путь актрисы. С. 171.
- <sup>145</sup> Гиацинтова С. В. С памятью наедине. С. 258.
- <sup>146</sup> Марков П. А. «Блоха». МХАТ 2-й // Марков П. А. О театре. Т. 3. С. 231.
- <sup>147</sup> Там же. С. 230, 231.
- <sup>148</sup> Марголин С. А. Балаганное представление во втором Моск. Худ. театре // Жизнь искусства. 1925. № 7. 17 февр. С. 19.
- <sup>149</sup> Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 224.
- <sup>150</sup> Марголин С. А. Балаганное представление во втором Моск. Худ. театре. Указ. изд. С. 19.
- <sup>151</sup> См.: Мацкин А. П. «Блоха». Русская сказка, веселая и горькая // Мацкин А. П. Театр моих современников: Из старых и новых тетрадей. М., 1987. С. 74.
- <sup>152</sup> См.: Марголин С. А. Балаганное представление во втором Моск. Худ. театре. С. 19.
- <sup>153</sup> Марков П. А. Серафима Бирман. Указ. изд. С. 315.

- <sup>154</sup> Там же.
- <sup>155</sup> *Марков П. А.* Московская театральная жизнь // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 254.
- <sup>156</sup> *Соболев Ю. В.* «Евграф, искатель приключений» (Художественный театр II) // *Вечерняя Москва.* 1926. 17 сент. № 214.
- <sup>157</sup> См.: *Марков П. А.* Серафима Бирман. С. 315.
- <sup>158</sup> *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. С. 252.
- <sup>159</sup> См.: *Эйдельман Я.Н.* «Евграф – искатель приключений» (МХАТ 2-й) // *Комсомольская правда.* 1926. 19 сент.
- <sup>160</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 252.
- <sup>161</sup> Там же. С. 252–253.
- <sup>162</sup> *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. С. 252.
- <sup>163</sup> Там же.
- <sup>164</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 253.
- <sup>165</sup> См.: Автобиографические записи С. Г. Бирман. [1935–1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 24.
- <sup>166</sup> *Загорский М. Б.* Как поставлен и разыгран «Евграф»? // *Новый зритель.* 1926. № 38. 21 сент. С. 8.
- <sup>167</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 253.
- <sup>168</sup> Там же. С. 255.
- <sup>169</sup> См.: *Соболев Ю. В.* «Закат» в театре МХАТ II // *Вечерняя Москва.* 1928. 28 февр. С. 3.
- <sup>170</sup> *П. К.* «Закат» (МХАТ II) // *Правда.* 1928. 1 марта. № 52. С. 5.
- <sup>171</sup> См.: Там же.
- <sup>172</sup> См.: *Гвоздев А. А.* «Закат» Бабеля (МХАТ 2-й) // *Гвоздев А. А.* Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л., 1987. С. 94.
- <sup>173</sup> Там же.
- <sup>174</sup> *Волков Н. Д.* Закат (МХАТ II) // *Труд.* 1928. 6 марта. № 56. С. 6.
- <sup>175</sup> *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. С. 267.
- <sup>176</sup> *Литовский О. С.* Глазами современника: Заметки прошлых лет. М., 1963. С. 193–194.
- <sup>177</sup> *Литовский О. С.* «Закат» во 2-ом МХАТ // *Комсомольская правда.* 1928. 1 марта. № 52. С. 5.
- <sup>178</sup> *Марков П. А.* «Чудак». МХАТ 2-й // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 613.
- <sup>179</sup> *Туркельтауб И. С.* «Чудак» в МХТ 2-ом // *Рабочий и театр.* 1929. № 50. 15 дек. С. 11.
- <sup>180</sup> *Баранчиков П.* «Чудак» в МХТ II // *Литературная газета.* 1930. 6 янв. № 1. С. 3.
- <sup>181</sup> *Млегин В. М.* Письмо в редакцию // *Вечерняя Москва.* 1929. 4 дек. № 279. С. 3.
- <sup>182</sup> *Марков П. А.* Серафима Бирман. С. 315.
- <sup>183</sup> *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. С. 289.
- <sup>184</sup> *Уриэль [О. С. Литовский].* «Чудак». Спектакль второго Московского Художественного театра // *Рабочий и искусство.* 1929. 23 нояб. № 3. С. 2.
- <sup>185</sup> *Литовский О. С.* Три спектакля // *Комсомольская правда.* 1929. 1 дек. № 277. С. 4.
- <sup>186</sup> *Осинский Н. [В. В. Оболенский].* «Чудак». МХАТ второй // *Известия.* 1929. 20 нояб. № 270. С. 5.
- <sup>187</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 153.
- <sup>188</sup> *Ашмарин [В. Ф. Ахрамовиг].* «Человек, который смеется». В МХТе 2 // *Вечерняя Москва.* 1929. 14 февр. № 37. С. 3.
- <sup>189</sup> См.: «Человек, который смеется» в МХТ 2. Беседа с авторами переработки романа – Н. Н. Бромлей и В. А. Подгорным // *Современный театр.* 1929. № 5. 29 янв. С. 76.

- <sup>190</sup> См.: *Литовский О. С.* «Человек, который смеется» // Современный театр. 1929. № 8. 19 февр. С. 125.
- <sup>191</sup> «Человек, который смеется» в МХТ 2. Беседа с постановщиком, засл. арт. Б. М. Сушкевичем // Новый зритель. 1929. № 5. 27 янв. С. 14.
- <sup>192</sup> *Новский Б.* «Человек, который смеется». МХТ II // Новый зритель. 1929. № 9. 24 февр. С. 9.
- <sup>193</sup> *Марков П. А.* Серафима Бирман. С. 313.
- <sup>194</sup> *Литовский О. С.* Глазами современника: Заметки прошлых лет. С. 258, 259, 193.
- <sup>195</sup> Цит. по: *Львов-Анохин Б. А.* Магия и величие гротеска // Экран и сцена. 1994. 3–10 февр. № 4. С. 14.
- <sup>196</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 194.
- <sup>197</sup> Там же. С. 195.
- <sup>198</sup> Там же.
- <sup>199</sup> Там же.
- <sup>200</sup> *Лотарь.* «Человек, который смеется» // Красная звезда. 1929. 14 февр.
- <sup>201</sup> *Золотницкий Д. И.* Академические театры на путях Октября. Л., 1982. С. 294–295.
- <sup>202</sup> *Марков П. А.* Письма о московских театрах // *Марков П. А.* О театре. Т. 3. С. 568.
- <sup>203</sup> *Лунагарский А. В.* Щедрина на сцене МХТ Второго. С. 441.
- <sup>204</sup> См.: *Таршиш Н. А., Констриктор Б. М.* Историческая тема у обэриутов // В спорах о театре: Сб. научных трудов. СПб., 1992. С. 104.
- <sup>205</sup> *Володин С.* Спектакль огромной культуры. «Тень освободителя» в МХТ 2 // Вечерняя Москва. 1931. 19 мая. № 118. С. 3.
- <sup>206</sup> *Салтыков-Щедрин М. Е.* Господа Головлевы // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1972. Т. 13. С. 180.
- <sup>207</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 251.
- <sup>208</sup> *Лунагарский А. В.* Щедрина на сцене МХТ Второго // *Лунагарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 441.
- <sup>209</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 251.
- <sup>210</sup> *Гроссман Л. П.* Вступительная статья. *Сухотин П.* Интермедии // 30 дней. 1931. № 7. С. 22.
- <sup>211</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 251.
- <sup>212</sup> *Крути И. А.* Салтыков-Щедрин на сцене. «Тень освободителя» в МХТ II // Советское искусство. 1931. 23 мая. № 26. С. 2.
- <sup>213</sup> *Бирман С. Г.* Путь актрисы. С. 250.
- <sup>214</sup> Там же. С. 250, 251.
- <sup>215</sup> Там же. С. 251.
- <sup>216</sup> См.: Автобиографические записи С. Г. Бирман. [1935–1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 187. Л. 16.
- <sup>217</sup> *Фельдман З. В.* Серафима Германовна Бирман. М.; Л., 1948. С. 24.
- <sup>218</sup> Там же.
- <sup>219</sup> Из письма А. Я. Бруштейн к С. Г. Бирман (Цит. по: *Фельдман З. В.* Серафима Германовна Бирман. С. 25).
- <sup>220</sup> *Фельдман З. В.* Серафима Германовна Бирман. Указ. изд. С. 26.
- <sup>221</sup> *Алперс Б. В.* Конец эксцентрической школы // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. Т. 2. С. 291.
- <sup>222</sup> Там же. С. 292–293.
- <sup>223</sup> См.: *Бирман С. Г.* Труд актера. С. 78.

В. М. Миронова

## АКТЕР В ТЕАТРЕ АКИМОВА

Николай Павлович Акимов возглавил Ленинградский театр комедии в 1935 г., а уже с конца 1930-х гг. этот театральный коллектив стали называть театром Акимова и продолжали так именовать даже после смерти режиссера в 1968 г. Таким образом признавали, что личность руководителя, Н. П. Акимова, определяла лицо театра и все то, что входит в это понятие: репертуар, формирование группы, актерская игра, стиль спектакля, сценическое оформление, взаимоотношения со зрительным залом. В критический обиход вошли такие термины, как «акимовский спектакль», «акимовский актер». «Акимовскими» называли актеров, пришедших в театр вместе с режиссером или немного позже, – Е. В. Юнгер, И. П. Гошеву, И. П. Зарубину, А. Д. Бениаминова, С. Н. Филиппова, А. В. Савостьянова – и тех, кто подхватил эстафету в 1950-е – 1960-е гг.: В. А. Карпову, Г. И. Воропаева, Л. М. Милиндера, В. Е. Никитенко. Все они считались «акимовскими» и тогда, когда уже без Акимова работали с другими режиссерами, выступали в спектаклях, созданных по иным эстетическим параметрам (Л. М. Милиндера, ушедшего из жизни в 2005 г., провозжали как «последнего акимовского гвардейца»).

Эпитет «акимовский» звучал как знак качества, но еще более как знак отличия, некоей особенности и театра, и его актеров. В театральном контексте второй половины 1930-х гг., когда, по выражению М. Н. Строевой, «фантазия режиссера укладывалась в рамки быта»<sup>1</sup>, акимовские спектакли, ярко зрелищные, празднично-нарядные, с театральными метафорами и парадоксами, не соответствовали бытовой формуле «все, как в жизни». Недаром, как вспоминал В. М. Гаевский, гастроль Театра комедии в Москве в 1940 г. «казались и фактически были чем-то вроде гастролей европейского театра»<sup>2</sup>. «Нашим» называл акимовский театр В. Ф. Марков, в 1930-е гг. студент ЛГУ: «В академические театры мы заглядывали редко, считали скукой. Гово-

рили, что Художественный, с его «бескрылым натурализмом», изжил себя. У Акимова было весело и интересно, там шли современные западные пьесы или европейская классика»<sup>3</sup>.

Об акимовском театре, который был одним из самых популярных и любимых в Ленинграде (а потом и в Москве), много говорили и много писали. Но больше всего – о визуальном облике спектаклей, о пиршестве красок, об эффектной декоративности оформления, ярких костюмах. Объяснение лежало как бы на поверхности: Акимов соединял в одном лице художника и режиссера, т. е. представлял редкий на драматической сцене тип художника-режиссера.

П. А. Маркову, рецензировавшему первую самостоятельную работу Акимова – постановку «Гамлета» в Театре им. Евг. Вахтангова (1932), его претензии на режиссуру показались совершенно неосновательными. В этом «Гамлете» критик увидел возвращение к традициям миriskусничества: «Он (Акимов. – В. М.) пользуется сложной машинной театра – актерами, бутафорами, писателями, композиторами для того, чтобы поставить художественную картину <...> Вместо актера он видит декоративное полотно»<sup>4</sup>.

Отзвуки суждений Маркова были слышны и позже, когда режиссерские возможности Акимова были уже признаны, в скептических оценках его «совмещения профессий» (Ю. А. Завадский называл это дилетантизмом), и в характеристике Акимова как автора спектаклей «с ведущей ролью живописи», и в отзывах на постановки в Театре комедии. К. Г. Паустовский, написавший восторженную рецензию на «Валенсианскую вдову» (1939), главным героем спектакля и даже спасителем игры актеров назвал художника Акимова<sup>5</sup>.

Трудно разделить художника и режиссера, когда они представлены в одном лице, трудно сказать, кого, например, было «больше» в самых ярких эпизодах той же «Валенсианской вдовы», в сцене «Комната Камило», подробное описание которой оставил один из рецензентов. Художник разделил комнату Камило белой колонной на две части, одну сцену сделал белой, а другую завесил красной тканью. «Одетый в черное домино Урбан, паж Леонарды, останавливается у белой колонны, – описывал рецензент. – Это очень импозантный штрих. При появлении посланца упражнявшийся в фехтовании Камило надевает зеленый халат. После этого он все время держится на фоне красной ткани»<sup>6</sup>. Беседа этих двух «живописных пятен» была выстроена

режиссером на непрерывном движении. Камило, словно продолжая фехтовать, наступал на Урбана, реплики шли стремительно, как удары шпаги, а Урбан, пытаясь уйти от Камило и его вопросов, кружил по комнате, держась то белой стены, то открытого окна, то белой колонны.

Репутация Акимова как автора спектаклей «с ведущей ролью живописи» имела оборотную сторону: обычно подразумевалось, а иногда и открыто говорилось, что Акимов не доверял или доверял мало актеру как самостоятельной творческой личности, что актер был для него только «пятном» в определенной части композиции. Сам Акимов невесело шутил по этому поводу: «Существует некоторое заблуждение у критики, склонной ожидать, что в каждом спектакле, который я сделаю, будет очень мало работы с актерами и очень много декораций»<sup>7</sup>. Замечание современного исследователя, что «феномен Акимова в большей мере описан, чем изучен»<sup>8</sup>, справедливо, если иметь в виду проблему «актер в театре Акимова», систему взаимоотношений актера и режиссера: чем были ему интересны актеры и какое место занимал актер в акимовском спектакле.

Акимов не оставил развернутой эстетической программы, раскрывающей его понимание актерского искусства, не заявлял о своей близости той или иной художественной системе. Его высказывания на эту тему, немногочисленные и краткие (особенно по сравнению с подробно изложенной в нескольких статьях теорией комедии-фарса), тем не менее, дают четкое представление о его творческих позициях и взглядах. По Акимову, «театр есть не только искусство актера»; «выразительным средством театра может быть как специально подготовленный человек (актер), так и любой неодушевленный предмет»<sup>9</sup>; «каждая театральная система вольна строить свой театр из любого сочетания элементов»<sup>10</sup>.

Акимов строил театр не по мхатовской модели: в его собственной модели театра было иное сочетание элементов. Лозунг «Все через актера и только через актера» он заменил другим: «Все через ведущего актера, в замечательном оформлении, под потрясающую музыку, при виртуозном освещении»<sup>11</sup>. Формула была расширена и дополнена, но актер оставался на первом месте. Недаром режиссер тщательно и придирчиво формировал труппу, не просто подбирал, а коллекционировал актеров. И коллекционировал согласно определенным критериям. Отдавая должное таланту, опыту, интеллекту и прочим актерским досто-

инствам, он на первое место ставил другое – внешние данные актера и то неуловимое качество, которое называют обаянием личности. По его убеждению, каждый актер своим физическим материалом рождает определенные ассоциации в зрительном зале: «До того, как он начнет проявлять свое актерское мастерство, – за несколько секунд до этого он уже определил свою судьбу <...> Поэтому важно не только как играть, но и кому играть, не только “как играет”, но и “кто играет”»<sup>12</sup>.

Предпочтение, отдаваемое Акимовым внешним данным и натуральным свойствам таланта актера, определяло специализацию актера, т. е. его амплу и место в труппе. Во второй половине 1930-х гг. термин «амплуа» почти вышел из театрального обихода. Считалось, что рамки амплуа сужают творческие возможности актера. Акимов избегал употреблять этот термин, но распределение труппы по амплуа отчетливо существовало в первое пятилетие его работы в Театре комедии. Амплуа молодой героини занимали И. П. Гошева и Е. В. Юнгер, героя-любownika – Ж. Н. Лецкий и И. А. Ханзель, инженерю-комик И. П. Зарубина, первых комиков – А. Д. Бениаминов, Б. М. Тенин, С. Н. Филиппов, резонера и благородного отца – А. В. Савостьянов, комической старухи – О. Б. Порудолинская. С годами жесткость специализации в какой-то мере смягчилась, но ориентация на амплуа сохранилась. В 1960–1968 гг. на положение героя-любownika уверенно выдвинулся молодой Г. И. Воропаев, приглашенный Акимовым из Ленинградского ТЮЗа.

Система амплуа стала основой формирования труппы и репертуара в Театре комедии. Через амплуа пролегла дорога артиста к ролям, и у начала этого пути стоял Акимов-художник.

Акимов не соответствовал образу «режиссера, умирающего в актере», не хотел и не умел растворяться в актере, по его собственному выражению, «без следа и без результата». Он властно и энергично участвовал в выстраивании актерского образа, начиная с эскиза костюма. По его убеждению, «выразительный эскиз может подсказать исполнителю очень много, вплоть до нахождения зерна образа»<sup>13</sup>. И подсказывал: рецензенты, отмечая удачные актерские работы в акимовских постановках, часть успеха приписывали костюмам и гримам.

Акимов не просто создавал картинку, а одевал конкретного исполнителя, с его лицом, фигурой, физическими особенностями. И приносил эскизы костюмов и рисунки вместе с эскизами декораций на

репетицию. Они заменяли режиссерские показы, были призваны «зрительно сообщить актеру то, о чем режиссер говорит ему на словах, вдохновить тем образом, который ему предстоит еще создать на сцене, но на который уже можно посмотреть на этом листе бумаги»<sup>14</sup>. Все принесенное режиссером на репетицию обсуждалось, исполнители высказывали свои предложения, спорили с художником. В процессе репетиций, одобряя актерскую инициативу, Акимов тем не менее редко позволял исполнителю выходить за пределы намеченного в эскизе костюма.

Галерея акимовских эскизов костюмов, портретных зарисовок действующих лиц пьесы, не только главных, но и эпизодических, разнообразна и обширна. Эти эскизы и наброски задавали форму, пластический образ актера в будущем спектакле. С особым пристрастием художник рисовал костюмы и гримы персонажей определенного типа – чудаков, безумцев, мошенников, негодяев. Именно эти эскизы искусствовед М. Г. Эткинд выделял как «самые острые по трактовке, не без шаржирования и гротеска»<sup>15</sup>. Акимов созданными костюмами и гримами направлял актеров к поискам островыразительной пластики, к буффонаде и эксцентрике, иногда своей властью художника наделял комической внешностью тот или иной персонаж.

Театральному мышлению Акимова была близка эксцентрика. Недаром он так пришелся ко двору в петроградских театрах малых форм, где оформлял шуточные и пародийные спектакли. Пристрастие к эксцентрике сохранилось и тогда, когда художник перешел на большую сцену. С. А. Марголин, обозревая работу Акимова как театрального художника, восхищался злой остротой иронических костюмов и гримов, разнообразием эксцентрических масок и полумасок, «которые он по-крезовски одаряет театр и которые делает с отменным остроумием»<sup>16</sup>. Возглавив Театр комедии и формируя его репертуар, режиссер-художник ориентировался на комедию-фарс, т. е. на комедию с буффонадой, комическими аттракционами, трюками, с внешней динамикой актерской игры.

Акимов как-то рассказывал, что видит будущий спектакль кусками. Здесь, в этих «кусках», просматривается близость к характерному для театра с системой амплу спектаклю, о котором писал С. В. Владимиров в очерке о зарождении режиссуры: «Спектакль как бы складывался из готовых номеров, отвечающих драматургическому жанру»<sup>17</sup>.

Художник иронического склада ума, склонный к игре парадоксами, к яркой театральности, Акимов видел прежде всего куски острокомедийные, с персонажами, забавными в своих чудачествах, или с персонажами, требовавшими то сатирического осмеяния, то едкой иронии, то веселой насмешки. Он разрабатывал эти аппетитные и привлекательные куски «с чувством, с толком, с расстановкой» – они и составляли те вершины, которые держали весь спектакль.

Традиционно всех актеров, прошедших «курс» у Акимова, аттестовали как акимовских, и они действительно были актерами его театра. И очаровательная «молодая героиня» Гошева, и героини-любовники элегантный, ироничный Лецкий и мужественный темпераментный Ханзель. Акимовскими считали себя и гордились этим импозантный резонер Савостьянов и Порудолинская, «конкретная и смешная до колик», как сказал о ней коллега по театру. И обладавшая редкой комедийной заразительностью Зарубина, актриса, по характеристике Е. Л. Шварца, «не умственная, а от природы»<sup>18</sup>. Но звание «акимовский» в первую очередь пристало таким актерам, как Филиппов, Бениаминов и Тенин, владевшим техникой эксцентрической игры. Этот опыт они получили, выступая на эстраде, в мюзик-холле и цирке. У каждого из них была своя маска, составленная из внешних данных и неповторимых, особенных качеств индивидуальности актера. В 1940 г. Акимов пригласил в труппу Л. А. Кровицкого, музыкального подвижного комика-буффа, а после войны – обаятельного комика-простака Н. Н. Трофимова.

Возглавлял комедийную «гвардию» театра меланхолический комик-эксцентрик Бениаминов. Акимов принял его маску смешного наивного трогательного человека с удивленными и чуть испуганными глазами, с резкими, неизвестно как возникающими движениями. Она органично «легла на роль» сэра Питера в «Школе злословия» Р. Шеридана, пожилого джентльмена, женившегося на молоденькой девице. Режиссер обыграл трогательность облика и худобу актера: комичный стеганый халат болтался на его герое как на вешалке, а грим резко выделял большие удивленные глаза сэра Питера. У Бениаминова было несколько мизансцен, где он напрямую обращался к зрительному залу: сэр Питер выходил к рампе, рассказывал о своей несчастной супружеской доле, жаловался зрителям на жену и тут же, с хитрой улыбкой, признавался: «Что же, пусть я не могу заставить ее любить меня, но зато какое это удовольствие – ссориться с ней!» В сцене ссо-

ры с женой, построенной на лихорадочной бегодне, худой, даже изможденный герой Бениаминова излучал поразительную энергию. Рецензент спектакля подробно описал выходы актера из роли, его комикование и клоунские штучки. В заключение признал, что Бениаминов «при всем том создает живой, симпатичнейший образ влюбленного в свою молодую жену старика, который ревнует ее к молодежи и может приковать ее внимание к себе только нелепыми придирками, за которые он хватается, как за якорь спасения»<sup>19</sup>.

Маска Бениаминова сохранилась и в «Двенадцатой ночи», где он играл дворецкого Мальволио. Режиссер, который видел в Мальволио ханжу, врага веселья, извлекал сценический эффект из несовпадения маски и содержания роли. По словам М. О. Янковского, Бениаминов «зачинал» образ на большой сдержанности<sup>20</sup>, и его Мальволио в первых сценах казался глуповатым, но тихим обиженным человеком, страдающим от насмешек окружающих. Он преображался, когда получал письмо, написанное Марией от имени своей госпожи. «Читая письмо, Мальволио-Бениаминов, – рассказывал С. Б. Коковкин, – обращался к зрительному залу, делая иногда длинные паузы, чтобы дать зрителям отсмеяться. Круглые удивленные глаза, невероятные интонационные пассажи, уморительные гримасы»<sup>21</sup>. Смешной пестро одетый человечек в завитом парике, Мальволио словно распухал от гордости, уверовав в любовь своей госпожи Оливии, и уходил со сцены походкой, исполненной торжественности и величия. А веселая компания во главе с сэром Тоби и Марией, инициаторами этого розыгрыша, вываливалась из засады и, задыхаясь от смеха, каталась по сцене.

Тот же маленький человек, возомнивший себя важной персонаж, жил и в другом персонаже Бениаминова – Министре финансов в пьесе-сказке Шварца «Тень». В глазах его Министра горел огонек безумия, голос звучал отрывисто и резко. Внешность внушала страх и отвращение: седой парик, расчесанный на одну сторону, сросшиеся брови, плотно сжатые губы, паучьи ножки. В пьесе Министр не может двигаться без помощи слуг: в сцене с Юлией Джули слуги придают ему позу то крайнего нетерпения, то возмущения, то полного удовлетворения. Актер тщательно и подробно разыграл все перипетии этого маленького сюжета, сохраняя серьезность и тогда, когда его герой отдавал приказ слугам, и тогда, когда застывал в той или иной нелепой позе. «Здесь режиссер и актер идут, что называется, прямо на цель, –

заметил критик, – откровенно демонстрируя элементы театральной условности, и достигают этим заметных успехов»<sup>22</sup>.

Бениаминов впервые встретился с Акимовым в Ленинградском мюзик-холле, в работе над водевилем Э. Лабиша «Святыня брака». Он был в числе первых получивших приглашение вступить в труппу Театра комедии (второй приглашенной стала Юнгер). Как и в случае с Бениаминовым, участие московского актера Б. М. Тенина в той же акимовской «Святыне брака», показанной на сцене Московского мюзик-холла, предопределило его переход в Театр комедии.

Тенин был известен в Москве как комик-простак, трансформатор, комик-буфф. Он выступал в «Синей блузе», в театре Современной буффонады, в обозрениях Московского мюзик-холла, выходил на арену цирка веселым неунывающим клоуном Боцо. В постановке Акимова «Святыня брака» сыграл почти цирковую роль Мюзеролля. В Театре комедии на первых порах актера занимали в ролях положительных героев: партизанского командира Сухарева в пьесе «Терентий Иванович» Ю. М. Свирина, школьного учителя Страхова в «Весеннем смотре» В. В. Шкваркина. Обаятельный актер, с хорошими внешними данными, неповторимой улыбкой (о тенинской улыбке непременно упоминали все, кто писал о нем), он умел преодолевать схематизм этих ролей, вносить живые комедийные краски. Но Акимову он был необходим прежде всего как комик-простак. И режиссер вернул актера к его амплуа, к эксцентрической трактовке характеров в спектаклях «Двенадцатая ночь» Шекспира (сэр Тоби) и «Тень» Шварца (Пьетро).

Самой увлекательной, по воспоминаниям Тенина, была работа с Акимовым в «Двенадцатой ночи», которая началась со споров о костюме сэра Тоби. Актер признал, что у художника «фактически на эскизе получился готовый образ»<sup>23</sup>, но сам он видел сэра Тоби по-другому: не расхристанным кутилой, а сохранившим в своем облике аристократизм и воинственность – и убедил Акимова внести изменения в костюм, добавить шпагу. Герой Тенина, обжора и пьяница, сохранил свое озорное жизнелюбие. В сцене ночного кутежа в винном погребе Тенин использовал цирковой прием – палил из огромного пистолета, и все вокруг заволакивалось белой пеленой. На шум прибежал Мальволио в ночной рубашке со свечой в руке. Когда он пытался заговорить с сэром Тоби, у того начиналась икота – актер превратил сцену с икотой в настоящий аттракцион, с беготней, попытками поймать

икоту и засунуть в карман, финальным расстрелом икоты. Достойной партнершей Тенина стала Зарубина в роли служанки Марии. Ее Мария, «несравненный дьявол остроумия», словно впитала дух веселья, шуток и розыгрышей, царивший в сказочной Иллирии. «Линия Тоби – Мария проводится в спектакле буквально концертно»<sup>24</sup>, – это мнение М. Янковского разделяли и другие критики.

Бывший людоед, а ныне хозяин гостиницы Пьетро появлялся в спектакле «Тень» заросший бородой, с заплывшим глазом, с пиратской косынкой на голове<sup>25</sup>. Рецензент назвал героя Тенина чуть модернизированным Людоедом из сказок Перро: «Второй, реальный план не входит в игру Тенина»<sup>26</sup>. О том, что облик Пьетро «был намеренно сказочен, условно стилизован», упоминал и Д. И. Золотницкий. Критику запомнилось, что Пьетро Тенина кривил рот, как это делал Н. К. Черкасов в фильме «Остров сокровищ».

С первого сезона в труппе театра оказался С. Н. Филиппов, недавний выпускник эстрадно-циркового техникума, актер Ленинградского мюзик-холла. Он поразил коллег при первом появлении в театре: сумрачный, худой, с хрипловатым голосом, «с лицом убийцы» (как выразился один из актеров). Своими внешними данными актер словно был приговорен изображать разного рода мошенников. «В моих героев трудно влюбиться», – как-то сказал Филиппов. Именно такие персонажи составляли значительную часть его репертуара. Чаще всего он выходил на сцену в эпизодических и второстепенных ролях начиная с роли угрюмого инспектора Брено в первом спектакле обновленного Театра комедии «Мое преступление» Л. Вернейля и Ж. Берра. В «Школе злословия» Филиппов – плутоватый Снейк, который живет своей «плохой репутацией», в «Собаке на сене» – один из незадачливых женихов прекрасной Дианы, в «Валенсианской вдове» – хитроватый, «себе на уме», Флоро, слуга кавалера Камило.

У Филиппова был маловыразительный голос, его козырями на сцене стали мимика и пластика. Графа Лодовико в «Валенсианской вдове» он представил деятельным подагриком; его больная нога стала основой актерской буффонады. Образ Лодовико, по словам рецензента «Валенсианской вдовы», «был разрешен приемами чистой эксцентрики»<sup>27</sup>. Эта характеристика справедлива и по отношению к другим ролям актера.

В. М. Сухаревич в статье «Облики и маски», упомянув Бениаминова и Тенина (к ним можно было бы присоединить и Филиппова),

определил их как актеров с пристрастием к одной краске: «Не всегда мы радуемся тому, что из-за грима и парика новой роли проглядывает знакомая, хотя и смешная маска». В конце статьи критик сделал оговорку: «Может быть, то, что я называю здесь маской, можно назвать забытым словом “амплуа” и поговорить о его пороках. Амплуа – более широкое понятие, но и оно выходит из употребления»<sup>28</sup>.

Акимов принимал актерскую маску как сложившуюся и устоявшуюся данность, готовую к включению в структуру актерского создания. Режиссера не смущало пристрастие актера к одной краске, он не требовал, чтобы исполнитель каждый раз искал иную характерность, был неузнаваем в новом спектакле. Акимову нужна была именно эта краска, эта черта, демонстративно выделенная в спектакле, комически преувеличенная с помощью актерских трюков, аттракционов, игры с вещами, выходов из роли. Доля истины в замечании П. А. Маркова о том, что «вместо актера он (Акимов. – В. М.) видит декоративное полотно»<sup>29</sup>, несомненно, присутствовала. В. А. Карпова рассказывала, как однажды режиссер представил труппе актрису весьма средних способностей. Когда его спросили, зачем она нужна театру, ответил: «А у нас нет фиолетовой красочки, нам нужна и такая»<sup>30</sup>. Актер был плотно вписан, как одна из красок, в живописно-сценическую композицию, насыщенную звуками, движениями, цветовыми пятнами, красочными деталями, остроумными подробностями.

Акимов любил игру с вещами. Актеры в его спектаклях играли со столами, с детскими дудочками, тростями, солонками, шляпами. Это вносило ироническую интонацию, делало возможным включение в спектакль циркового трюка. В «Двенадцатой ночи» свой трюк был чуть ли не у каждого актера. В книге «Фургон комедианта» Б. Тенин подробно рассказал о собственных трюках (с револьвером и с икотой) и трюках других исполнителей (в сцене розыгрыша Мальволио): «На Фабиана (его играл молодой Сергей Алеников) вдруг от смеха напал столбняк. Он замолкал, смотрел остекленелыми глазами в зал и вдруг снова начинал смеяться тоненьким голосом. Все, сэр Тоби, Мария, Эндрю, вываливались на сцену из-за кустов, не в силах сдерживать душивший их смех»<sup>31</sup>.

В той же «Двенадцатой ночи» Тенин (сэр Тоби) и Бениаминов (Мальволио) затеяли веселую игру со столом, устроенным на манер перекидной доски. Когда Мальволио опирался на край стола, Тоби наваливался на другой, и щупленький Мальволио в ночной рубашке

взлетал вверх, визжа и болтая в воздухе голыми ногами. Критики, ценившие в спектаклях исключительно реалистическое правдоподобие, возмущались: «Гротеск без соблюдения чувства меры, шарж, доведенный до крайности»<sup>32</sup>, советовали освободить тот или иной спектакль от трюковой нагрузки.

Акимов стремился расширить пространство эксцентрики в спектакле, прибегая к неожиданным, на первый взгляд, решениям и назначениям. До его прихода в театр Л. П. Сухаревская играла молодых девушек, наивных или сметливых, в советских комедиях «Дорога цветов», «Свидание», «Большая семья». Акимов снял ее с ампулы молодой героини и стал занимать в ролях иного плана: плутоватого слуги Урбана в «Валенсианской вдове», манерной болтливой светской дамы миссис Кэндэр в «Школе злословия», певицы Юлии Джули в «Тени». Сухаревская умела наделять героинь собственной эксцентричностью. Комедийная актриса, «все свои роли она играет всерьез, – писал Сухаревич, – но серьезности у нее всегда чуть-чуть больше, чем следует». Серьезность ее Юлии Джули, по словам того же критика, была «подкрашена жирной кистью буффонады и гиперболы»<sup>33</sup>.

Та же цель – расширение поля эксцентрики – диктовала неожиданные и странные, как тогда казалось, назначения того или иного актера на роль. Травести М. П. Барабанова появилась в «Валенсианской вдове» в роли Сельи, покинутой возлюбленной Камило. Ханзель и Лецкий, игравшие в «Собаке на сене» влюбленного Теодоро, в «Валенсианской вдове» получили не роль романтического Камило, а незадачливых женихов Леонарды: робкого мечтательного Отона и скептика Лисандро. Роль молодого темпераментного Камило режиссер отдал характерному актеру Савостьянову. До «Валенсианской вдовы» Акимов занимал его там, где требовались внушительная фигура, вальяжные манеры, зычный голос: актер выходил на сцену забавным, но импозантным маркизом Риккардо («Собака на сене»), суровым мужественным Антонио («Двенадцатая ночь»). С одобрения руководителя театра молодую героиню Гошеву ввели в спектакль «В понедельник в 8» (постановка Р. Г. Корфа) на возрастную роль Фаншон, которая когда-то была знаменитой актрисой, а теперь стала неприятной и алчной старухой.

Сам Акимов говорил, что эти неожиданные назначения были приняты «на преодоление ампулы». Но само такое преодоление спо-

собствовало переложению роли на буффонно-комедийный язык. Не случайно рецензенты почти единодушно упрекали постановщика за снижение образа Камило. Вместо темпераментного искренне увлекающегося благородного кавалера на сцене был дородный самовлюбленный нагловатый Камило – Савостьянов в белом костюме, отделанном кружевами и лентами, в белой шляпе со страусовыми перьями. Объясняясь с Леонардой, он за ее спиной кокетливо взбивал перед зеркалом локон, а когда собирался встать на колени, его слуга заботливо растливал на земле плащ, чтобы господин не запачкал костюм.

Выразительными комическими фигурами предстали в спектакле и три поклонника Леонарды в исполнении Бениаминова, Ханзеля и Лецкого. Акимов не упускал случая, чтобы поиронизировать над серьезностью их чувств. Все три серенады, исполняемые кавалерами по очереди в честь прекрасной вдовы, ложились на одну и ту же мелодию, которую наигрывали бродячие музыканты. В середине серенады у певца срывался голос, а в сцене клятвы все трое начинали нечленораздельно мычать. Сгорая от любви, распевая серенады, поклонники тем не менее сохраняли превосходный аппетит. Разносчик (персонаж, введенный режиссером) приносил им сначала одну корзину со съестным, во втором акте – уже три. В последнем акте зрители видели под окнами Леонарды небольшое кафе на один столик, с тремя стульями, смехом и аплодисментами одобряя эту веселую подсказку. «Так, без нажима, без видимых усилий, – констатировал рецензент спектакля, – режиссер окружает трех влюбленных атмосферой нелепой и комической общности»<sup>34</sup>.

Критик Сухаревич в обзорной статье о московских гастрольях Театра комедии в 1940 г. назвал основными в режиссерской палитре Акимова три краски: иронию, шутку, буффонаду. Он писал: «В спектаклях театра взрывы страстей заглушала ирония, пыл признаний охлаждала шутка, и искреннее волнение почти всегда превращалось в буффонаду»<sup>35</sup>.

Считалось, и не без оснований, что лирические мотивы комедии и лирические герои не затрагивали воображение Акимова. Положительные персонажи удавались ему меньше, чем отрицательные, а романтические чувства становились поводом для иронической театральной игры. «В искусстве лиричность ему была так же мало свойственна, как и в жизни изъяснительность»<sup>36</sup>, – присоединилась к этому мнению и современный театровед Л. Г. Пригожина. Но в 1930-е гг., когда ам-

плуа молодой героини занимала И. П. Гошева, и лирика, и лирические герои, вернее, героини, присутствовали в акимовских спектаклях.

Гошева пришла к Акимову после двух лет работы в Молодом театре С. Э. Радлова. Ее первое выступление на сцене Театра комедии состоялось в роли журналистки Мадлен в комедии «Мое преступление» Л. Вернейля и Ж. Барра (постановка М. А. Терешковича).

Рецензенты отметили удачный дебют молодой актрисы. А. А. Гвоздев особо подчеркнул, что она «играла в психологически реальных тонах, необычайно мягко, прочувствованно и убедительно»<sup>37</sup>. По свидетельству А. А. Бартошевича, зритель принял ее восторженно и театралы передавали друг другу: «Идите смотреть Гошеву»<sup>38</sup>. А после «Собаки на сене», где она играла Диану, актриса буквально проснулась знаменитой.

«Большие, задумчивые глаза. Голос, звучащий как минорная мелодия. Печальная медлительность движений. Стройная, строгая девическая фигура» – так описывал Гошеву критик Сухаревич<sup>39</sup>. Коллеги по театру говорили о ее лучезарной ауре, драматургу Шварцу она казалась «таинственной и поэтической». Акимов же главным достоинством актрисы считал «исключительную голубизну». Художник и режиссер, он в каждом спектакле стремился раскрыть и подчеркнуть ее обаяние, привлекательность, изящество движений. Героини Гошевой в акимовских костюмах выглядели женственными и хрупкими, грим акцентировал большие глаза и благородный овал лица. Режиссер создавал для нее мизансцены, неторопливые по ритму, и грация движений, легкость походки, красота поз завораживали зрителей.

В «Собаке на сене» Диана Гошевой была прелестной чаровницей; причуды и капризы женского сердца актриса – восхищался А. Г. Мовшенсон – передавала «тонко, лукаво, лирично»<sup>40</sup>. Рецензенты критиковали режиссера за то, что его спектакль оправдывал Теодоро, «беспринципного карьериста», забывшего свою прежнюю возлюбленную служанку Марселу. «Но Гошева играет так, – писал Бартошевич, – что становится очевидно: если такая полюбит, то простительно забыть десяток любых Марсел. За что тут осуждать Теодоро?»<sup>41</sup> Правда, одному из рецензентов показалось, что Диане Гошевой не хватало «взбалмошности, вздорности и южного темперамента»<sup>42</sup>. Проявления южного темперамента не были свойственны лирическому таланту актрисы, и Акимов это сознавал, когда говорил об ее «исключительной голубиз-

не». В «Двенадцатой ночи» режиссер отдал роль дерзкой Виолы Юнгер, а Гошевой – роль погруженной в печаль и траур Оливии. По мнению И. Л. Гринберга, Гошева играла Оливию очень смело: «Ее Оливия выступает, нисколько не стыдясь своей любви, делая все возможное, чтобы завоевать взаимность, и в то же время ни мало не теряя в своем целомудрии, в своей чистоте»<sup>43</sup>.

Такой же мягкой, тонкой, лиричной была Гошева в роли Аннунциаты. В пьесе-сказке Шварца «Тень» Акимов видел эту героиню живой, бойкой девушкой-щебетуньей. В исполнении же Гошевой она предстала обаятельно-наивной и бесконечно трогательной в своей любви к Ученому. Интонации актрисы, нежные и благозвучные, придавали «поэтическую прелесть не только самому образу Аннунциаты, но и всему спектаклю»<sup>44</sup>. Автор пьесы, поддержав актрису в споре с режиссером, признавал, что она была чуть ли не лучше всех в спектакле. Может быть, именно Гошева в какой-то степени примирила автора «Тени» с постановкой Театра комедии: его отношение к акимовской интерпретации было сложным и противоречивым.

После того как Юнгер выступила в «Тени» в роли Принцессы и особенно после того, как она появилась в трагифарсе «В понедельник в 8» Э. Фербер и Д. Кауфмана в роли вульгарной и наглой Люлю, вспомнили о ее Люси в «Святыне брака», когда ей предрекали будущее эксцентрической актрисы. В. Сухаревич назвал созданный ею образ Люлю сценическим шедевром: «Ни одной блеклой краски, ни одного недостаточно выразительного жеста, ни одного приглушенного слова»<sup>45</sup>. П. Громов вспоминал, что Люлю актриса «играла гротескно – очень крупно»<sup>46</sup>, и сожалел о том, что в ее репертуаре больше не было подобных ролей. Режиссеру Юнгер была нужна как вторая молодая героиня, а после ухода Гошевой в МХАТ она стала если не единственной, то ведущей молодой героиней, и Акимов поручал ей роли, соответствовавшие этому амплу. В «Собаке на сене» актриса была Дианой (второй состав), в «Школе злословия» – леди Тизл, на премьере «Валенсианской вдовы» ей аплодировали как исполнительнице роли красавицы – графини Леонарды.

«Обаяние женственности» – так называлась статья Ю. Л. Алянско-го, посвященная Юнгер<sup>47</sup>. Автор этой статьи впервые увидел актрису в «Собаке на сене» и был покорен женственностью и особым шармом ее героинь. Эти же качества оценил А. Г. Мовшенсон, когда писал о

Леонарде в исполнении Юнгер: «<...> Тоже обаятельно женственная (обычная ее сценическая черта, свойственная всем ее ролям), но совсем иной женственностью, чем в других созданных ею сценических образах»<sup>48</sup>. Роль Леонарды в феерически красочном спектакле «Валенсианская вдова», с волшебством лунных ночей, красотой парков и лагун, с веселыми карнавальными интермедиями, стала одной из самых ярких в репертуаре актрисы 1930-х гг.

В стихах М. Л. Лозинского, посвященных сотому спектаклю «Собака на сене», Диана Гошевой – «Призрак и луна», Юнгер – комета: появлялась «в брызгах света / по временам одна комета, / грозя затмением луне!» Позже, когда в театре приняли к постановке «Повесть о молодых супругах» Шварца, драматург возражал против назначения Юнгер на роль Маруси. Он писал, что Маруся «непременно должна быть чуть-чуть заурядной», убеждал Юнгер (и Акимова) в том, что «ее актерские свойства противоположны тем, которые необходимы для Маруси»<sup>49</sup>. Героини Юнгер были всегда незаурядны, в них чувствовались порода и особый шарм. Ее леди Тизл в «Школе злословия» казалась слишком грациозной, изящной для провинциалки, которая недавно «инспектировала» коровник и играла в дурачки с сельским священником. В «Двенадцатой ночи» она создавала, по мнению М. О. Янковского, шекспировский образ: «Настойчивая, страстная и умная девушка, ведущая сложную игру, в которой самоотречение идет рука об руку с женским расчетом, Виола, в исполнении Юнгер убеждает с самого же начала»<sup>50</sup>.

Другому критику, шекспироведу М. М. Морозову, эта нетрадиционная Виола показалась ловкой авантюристкой, которая «с поразительным хладнокровием укрощает разбушевавшихся пиратов и разгоняет их плеткой»<sup>51</sup>.

Леонарду в «Валенсианской вдове» актриса изображала мужественной и гордой, играла с присущей ей грацией и насмешливостью интонаций. Один из рецензентов спектакля посетовал, что Юнгер мешало «напрасное стремление сохранить пресловутую мягкость тона»<sup>52</sup>. Режиссер помог исполнительнице: в эпизоде, где Леонарда впервые видела Камило, по сцене дважды торжественно проходила процессия монахов в желтых балахонах, с аскетичными бледными лицами фанатиков. «Жуткие живописные видения испанских живописцев Греко и Сурбарана встают перед зрителем, – делился своими впечатлениями

Громов. – Какой это резкий контраст с живописной яркостью неба, одежда Леонарды, Камило, их слуг! И какой резкий контраст в этом иступленном отказе от жизни со стремительной страстью Леонарды!»<sup>53</sup>

С. Л. Цимбал, постоянный рецензент спектаклей Театра комедии, утверждал, что в «Валенсианской вдове» постановщик доверил актерам «гораздо больше того, чем он привык им доверять»<sup>54</sup>. Может быть, критик здесь несколько преувеличил, но ростки крепнущего доверия режиссера к исполнителю уловил верно. Акимов, подсказывая эскизом костюма форму и даже суть образа, не закрывал перед актером возможности привнести в спектакль и роль собственное видение. Репетируя «Школу злословия», он предостерегал: герои комедии Шеридана – не манекены, не образы-маски, от актеров требуется «нормальная человеческая реакция на внешние и внутренние раздражители»<sup>55</sup>.

Во время работы над «Валенсианской вдовой» исполнители вместе с режиссером искали мотивировки поступков персонажей, оттенки в их характеристике. Заявив к постановке трагедию П. Корнеля «Сид», Акимов мечтал, чтобы героиня сочеталась в спектакле с трогательностью и «так называемая рядовая публика рыдала бы над Хименой и над Сидом»<sup>56</sup>. Индивидуальную актерскую работу, на недостаток которой пеняли исполнителям «Двенадцатой ночи» или «Валенсианской вдовы», особенно заметили и оценили в спектаклях Акимова 1950-х гг., поставленных на сцене Театра им. Ленсовета (Новый театр).

Работа в этом театре стала определенным этапом в биографии Акимова, хотя не привела к ревизии прошлого, как поторопились объявить критики. Но сотрудничество с актерами, воспитанными Б. М. Сушкевичем, который, говоря словами С. К. Бушуевой, «вел в театре линию камерно-психологическую»<sup>57</sup>, внесло поправки в позиции режиссера. После спектаклей «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина и «Дело» А. В. Сухова-Кобылина рецензенты заговорили о высвобождении лирического голоса режиссера и в то же время о том, что на смену акимовской иронии пришла беспощадная сатира. Черты нового в художественном почерке Акимова М. Л. Жежеленко, автор статьи «Николай Акимов в Новом театре», определила так: «<...> В “Тенях” театральность сочеталась с психологизмом, четкость режиссерской партитуры – с пристальным вниманием к актеру»<sup>58</sup>.

Огромный художественный и общественный резонанс имел спектакль «Дело», а выступление П. П. Панкова в роли Варравина окре-

стили «театральным событием». Фраза из статьи В. В. Шитовой («Акимов ненавидит Варравина смертельно и как-то очень лично»<sup>59</sup>) точно характеризовала отношение режиссера к герою. На афише во весь рост был изображен именно этот персонаж: голова, вросшая в зеленый чиновничий мундир, голый череп, лицо со вздернутым носом и маленькими глазками за стеклами пенсне, выражение лица тупое и самодовольное, неприятный взгляд, жестко сомкнутые губы – все это рождало какое-то физиологическое отвращение к нему.

В спектакле герой Панкова внешне напоминал того Варравина, которого зрители видели на афише. Но при первом появлении он скорее располагал к себе, казался добродушным дядюшкой, с вальяжными манерами, спокойными интонациями. Покидая департамент после трудового дня, он надевал пальто в крупную клетку, брал приготовленную для сынишки деревянную лошадку, стеклянную банку с вареньем. Крупный начальник, Варравин говорил, не повышая голоса, отечески журил подчиненных. Постепенно спокойствие Варравина, особенно заметное рядом с суетливо-нервным Тарелкиным, начинало пугать как нечто зловещее, и наконец в сцене со стариком Муромским открывалось его подлинное лицо. Цимбал с уверенностью заявил: «Вместе с актером П. П. Панковым Акимов в полном смысле слова открыл Варравина, вытащил его на всеобщее обозрение, воспользовавшись для этого могучим опытом психологического театра»<sup>60</sup>.

Когда Акимов в 1956 г. вернулся в Театр комедии, он пригласил в труппу и Панкова (без него вряд ли в 1964-м состоялось бы возобновление «Дела» в новой редакции). Режиссер, которого не привлекало воспитание актера, имел возможность оценить самостоятельность и профессионализм Панкова. Когда на репетиции «Тени» образца 1960 г. артистка попыталась у Акимова, что она должна играть в сцене, тот спросил: «Вам объяснить по Станиславскому или по Панкову?» И продолжил: «Ну, по Станиславскому это значит: задача, сверхзадача и так далее. А по Панкову так: у меня есть четыре замечания – громче, тише, быстрее, медленнее, а остальное он (актер. – В. М.) понимает все сам»<sup>61</sup>.

Был ли театр Акимова антипсихологическим, на этот вопрос в 1930-е гг. скорее ответили бы утвердительно. Переход Гошевой в 1940 г. в МХАТ объясняли именно несовпадением ее индивидуальности как актрисы психологической школы и эстетической платфор-

мы театра Акимова, контрастом между способом ее существования на сцене и эксцентрической игрой других актеров. В 1950-е гг. режиссера записывали в противники психологического театра уже не столь уверенно, напротив, готовы были объявить даже о «смене вех» в его творчестве. Акимов полушутливо спорил с критиками, которые утверждали, что режиссер очень изменился: «По их мнению, раньше я был ироничен, поверхностен и зол, теперь я стал добр и более глубок. Поскольку эта концепция меня приятно характеризует, я не протестую в печати, но втайне я уверен, что развивался нормально, без резких переломов»<sup>62</sup>.

Вернувшись в Театр комедии, Акимов восстановил довоенный спектакль «Опасный поворот» и поставил комедию-сказку Шварца «Обыкновенное чудо». И. Н. Соловьевой не без основания показалось, что он заявил свою программу с некоторой демонстративностью: «И в “Опасном повороте”, и в “Обыкновенном чуде” словно бы выделено курсивом все, что традиционно связывается с именем Театра комедии, с именем его главного режиссера»<sup>63</sup>.

Автор «Обыкновенного чуда» также увидел в постановке Акимова «признак возвращения прежней Комедии, ставшей в некотором смысле легендой. Довоенной Комедии»<sup>64</sup>.

Столь же демонстративно спектакль «Обыкновенное чудо» заявлял о верности режиссера системе амплуа: роли пьесы были строго распределены соответственно амплуа актера. Савостьянов стал добродушным, барственно-неторопливым Волшебником, Зарубина – ласковой и домовитой женой Волшебника, Уварова – вдовой дворцового коменданта Эмилией, которая нюхает табак, ругается, как кучер, и ржет, как лошадь, Трофимов – Охотником, давно забывшим об охоте и озабоченным только тем, как получить диплом.

Амплуа и позже, после «Обыкновенного чуда», при распределении ролей, не теряло своего значения. Как и прежде, сохраняли статус и положение комики Бениаминов, Филиппов и Трофимов. Акимов включал их актерские маски в спектакли «Призраки», «Пестрые рассказы», «Ревизор», «Опаснее врага», «Кресло № 16».

Маска комика-эксцентрика Бениаминова узнавалась в новых сценических версиях «Тени», «Двенадцатой ночи» и новых ролях актера. В комедии-фарсе Э. де Филиппо «Призраки» Бениаминов играл робкого наивного безработного Паскуале, который согласился переехать

в старинный дом «с привидениями». Актер мастерски разыгрывал фарсовые ситуации комедии: горько оплакивал сдохшую курицу, пугался спрятавшегося в шкафу Альфредо, принимая его за привидение, лихорадочно искал по всем углам подарки и деньги от «призрака» – Альфредо, любовника его жены. На этот раз за знакомой смешной маской Бениаминова приоткрывалась подлинная драма маленького человека, с его страхами, отчаянием и болью. Эта работа актера заставила рецензентов, в том числе и С. В. Владимирову, вспомнить о Чарли Чаплине: «Острый гротескный жест и вместе с тем удивительно человеческая, тонко разработанная внутренняя линия образа»<sup>65</sup>.

В том же спектакле были заняты Филиппов – в привычной для него роли мошенника, на этот раз жуликоватого швейцара Раффаэле, и Трофимов – в роли Альфредо. Трофимов утвердил себя как комик-простак еще раньше, выступая в водевиле Э. Лабиша «Путешествие Перришона» (1947). Акимов использовал актера в этом же качестве и в «Обыкновенном чуде». В «Призраках» режиссер обыграл несоответствие его амплуа роли героя-любовника: Альфредо – Трофимов в пестром костюме напоминал марионетку и при каждом появлении вызывал смех в зрительном зале. «Ему не хватает какой-то лирической ноты, – заметил Владимиров, – без которой любовь к нему Марии приходится принимать на веру»<sup>66</sup>.

В комедии-шутке «Трагик поневоле» («Пестрые рассказы» по А. П. Чехову) Трофимову досталась роль Толкачева, дачного мужа, измученного поручениями жены и детей, просьбами соседей по даче. Мимика, жесты, интонации актера красочно живописали проклятую дачную жизнь с комарами и тенорами. Рассказ прерывался эмоциональными вспышками. На словах «Я понимаю, быть мучеником идеи...» его Толкачев, как зафиксировал Алянский, «вдруг превращается в нечто вроде Джордано Бруно, вздернутого на дыбу»<sup>67</sup>.

Бениаминов изображал в «Водевиле» чиновника Ясносердцева, героя сочиненного некоим Клочковым водевиля, который разыгрывался перед гостями его автора. В пародийном мимическом представлении актер произносил беззвучный монолог, ссорился с женой, спорил с дочерью, дрался с ее возлюбленным. Филиппов выходил в «Юбилее» бухгалтером Кузьмой Хириным, крайне нервным сумрачным субъектом.

Спектакль «Пестрые рассказы» называли принципиальным для Театра комедии. Избрав методом перевода прозы театрализацию,

а не инсценировку, сохранив повествовательную основу ранних рассказов Чехова, Акимов ввел новое действующее лицо – Ведущего, который читал текст, комментировал действия персонажей, вмешивался в их диалоги (в такие моменты актеры застывали в выразительных позах). Художник Акимов поддержал режиссера: рассказы разыгрывались на фоне декораций в виде развернутой книги, листы которой словно переворачивались перед зрителем. Смыкаясь и расходясь, они образовывали второй занавес. Наверху, над книгой, он поместил известное каждому чеховское пенсне как символ присутствия автора. Оригинальное сценическое решение вносило в актерскую игру новое измерение, исполнители как бы со стороны взглянули на своих героев, подхватив ироническую интонацию режиссера, включившись в его озорную остроумную игру.

«Нужна хорошая девушка – героиня. Буду благодарен за указание»<sup>68</sup>, – писал Акимов Н. Н. Кошеверовой в октябре 1943 г. Тогда режиссер задумал постановку водевиля «Лев Гурыч Синичкин», и ему требовалась молодая актриса на роль Лизы. С еще большей настойчивостью после возвращения в Театр комедии он искал актеров на амплу молодой героини и героя-любownika. И. П. Гошевой уже не было в труппе, Ж. Н. Лецкий ушел из жизни, И. А. Ханзель и Е. В. Юнгер отдавали предпочтение характерным ролям. «Вторую Гошеву» режиссер не нашел, в разговоре как-то обмолвился: «Сейчас таких не делают». Роли амплу молодой героини сначала исполняла Л. А. Люлько, позже они перешли к В. А. Карповой и Н. А. Корневой. Акимов пробовал на амплу героя-любownika В. А. Романова, Л. М. Милиндера, Л. Е. Леонидова. А с 1959 г. амплу героя-любownika прочно и надолго занял Г. И. Воропаев, высокий, стройный, мужественно красивый актер.

Воропаева называли лирическим героем Акимова. Можно с большой долей уверенности сказать, что присутствие в труппе этого актера подтолкнуло режиссера к возобновлению «Тени» и «Двенадцатой ночи», к постановке «Дон Жуана» и «Свадьбы Кречинского». «Он умел играть любовь», «воплощал собой мужественную простоту»; «мечту каждой женщины», – так говорили актрисы, партнерши Воропаева. «Ему не приходилось перевоплощаться, – утверждала критик Т. Д. Золотницкая, – следовало лишь оставаться самим собой, и созданный им образ долго не утрачивал привлекательности и красоты»<sup>69</sup>.

Если центром спектакля «Тень» 1940 г. стала Аннуциата – Гошева, то в новой редакции на первый план вышел Ученый – Воропаев. Его герой, непривычно молодой, обаятельный, немного смешной в своей наивности и в донкихотстве, был полной противоположностью Ученому Суханова в первой постановке этой пьесы: Суханов изображал Ученого слишком серьезным, скучным педантом и резонером. В какой-то мере благодаря Воропаеву «Тень» из просто комедии стала комедией героической, о чем писала М. И. Туровская: «Герой в кавычках становится почти что героем без кавычек. Он побеждает всерьез – Акимов готов разделить его смешное донкихотство...»<sup>70</sup>.

Таковыми же непривычно молодыми и обаятельными были и другие герои Воропаева: шут Фесте в «Двенадцатой ночи», Дон Жуан в спектакле по поэме Дж. Байрона, Кречинский в «Свадьбе Кречинского». «Несколько неожиданно для Кречинского Воропаев сверкает молодостью, красотой, яркой белозубой улыбкой»<sup>71</sup>. «Кречинский – актер, который играет радостно и вдохновенно»<sup>72</sup> – так считали рецензенты «Свадьбы Кречинского». Благодаря своей редкой органичности и обаянию Воропаев изящно и корректно выполнил возложенную на его Дон Жуана задачу связать воедино многочисленные разножанровые эпизоды спектакля. Даже аферист Дубровский, персонаж комедии Д. Б. Угрюмова «Звонок в пустую квартиру», оказался у Воропаева «так похож на ослепительного мага, чародея многих сказок»<sup>73</sup>.

Герой-любовник Воропаев, если воспользоваться старинной театральной терминологией, стал «первым сюжетом» труппы, ее премьером. Выстраивая репертуар, Акимов ориентировался на Воропаева так же, как в довоенные годы на свою комедийную гвардию: Бениаминова, Тенина, Филиппова. В 1960-е гг. комедийная гвардия теряла своих бойцов. В ее рядах уже не было Тенина, в 1961 г. умер Кровицкий, первый исполнитель Перришона в «Путешествии Перришона». В 1962-м перешел в БДТ Трофимов, а потом Панков. Имя Филиппова чаще появлялось в титрах кино-фильмов, чем на театральной афише, и актер в конце концов расстался с театром. Бениаминов продолжал играть свои старые роли в «Тени» и «Двенадцатой ночи», но его основными спектаклями стали «Физики» Ф. Дюрренматта в постановке Н. И. Лившица, «Искусство комедии» и «Цилиндр» Э. де Филиппо в постановке И. А. Гриншпуна.

Перемены в Комедии не только в составе группы, но и в репертуарной политике свершились, и Янковский уже в постановке «Не сотвори себе кумира» А. М. Файко (1956) заметил стремление режиссера дать актеру «большую внутреннюю свободу»<sup>74</sup>. Художественный успех «Пестрых рассказов» С. Владимиров объяснял не только остроумным режиссерским решением, но и актерским исполнением:

Без Бениаминова невозможна пантомима в «Водевиле», без Юнгер – «Рассказ г-жи Н. Н.», без Суханова – «От нечего делать». А благодаря блестящей игре Н. Трофимова драматическая шутка о дачном муже «Трагик поневоле» приобретает трагикомическое звучание<sup>75</sup>.

Ю. С. Рыбаков, рецензируя «Пестрые рассказы», отметил как нечто новое психологизм актерской игры, «ход в психологическую сферу образа». По его мнению, это было «приобретение акимовского театра, обогащение его творчества»<sup>76</sup>.

«Психологически тонкий, детально проработанный портрет героини, в котором безошибочно угадываются негибимость воли и величие характера», – так определил Янковский образ Бабушки, созданный Юнгер в спектакле «Деревья умирают стоя»<sup>77</sup>. Ее Бабушка, величественная и гордая, мужественно расстававшаяся с иллюзиями, стала трагической фигурой. Почти в каждом отзыве на спектакль упоминалась финальная мизансцена – смерть Бабушки. Узнав об обмане, о том, что человек, выдававший себя за ее внука, был подставным лицом, она теряла желание жить. Прощаясь с домашними, Бабушка, сидя в кресле, начинала диктовать рецепт фамильного ликера. Поднявшись, сбрасывала с себя черную шаль и, продолжая диктовать, шла к авансцене. Затем медленно поднималась по ступенькам лестницы, пересекавшей нарядный холл, и ее белое платье как бы проплывало мимо черных перил лестницы, исчезая в темноте. В это время луч прожектора освещал группу домочадцев, склонившихся над опустевшим креслом. В. А. Карповой, игравшей вторую служанку, запомнились и молчание взволнованного зрительного зала, и собственные слезы. «Эту паузу не устанавливал режиссер, – писала актриса. – Ее задает Юнгер»<sup>78</sup>. Да, может быть, не устанавливал, но подготовил такую паузу именно режиссер. Не случайно М. И. Бабанова, посмотрев «Деревья умирают стоя», вспомнила Всеволода Мейерхольда и Зинаиду Райх: «Юнгер играла семидесятилетнюю старуху, но это еще “та роль”. Роль для Ермоловой, примерно, но ей Акимов сделал все, вплоть до пальцев, как когда-то Мейерхольд Зинаиде»<sup>79</sup>.

Бабушка была первой возрастной ролью Юнгер. Умная, интеллигентная актриса, умевшая, как тогда говорили, «держаться форму», она в те годы отдавала предпочтение ролям, где можно было «сыграть всю биографию», показать характер героини объемно. Юнгер любила работать с А. И. Ремизовой, которую в Москве считали воспитателем актеров, не раз исполняла главные роли в ее постановках, в том числе в «Софье Ковалевской» и «Милом обманщике» (Патрик Кэмпбелл).

Пьесы с большими драматическими ролями, говорил Акимов, были необходимы в репертуаре, чтобы актеры могли сыграть «в полную силу». Если раньше такую возможность они получали главным образом в спектаклях приглашенных режиссеров, то теперь все чаще в постановках самого Акимова: «Ревизоре», «Деле», «Свадьбе Кречинского», в комедиях Э. де Филиппо «Призраки», «Ложь на длинных ногах». Случалось и так, что некоторые постановки становились моноспектаклями того или иного актера: Юнгер – «Деревья умирают стоя», Бениаминова – «Призраки», Колесова – «Ложь на длинных ногах».

В годы, когда, казалось, Акимов отстоял и защитил «привилегию быть самим собой» (М. И. Туровская), по-новому выглядела не только афиша. Режиссер словно не находил контакта с изменившейся театральной действительностью 1960-х гг. Он отклонил как непонятную пьесу В. Аксенова «Всегда в продаже». Много не принимал, как, например, спектакль А. В. Эфроса «Снимается кино...». Полемиически, как бы в противовес тревожившей его в современных спектаклях «непонятности», Акимов выдвинул требования «понятности» и «близости» зрителю<sup>80</sup>. На репетициях режиссер повторял, что на сцене должны действовать живые узнаваемые персонажи, призывал актеров установить «живые понятные взаимоотношения между ними, взаимоотношения, которые можно легко объяснить и в которые можно легко поверить»<sup>81</sup>. Это, естественно, предполагало проживание актером ситуаций пьесы и чувств персонажа, психологическое раскрытие роли и динамику ее развития.

Критик Г. Митин, обозревая в статье 1966 г. репертуар Театра комедии, констатировал пестроту актерской игры, режиссуры, репертуара. С одной стороны, «Гусиное перо», где «натуральность оформления и натуральность игры ищут друг друга», с другой – Бениаминов в «Двенадцатой ночи» в роли Мальволио: «Любовь дворецкого – это уже откровенная буффонада во всем, вплоть до костюма (как у рыжих

в цирке)». В итоге критик приходит к выводу, что «Акимов не стремится к “чистоте линии”, к какой бы то ни было “стерильности”», что «сам режиссер идет на раздвоение»<sup>82</sup>. Митин прав, противопоставляя «Гусиное перо», утонувшее в быте, и «Дон Жуана», спектакль 1963 г.

Так получилось, что «Дон Жуан» стал как бы завершением истории знаменитого театра Акимова, хотя хронологически театр продолжал работать, показывать премьеры. Восторженно принятый зрителями и критикой, «Дон Жуан» казался неожиданным в творчестве Акимова и в репертуаре его театра. Все было необычно: поэма Байрона на сцене, четверо Ведущих (Юнгер, Колесов, Савостьянов, Корнева), читавших текст поэмы, философские и лирические отступления, авторские пояснения, а подчас и участвовавших в действии. Многочисленные эпизоды, о которых рассказывали Ведущие, разыгрывались на приподнятой над сценой небольшой площадке. Вместе с тем «Дон Жуан» был узнаваемым, подлинно акимовским, игровым по своей сути спектаклем, поставленным изобретательно, остроумно, с изящным юмором. В нем явственно просматривались родственные связи с постановками комедий «плаща и шпаги» Лопе де Вега, пьес-сказок Шварца, водевилей Лабиша и, конечно, чеховских «Пестрых рассказов». «Исчезли подробности декораций, – описывал спектакль Митин, – все стало условным, намекающим, легким, подвижным. Актеры должны не столько жить, сколько иронически представлять жизнь – это отвечало природе и поэмы, и задуманного спектакля»<sup>83</sup>. Они оказались в своей игровой стихии, где было место буффонаде, эксцентрике, иронии и лиризму. Как фарс разыгрывали актеры сценку, когда донна Юлия прятала Дон Жуана в постели при появлении ревнивого мужа. Под смех зрителей покидал сцену турецкий султан – В. П. Чихачев. После реплики Ведущего: «И на Совет министров поспешил» – султан вынимал из ножен кинжал, проверял его остроту (все это актер проделывал с преувеличенной серьезностью) и с оружием наперевес проходил из одной кулисы в другую. Вручение Дон Жуаном депеши Екатерине II было развернуто в пышный дворцовый прием: фрейлины в кринолинах, придворные в париках, торжественный выход императрицы. Затем группа придворных, накинув черные плащи, изображала очередь претендентов в фавориты. Один за другим они исчезали в покоях Екатерины и тут же по очереди стремительно, как от пинка, вылетали оттуда. Подчеркнуто театрально, этаким Карабасом-Барабасом, с неле-

пыми жестами, комически утрированными движениями, изображал пирата Ломбро Панков.

Актеров Театра комедии продолжали называть акимовскими и после смерти режиссера. Но акимовскими они были только в мире его спектаклей, костюмов, сценических вещей и декораций, которые подыгрывали актеру, играли вместе с ним, а иногда и вместо него. Они были акимовскими, когда жили в мире его яркого праздничного театра, в атмосфере свободного радостного творчества. Об Акимове и о коротком «акимовском» периоде своей биографии с ностальгией вспоминала О. А. Аросева: «Никогда более не испытывала я такого наслаждения, такой праздничности, как в ленинградские, акимовские сезоны, входя в мир его декораций, надевая костюмы, созданные по его эскизам, и ощущая себя приобщенной к этой красоте»<sup>84</sup>.

2013

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Строева М. Н.* Герой и среда // В поисках реалистической образности. Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. М., 1981. С. 152.
- <sup>2</sup> *Гаевский В.* Смех и отвага // Московский наблюдатель. 1991. № 7. С. 102.
- <sup>3</sup> *Марков В.* ET EGO in Arcadia... Воспоминания // Звезда. 1995. № 2. С. 137.
- <sup>4</sup> *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1977. Т. 4. С. 352.
- <sup>5</sup> См.: *Паустовский К. Г.* Рассказы. Очерки и публицистика. Статьи. М., 1972. С. 352.
- <sup>6</sup> *Сухаревиз В.* Акимов беседует со своей тенью // Театр. 1940. № 7. С. 102.
- <sup>7</sup> Цит. по: *Цимбал С. Л.* Акимов и время // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Л., 1971. Кн. 1. С. 35.
- <sup>8</sup> *Дмитриевский В.* Художник и его герой как носитель картины мира // Люди и судьбы. XX век. М., 2004. С. 90.
- <sup>9</sup> *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Л., 1978. Кн. 1. С. 140.
- <sup>10</sup> Там же. С. 165.
- <sup>11</sup> Там же. С. 166.
- <sup>12</sup> *Акимов Н. П.* Театральное наследие: В 2 кн. Л., 1978. Кн. 2. С. 39.
- <sup>13</sup> *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Кн. 1. С. 169.
- <sup>14</sup> Там же. С. 251.
- <sup>15</sup> *Эткинд М.* Николай Акимов. Сценография. Графика. М., 1980. С. 9.
- <sup>16</sup> *Марголин С. А.* Художники театра за 15 лет. М., 1933. С. 62–63.
- <sup>17</sup> *Владимиров С.* Об исторических предпосылках режиссуры // У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX–начала XX века. Л., 1976. С. 29.
- <sup>18</sup> *Шварц Е.* Живу беспокойно... Из дневников. Л., 1990. С. 474.
- <sup>19</sup> *Шнейдерман И.* В борьбе за комедийный спектакль // Рабочий и театр. 1937. № 6. С. 47.
- <sup>20</sup> См.: *Янковский М.* «Двенадцатая ночь» в Театре комедии // Искусство и жизнь. 1938. № 8. С. 27.

- <sup>21</sup> *Коковкин С.* Алгоритм алогизма // *Бениаминов А.* Артист без грима. Воспоминания. СПб., 1996. С. 222.
- <sup>22</sup> *Жданов Н.* О поэтике комического // *Театр.* 1940. № 7. С. 97.
- <sup>23</sup> *Тенин Б. М.* Фургон комедианта. М., 1987. С. 192.
- <sup>24</sup> *Янковский М.* «Двенадцатая ночь» в Театре комедии // *Искусство и жизнь.* 1938. № 8. С. 27.
- <sup>25</sup> См.: *Золотницкий Д.* Рождение спектакля // *Советская Россия.* 1961. 11 января. № 9. С. 2–3.
- <sup>26</sup> *Львов И.* Сказка для взрослых. «Тень» в Театре комедии // *Искусство и жизнь.* 1940. № 5. С. 32.
- <sup>27</sup> *Мин Евг.* Премьера старого спектакля // *Рабочий и театр.* 1936. № 21. С. 16.
- <sup>28</sup> *Сухаревиг В.* Облики и маски // *Театр.* 1940. № 9. С. 81, 88.
- <sup>29</sup> *Марков П. А.* О театре. Т. 4. С. 66.
- <sup>30</sup> См.: *Карпова В.* Все краски хороши, кроме серой // *Культура.* 2008. 28 февраля – 5 марта.
- <sup>31</sup> *Тенин Б.* Фургон комедианта. С. 191.
- <sup>32</sup> *Бродянский Б.* «Собака на сене» в театре «Комедия» // *Красная газета.* 1936. 29 окт. С. 3.
- <sup>33</sup> *Сухаревиг В.* Облики и маски // *Театр.* 1940. № 9. С. 85, 86.
- <sup>34</sup> *Цимбал С.* Наш современник – Лопе де Вега. «Валенсианская вдова» в Театре комедии // *Искусство и жизнь.* 1939. № 4. С. 27.
- <sup>35</sup> *Сухаревиг В.* Акимов беседует со своей тенью // *Театр.* 1940. № 7. С. 102.
- <sup>36</sup> *Пригожина Л.* На пути к «Тени»: Акимов и Шварц // *Театрон.* 2008. № 1. С. 51.
- <sup>37</sup> *Гвоздев А.* На подъеме. «Мое преступление» в Гос. театре комедии // *Рабочий и театр.* 1935. № 23. С. 19.
- <sup>38</sup> *Бартошевич А.* Ирина Гошева // *Ирина Гошева: Сборник.* Л., 1939. С. 8.
- <sup>39</sup> *Сухаревиг В.* Облики и маски // *Театр.* 1940. № 9. С. 87.
- <sup>40</sup> *Мовшенсон А.* Две премьеры в Театре комедии. «Лестница славы» и «Собака на сене» // *Рабочий и театр.* 1936. № 12. С. 21.
- <sup>41</sup> *Бартошевич А.* Ирина Гошева. С. 14.
- <sup>42</sup> *Мовшенсон А.* Две премьеры в Театре комедии. «Лестница славы» и «Собака на сене» // *Рабочий и театр.* 1936. № 12. С. 21.
- <sup>43</sup> См.: *Гринберг И.* Ирина Гошева // *Искусство и жизнь.* 1940. № 4. С. 42.
- <sup>44</sup> *Залесский В.* «Тень» в Театре комедии // *Труд.* 1940. 26 мая.
- <sup>45</sup> *Сухаревиг В.* Облики и маски. С. 82.
- <sup>46</sup> *Громов П.* Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 271.
- <sup>47</sup> *Алянский Ю.* Обаяние женственности // *Театральная жизнь.* 1959. № 13.
- <sup>48</sup> *Мовшенсон А.* Елена Юнгер. Семь ролей в Театре комедии // *Мгновения с Е. В. Юнгер.* Воспоминания о Елене Юнгер. СПб., 2000. С. 26.
- <sup>49</sup> Письмо Е. Л. Шварца Е. В. Юнгер, А. И. Ремизовой. Ленинград. 12 января 1949 г. Цит. по: *Юнгер Е.* Друзей прекрасные черты. Достоверные рассказы. Л., 1985. С. 128.
- <sup>50</sup> *Янковский М.* «Двенадцатая ночь» в Театре комедии // *Искусство и жизнь.* 1938. № 8. С. 27.
- <sup>51</sup> *Морозов М.* Шекспир на советской сцене // *Избранное.* М., 1979. С. 414.
- <sup>52</sup> *Цимбал С.* Наш современник – Лопе де Вега. «Валенсианская вдова» в Театре комедии // *Искусство и жизнь.* 1939. № 4. С. 28.
- <sup>53</sup> *Громов П.* О некоторых постановках классиков в ленинградских театрах // *Звезда.* 1939. № 12. С. 184.
- <sup>54</sup> *Цимбал С.* Наш современник – Лопе де Вега. С. 27.

- <sup>55</sup> *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Кн. 2. Указ. изд. С. 207.
- <sup>56</sup> Там же. С. 271.
- <sup>57</sup> *Бушуева С.* Еще одна студия. Б. М. Сушкевич в Новом театре // Студийные течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов. Л., 1983. С. 61.
- <sup>58</sup> *Жежеленко М.* Николай Акимов в Новом театре // Режиссер и время: Сборник статей. Л., 1990. С. 73.
- <sup>59</sup> *Шитова В.* Право на гнев: «Дело» А. Сухово-Кобылина в Ленинградском театре им. Ленсовета // Спектакли этих лет: 1953–1957. М., 1957. С. 95.
- <sup>60</sup> *Цимбал С.* Акимов и время // *Акимов Н. П.* Театральное наследие. Кн. 1. С. 28.
- <sup>61</sup> Цит. по: Лев Максович Милиндер // Театральный Петербург. 2004. № 10. С. 18.
- <sup>62</sup> *Акимов Н. П.* О театре. Л.; М., 1962. С. 339.
- <sup>63</sup> *Соловьева И.* Двинуться дальше, вперед // Советская Россия. 1956. 4 окт.
- <sup>64</sup> *Шварц Е.* Живу беспокойно... Из дневников. С. 271.
- <sup>65</sup> *Владимиров С.* Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976. С. 185.
- <sup>66</sup> Там же. С. 186.
- <sup>67</sup> *Алянский Ю.* «Пестрые рассказы» // Театр. 1960. № 4. С. 120.
- <sup>68</sup> Акимов – это Акимов! СПб., 2006. С. 189.
- <sup>69</sup> *Золотницкая Т.* Флер и будоражки // Петербургский театральный журнал. 1990. № 18–19. С. 51.
- <sup>70</sup> *Туровская М.* Николай Акимов // Театр. 1961. № 1. С. 60.
- <sup>71</sup> *Жежеленко М.* Акимов // Портреты режиссеров. М., 1972. Вып. первый. С. 85.
- <sup>72</sup> *Мелкумян М.* В масштабе одного человека // Театр. 1968. № 1. С. 22.
- <sup>73</sup> *Жежеленко М.* Акимов // Портреты режиссеров. С. 74.
- <sup>74</sup> *Янковский М.* Ленинградский театр комедии. Л., 1968. С. 121.
- <sup>75</sup> *Владимиров С.* Драма. Режиссер. Спектакль. С. 189.
- <sup>76</sup> *Рыбаков Ю.* Разум и сердце // Советская культура. 1961. 13 июня.
- <sup>77</sup> *Янковский М.* Поэзия правды // Мгновения с Е. В. Юнгер. Воспоминания о Елене Юнгер. СПб., 2000. С. 49.
- <sup>78</sup> *Карпова В.* Ускользящая красота. Рецепты Елены Юнгер // Там же. С. 63.
- <sup>79</sup> Цит. по: *Туровская М.* Бабанова: Легенда и биография. М., 1981. С. 316.
- <sup>80</sup> *Акимов Н.* Театральное наследие. Кн. 2. С. 167.
- <sup>81</sup> Там же. С. 165.
- <sup>82</sup> *Митин Г.* Комедия и жизнь // Театр. 1966. № 3. С. 15, 19.
- <sup>83</sup> *Митин Г.* Комедия и жизнь // Театр. 1966. № 3. С. 21.
- <sup>84</sup> *Аросева О.* Без грима на бис. М., 2008. С. 211.

Н. А. Таршис

## АКТЕРЫ ЕФРЕМОВСКОГО «СОВРЕМЕННОКА»

Если в других случаях режиссерское имя знаменует собой определенное русло или особую ветвь в развитии новейшего актерского искусства, то здесь ситуация складывалась как будто иначе.

Олег Ефремов подчеркивал артельное начало в «Современнике», настаивал на тезисе «театр единомышленников». В 1962 г. он рьяно отмежевался от приверженцев типа руководителя театра как «сильной творческой личности, режиссера, у которого есть и свой взгляд на мир, и своя эстетическая вера, который твердой рукой ведет коллектив навстречу требованиям современности»<sup>1</sup>.

Критик, тринадцатью годами позже в своей на шумевшей статье цитировавший эти слова, пожалуй, слишком доверился ефремовскому пафосу размежевания<sup>2</sup>. По-видимому, временная дистанция была еще недостаточной. Как обычно в таких случаях, акцентировался наглядный антагонизм, упускалось из виду реальное содержание: у Ефремова прокламировался новый уровень актерских связей в системе коллектива, в системе спектакля – уровень, осознанный режиссером. Для этого, бесспорно, надо быть «сильной творческой личностью», обладать и «своим взглядом на мир, и своей эстетической верой». Впрочем, уже в 1966 г. ленинградский театровед С. Владимиров смог корректировать ефремовскую односторонность, указав на пример явно режиссерского «театра единомышленников» – любимовский Театр драмы и комедии на Таганке; с другой стороны, ленинградский театровед показал, со всей присущей этому автору тонкостью, чисто режиссерскую сторону актерской работы «Современника»<sup>3</sup>. В сущности, новый уровень взаимопроникновения режиссерского и актерского начал в системе спектакля и обеспечивал особое место этого коллектива в истории нашего театра.

В то же время нельзя не видеть правоту А. Демидова, когда тот твердит о противоречиях, изначально заложенных и развившихся в

ходе эволюции театра. Тут временная дистанция уже оказалась достаточной. Ясно, что конфликтная противоречивость, это условие развития всего живого, актуальна и в нашем случае. «Современник» не избежал общей участи, противоречия были заложены в его художественном кредо, и они, прав критик, резко заявили о себе с ходом исторического времени.

В апреле 1956 г., после многих месяцев творческих и организационных хлопот, полночных репетиций, Студия молодых актеров открылась «Вечно живыми» В. Розова. Старт «Современника» и ключевое общественно-политическое событие (XX съезд) – при всей заведомой уязвимости подобных параллелей – не просто детища единой эпохи «оттепели». Знаменательной сегодня представляется аналогия между исторической участью того и другого. Речь идет о единой природе противоречий: ими была чревата эпоха, и они же сказались на художественной, собственно сценической проблематике творческой эволюции театра.

Возврат к неким исходным ценностям, стремление отряхнуть мертвящее бремя искажающих напластований – вот пафос молодого Ефремова с его соратниками. Это была естественная и закономерная стадия, порыв расчистить родник, припасть к нему и утолить жажду.

Но в одну и ту же воду нельзя вступить дважды... Энциклопедические словари – и те устаревают. С исторического первоисточника тем более невозможно просто стереть пыль времени. Дав импульс к развитию, он не имеет власти над последствиями и не отвечает за них, как не могут полностью отвечать родители за выражение лица своих совершеннолетних детей. Считать иначе – фетишизировать «истоки», слепо равняться на них или, напротив, проклинать, возлагать ответственность за все – признак инфантилизма, юношески одномерных представлений.

Ренессанс массового общественного энтузиазма, возвращение к идеалам революции («Верность революции» – назывался ленинградский сборник театроведческих статей в 1971 г., но тогда это название уже тяготило авторов, интересная книга плохо расходилась...) не были и не могли быть подлинными возрождением и возвращением.

Новому поколению не было дела до трагической природы реального исторического катаклизма, вернее сказать, поколению было не до того. Отрицание ближайшего прошлого диктовало апологию пред-

шествующего этапа. Обаяние нового исторического момента было очевидным, оно состояло в искреннем порыве к правде, в активном и органическом неприятии лжи. Обаяние было недолгим, правда – относительной. Правда и ложь, добро и зло легко превращались как бы в эстетические категории, в контрастные цвета; унисон морали и эстетики был счастливым, но кратким. «Два цвета» – назывался спектакль «Современника» 1959 г., поразивший современников в зале реальностью «поединка зла и добра»<sup>4</sup>. Молодыми актерами приводился в исполнение «эмоциональный приговор» равнодушию<sup>5</sup>. Смыслом работы Евгения Евстигнеева было показать «людям их врага». Статья Н. Крымовой об этой премьере «Современника» называлась «Кого бояться “Глухари”», и разговор сосредоточивался на жизненной проблеме, которой был посвящен спектакль<sup>6</sup>.

«С предельной подлинностью» играл Евстигнеев матерого хулигана. Контекст статьи Крымовой не позволяет расчленить художественную и, так сказать, житейскую сторону дела. Более того, по видимости, дело идет как бы именно «о жизни», не об искусстве. С каким воинственным пылом театроведческая молодежь 1970-х – 1980-х противопоставит свою «эстетическую критику» прекраснотушной «проблемности» шестидесятников!

Наивности в этом отрицании будет, однако, не меньше, чем у любого предшествующего поколения.

Сама принципиальная нерасчлененность сценического образа, зафиксированная критикой, была объективным, хоть и кратким, эстетическим феноменом эпохи. Актер и современник сливались в одном лице; в названии театра точно определялась не только мера гражданской активности коллектива, но и его художественная программа.

Такой феномен, как узнаваемость, не случайно оказался в центре полемики. Еще в 1960 г. появилась программная статья Крымовой «“Кризис” бытовой режиссуры». Многие ее положения скоро потеряли актуальность даже для того фланга режиссуры, права которого отстаивал критик. Но была в этой запальчивой статье и своя глубина, и своя тонкость – в части, касающейся феномена узнаваемости.

Узнаваемость – это лучшее, что есть в спектакле “Два цвета”. <...> Это умение постигать суть происходящих вокруг вещей и внутренне сливаться с этой сутью. Оно вызывает в зрителе не умиление от “похожести”, а гораздо более серьезные чувства<sup>7</sup>.

Прошло время, и в упоминавшейся статье Демидов утверждал: «Понятие “узнаваемость”, бытующее в критике, вообще лежит за пределами эстетики»<sup>8</sup>, – утверждал безапелляционно, даже брезгливо, но без оснований, о чем будет сказано ниже. В том же 1976 г. его оппонент А. Анастасьев резонно отмечал роль «узнаваемости» в осмыслении зрителем «нынешних и вместе с тем вечных проблем жизни»<sup>9</sup>.

В сущности, всякий прогресс в искусстве (спорная вещь; но можно сказать иначе: новое слово, шаг в эволюции) связан не просто с новой степенью постижения человека, а с открытиями в современном, исторически конкретном модусе его духовного мира. Такую огромную радость узнавания, невиданного ранее приближения испытывали зрители чеховских постановок раннего Художественного театра, затем его Первой студии; тот же эффект, думается, был актуален, скажем, на представлениях «Великодушного рогоносца». Поэтому когда Демидов выводит «узнаваемость» за пределы искусства, он не учитывает, не видит объема, именно художественного объема, этого понятия. Между тем не будет натяжкой провести аналогию, проследить связь между этой самой «узнаваемостью», без которой нет искусства, и классической категорией «узнавания» аристотелевой поэтики. Конечно, не было большого искусства в апокрифической реплике Н. Хрущева – стоя на трибуне, он, говорят, произнес немудрящие слова, случайно усиленные микрофоном (Ленинград, Дворцовая площадь, начало 1960-х): «Вот и дождик пошел!..» Реплика была безыскусна, в самой же безыскусности были, как показало время, опасные аспекты – но в тот момент имеющие уши пережили 1) узнавание, 2) катарсис.

Лишь по видимости этот пример подтверждает внеположность «узнаваемости» искусству. Реальность исторического момента была в резком возврате к человеческим параметрам. Общество заново узнавало, что оно состоит из конкретных людей, а не одномерных функций. Роль искусства, и именно театра, в этом узнавании была огромной.

Это было, можно сказать, узнавание века, и художественный аспект в этом крупном узнавании обществом себя заново был значительным. Европейская параллель процессу, о котором речь, – неореализм в Италии. Было бы дикостью выводить его за рамки искусства на том основании, что массовый человек узнавал себя здесь. В конце концов, заметное место художественных явлений самого крайнего авангарда также связано с тем, что современный человек узнает в них

себя, со своей осознанной нецельностью личности, разорванностью традиционных связей. Узнаваемость заложена в природе искусства. Наш сюжет, берущий начало в 1956 г., характерен тем, что «узнаваемость» стала содержанием, темой этого искусства, вплотную приблизилась к сущностному для театра «узнаванию». Очереди москвичи выстаивали, лишние билетик спрашивали – на самих себя, как на последнее откровение.

Большинство труппы складывалось из недавних выпускников Школы-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко при Художественном театре<sup>10</sup>. «Наш коллектив объединяет творческая школа Художественного театра», – давал интервью Ефремов<sup>11</sup>. Критика заговорила о «внутренней технике» как критерии лучших актерских работ в первой же работе Театра-студии («Вечно живые»)<sup>12</sup>.

Система Станиславского была знаменем зарождавшегося театра, настоящим боевым знаменем, если учесть, с одной стороны, как преуспела к 1950-м гг. метрополия в выхолащивании живого смысла Системы, и, с другой стороны, если иметь в виду сказанное выше: сущность живого человеческого образа на сцене. Оксюморон, содержащийся в названии первой премьеры «Современника», искупался, вернее, был незаметен до сих пор, пока упор безусловно делался на втором слове. Годы последующих возобновлений, само собою, смещали, и не могли не смещать, акценты «Вечно живых».

Первый спектакль Театра-студии обращает на себя внимание «крепко взятой» нотой преемственности поколений. В более выявленном виде, уже как тема, эта нота прозвучит в «Павших и живых» 1966 г. в Театре на Таганке. «Вечно живые», по первоначальному смыслу названия, вписывали персонажей недавнего исторического этапа в продолжающуюся цепь времен. Актеру М. Зимину, играющему доктора Бороздина, О. Ефремову в роли Бориса, И. Кваше (Володя Ковалев) важно было передать зрителю эстафету душевного благородства, гражданского мужества, заразить зрителя обаянием этих актуальных качеств.

Те же цели будет позднее преследовать историческая трилогия на сцене «Современника» – «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики». Историзм «Современника» относителен, он неотделим от его публицистики, но и публицистика здесь не отделена от психологического анализа. Это и был эффект «Современника». К гражданскому

чувству здесь взывали не привычным языком транспаранта и газеты, а конкретной человеческой речью, лицом к лицу со зрителем.

Многие писавшие о «Вечно живых» подчеркивают сочетание в спектакле психологической камерности с публицистическим, масштабным пафосом. Розов переделал пьесу, сняв мелодраматические акценты, обнаружившие свою неуместность; но и этот вариант транспонировался в новую, более мужественную тональность: «Пьеса, которая казалась критикам замкнутой в кругу проблем личной этики, в сценическом пересказе студийцев становилась раздумчивей и крупней»<sup>13</sup>. Обращает на себя внимание интеллектуальное начало игры начинающего «Современника», хотя в статье И. Соловьевой и нет прямого указания на это. Есть, напротив, указание на «общедоступность и общеобязательность героики» как на тезис, связывающий «Вечно живых» с якобы изначальной сквозной темой спектаклей Художественного театра<sup>14</sup>. Трескучая формулировка скорее выражала поверхностный энтузиазм новейшей эпохи. Сила спектакля была в том, в чем только и может быть – в драматизме; в данном случае драматически звучала тема человеческого достоинства.

В рецензиях на «Вечно живых» непременно фигурирует такой мотив, как «тема личной ответственности. Ответственности за себя и за все, что происходит в мире» (обязательно через точку, назывными предложениями: от пафоса перехватывает дыхание). Если убрать журналистскую накачку, возникает представление о рельефности в спектакле того, что у Станиславского названо сверх-сверхзадачей. Суть спектакля была не в противостоянии «Бороздиных и людей напротив» (так называлась рецензия И. Соловьевой и В. Шитовой на возобновление спектакля в 1964 г.). Противостояние задавалось пьесой, но этим спектакль не исчерпывался. «Люди напротив» – Нюрка-хлебобрезка (Г. Волчек), Монастырская (А. Елисеева), Чернов (Е. Евстигнеев), Марк (Г. Печников) – каждый по отдельности и все вкупе – вносили свой вклад в единое проблемное действие спектакля. Фокус спектакля был в парадоксальном, непривычном для того времени сочетании двух планов. Критический момент истории – и человеческий крупный план, тема достоинства личности, именно личности, а не члена общества, трудового коллектива и т. п., к чему были приучены люди в предшествующий долгий период. Наложение и совпадение двух планов – это и был эффект «Современника». В лучших спектаклях театра

гражданственная тема честности перед собою и обществом резонировала с честностью актерской игры, лишенной фальши и сантимента. Ефремов настаивал на актерской природе своей режиссуры; с тем же основанием можно говорить о режиссерском начале, определяющем игру его актеров. С. Владимиров писал в связи с «Современником» об «особых принципах активизации актерского творчества <...> особой природе существования актера на сцене, находящейся в полном соответствии с идейно-художественными задачами, с самим предметом сценического показа <...> Принцип ведения действия таков, что режиссерское единство спектакля активно формирует не только постановщик, но и актеры. Они не могут решать свои, даже самые маленькие роли, не сопрягая их со всей системой отношений на сцене, то есть не проделав для себя некоей режиссерской работы»<sup>15</sup>. Эти мысли об актерах-режиссерах «Современника» участвуют в контексте рассуждений автора о тенденциях режиссуры 1960-х гг., об открытости, диалектической подвижности связей актерского и режиссерского начал в театре. В финале статьи «Современник» предстает в определенном смысле предтечей режиссерских новаций Эфроса и Любимова<sup>16</sup>.

Роль Нюрки-хлебобрезки в исполнении Г. Волчек заинтересовала Владимирову как показательный пример свободных соотношений в структуре спектакля: актриса «режиссерски» выстраивает роль, гротескным рисунком несколько выламывающуюся из системы персонажей. В контексте наших рассуждений подчеркнем: обаяние этого театра в том, что актеры здесь бывали режиссерами и драматургами своих ролей, лично ответственными за свои роли и за смысл спектакля в целом, и с тем выходили к зрителю, который умел ценить эту меру интеллектуальной и человеческой ответственности.

Разумеется, отсюда было очень далеко от любимовских актеров, у которых это качество было определяющим, структурно выделенным в системе таганковской игры. Но именно «Современник» первым предложил поколению образ и голос этого поколения (как предложили его авторы поэтических вечеров в Политехническом музее).

Незаурядное обаяние Ефремова-актера было не просто его счастливым профессиональным качеством. Щедрость самоотдачи, благодарный резонанс этой личности в зрительном зале, сама человеческая заразительность – явления принципиальные. Человек раскрепощался, узнавал себе цену – таков был внутренний сюжет театральных ве-

черов молодого «Современника». До настоящих глубин дело не доходило, философская проблематика существования, актуальная для новейшей мировой культуры, оставалась за семью печатями – не до нее было. Откровением явились азбучные представления о суверенном человеческом достоинстве, личностный, а не казенный ход к общественной проблематике.

Откровение рождало благодарную солидарность зала. Есть глубокая закономерность в том, что протагонистом в «Современнике», его «первым сюжетом» стал такой выраженный «социальный герой», как Олег Ефремов. Это ампула было определяющим в труппе. Социальная заряженность «Современника» очевидна. Когда-то в молодости в «Докторе Штокмане» (МХТ) Станиславский был озадачен актуализацией «гражданственного», социального плана пьесы; в «Современнике» такая актуализация была в природе вещей.

Подтверждая свою мысль о тесном взаимопроникновении актерского и режиссерского начал (постановщик и за режиссерским столом мыслит и творит прежде всего как актер), С. Владимиров замечал:

Недаром во многих спектаклях «Современника», например в тех же «Вечно живых» или «Четвертом», так много значит образ, сыгранный на сцене постановщиком-актером<sup>17</sup>.

В первой редакции «Вечно живых» (спектакль 1957 г.) Ефремов играл Бориса, по возобновлению в 1961 г. – Бороздина-старшего. Третья редакция (1964) усилила намеченное ранее<sup>18</sup>. Судя по театроведческим откликам, в новых спектаклях розовский сюжет пьесы об ошибке Вероники окончательно ушел на дальний план. Фигуры программные, напротив, укрупнились: Федор Иванович Бороздин, за которого взялся Ефремов, словно получил некий исторический чекан. В нем ощутимы были черты «земца»<sup>19</sup>, потомственная российская интеллигентность подчеркивалась:

Спектакль стал в нынешней его редакции спектаклем об интеллигенции, словом, произнесенным в ее честь, притом что интеллигентность опознана и прославлена здесь как высшее и благороднейшее проявление национального»<sup>20</sup>.

К чести актеров, здравицы интеллигентности не стали их нескромным хлебом: впереди были, с одной стороны, «Голый король», с другой – Тендряков, «Без креста!», «Современник», и его лидер в пер-

вую очередь не грешил «интеллигентностью» как попой. Тенденция к укрупнению персонажей «Вечно живых» была чревата назойливой медальностью, сведением благородной простоты к банальности, реального живого начала – к мифологическому «вечному»; но вина тут лежала на простоватости драматургического материала, дававшей о себе знать с самого начала<sup>21</sup>. Само же это укрупнение, смена масштаба означали сознательную попытку раздвинуть рамки непосредственного «естественного» сценического существования, сделать обобщение. Так, если про работу И. Кваши в спектакле 1957 г. говорилось, что «роль сложная, в ней есть и простоватый юмор и юношеская неустойчивость чувств»<sup>22</sup>, то в новом варианте, по свидетельству В. Фролова, «маленькая роль Володи и особенно его монолог “Вы напрасно трудите...” обрастает огромным смыслом. Это тот случай, когда искусство обретает почти шекспировскую выразительность, доходящую до высокой, суровой поэзии»<sup>23</sup>.

Так или иначе, вслед за Ефремовым большинство актеров воплощало качество, которое, как писал В. Кардин, составляет «одну из особенностей современной актерской игры <...> исполнитель знает больше, чем порой известно его герою»<sup>24</sup>. «Интеллектуальная и духовная восприимчивость» актера<sup>25</sup> ставится во главу угла. Сам Ефремов формулировал это просто: «Когда актеры заражены идеей, тогда и появляется хороший спектакль»<sup>26</sup>. Другими словами, у постановщика-актера (вспомним рассуждение С. Владимирова) актеры становятся со-постановщиками. Вероятно, не случайно из труппы «Современника» вышло несколько профессиональных режиссеров: Г. Волчек, М. Козаков, О. Табаков, Л. Толмачева.

Назвав театр «Современником», ефремовские актеры ввели живое историческое время на сцену, что засвидетельствовано во многих рецензиях. В цитированной уже статье Соловьевой и Шитовой содержатся тонкие наблюдения в этом смысле:

Здесь есть щемящая сила точного восстановления по жизни знакомого и из жизни ушедшего. Именно точностью воспоминания создается точность отдаления.

Отсюда некое пространство между героем и актером, некое поле эстетического напряжения. Отсюда особый строй образа, как будто бы время стуслилось, отвердело, сохранив прозрачность, и, прозрачное, разом отделяет и высвечивает, увеличивая<sup>27</sup>.

Программная демократичность молодого театра сказалась в стремлении «чисто интонировать» время, ухватить существенные черты конкретного исторического состояния общества. Фигурально говоря, это была интеллигентность «в первом поколении», интеллигенция рассыпающегося общества, с горячей кровью и деятельным характером. Исторические связи с чеховским этапом российской интеллигентности, усиленно предлагавшиеся критикой, были относительными, но сама потребность вписаться в продолжающуюся историческую жизнь страны, осознать себя в этой цепи показательна. Оттого и узнавание зрителем себя в актерах «Современника» было сущностным. Дорогостояло это узнавание – не кастовое признание брата-интеллигента, а радость общей заинтересованности ходом жизни, человеческой и народной. Театр в целом и актер становились «умным и талантливым собеседником»<sup>28</sup>.

Конечно, была опасность, так сказать, переквалификации актера – собственно в «собеседника». В критических материалах сохранились свидетельства об эпигонах – маленьких ефремовых: доверительно и естественно пробавляющихся доверительностью и естественностью<sup>29</sup>.

Это была болезнь роста, через которую прошли многие.

Отношения взаимопонимания, установившиеся между сценой и залом, во многом диктовали режиссерскую манеру и стиль актерской игры. Говоря об игре, критик В. Кардин так характеризует этот феномен:

Коль в зале «свой» зритель, нет нужды форсировать слово, пафосно подчеркивать его. К чему декламировать, заламывать руки, если перед тобой свои люди, не нуждающиеся в этом и прежде всего сами никогда не прибегающие к этому<sup>30</sup>.

В приведенной цитате обращает на себя внимание обилие отрицания и дефицит положительного содержания: характеристика стиля актерской игры ведется от противного. Движение идет через отрицание, и всегда есть соблазн и опасность застрять на нем, не дойдя до «отрицания отрицания». Между тем есть веские свидетельства тому, что на самом раннем этапе в «Современнике» отчетливо проявлялись вполне ощутимые объективные черты стиля актерской игры, и связывались они с коренным качеством нового театра, его «чуткостью к меняющимся ритмам, голосам, настроениям эпохи»<sup>31</sup>.

Речь в конкретном случае идет о Лилии Толмачевой, об ее сходстве и несходстве с чеховскими персонажами.

Это тонкое несходство – не только в характере героини (Ирина все в тех же «Вечно живых». – Н. Т.), но и в манере исполнения, что в данном случае, может быть, еще существеннее. Толмачева играет жестче, и, скажем, термин «подводное течение», появившийся как раз в работе МХТ над чеховской драмой, очень мало подойдет для определения внутреннего движения ее роли; если это течение – то порожистое, рывками; именно плавности тут нет – внутренний ритм острее, более рваный, переходы круты и обрывисты; и все это – в контрасте с чертами профессиональной выдержанности, очень современной собранности и несентиментальности почти воинственной <...><sup>32</sup>

«Играй резко, как мужскую роль!» – наставлял актрису Ефремов, по ее воспоминаниям<sup>33</sup>. Крупный рисунок и определенный ритм были свойственны и другим ролям Толмачевой. Да, это верно, что сцена «Современника» была – «продолжением жизни», соответственно «актер – не свидетель, а полнокровный и полноправный участник ее»<sup>34</sup>. Тут схвачено тонкое в актерском феномене «Современника». Все же в высших проявлениях это было, как и положено искусству, метафорой. Особая внутренняя, духовная близость актера и героя, совмещение очень важных сторон их человеческих индивидуальностей, почти документальная узнаваемость, достоверность; сдержанность во внешнем проявлении эмоций; естественность и простота, отмеченные К. Щербаковым в 1961 г., были именно признаками «нового и своеобразного актерского типа», который рождается у нас на глазах<sup>35</sup>.

Понятно, когда всмотришься в этот перечень, какое значение получал собственный масштаб личности артиста. Крупный, «мужской» рисунок ролей Толмачевой, драматичный, «порожистый» ритм ее существования были связаны с интенсивным, авторским отношением к персонажу, высоким уровнем самосознания в роли. Ей было с чем выйти на сцену, творческое кредо и сверхзадача образа совпадали. Здесь истоки восприятия «Современника» как театра лирического, на что обращается внимание во многих статьях свидетелей его раннего периода.

Речь не о легкодоступной исповедальности, проникновенности пресловутого «шепталного реализма». Дело в рельефности личной темы театра, на протяжении многих сезонов сохранявшей свое обаяние для зрительного зала.

«Сколько было малоинтересных ролей, функциональных. Я играла всегда то, что хотел Ефремов, он говорил: это роль небольшая, но

вытянуть ее сможешь только ты», – вспоминает Лилия Толмачева<sup>36</sup>. Сокрушаясь о несыгранных классических ролях («Сегодня говорить об артистке Толмачевой нельзя – ее нет»), актриса свидетельствует:

Жили *своим* театром. <...> «На что тратили душу?» – думаю я сейчас. Что же, все это – зря? Нет, не зря. Потому что жили мы честно, интересно, нас любили, мы были нужны. И ведь самое главное в том, что театр все-таки получился<sup>37</sup>.

Тратя душу на «функциональные» роли, актриса не их вытягивала – она строила театр, была голосом от театра там, где безмолвствовал несостоятельный драматург. Поражает трезвая историчность взгляда на прошлое и стоическая верность ему. Не вызывает сомнений подлинность художественной самоотдачи, воспринимавшейся благодарной публикой как лирическое обращение к ней – в самых проходных ролях и, скажем, в Нюре из спектакля «В день свадьбы». Этот лирический аспект роли существовал, уживаясь с характерными для «Современника» «беспощадной трезвостью мировосприятия, прозаизмом общего тона» манеры игры<sup>38</sup>. В этом смысле характерен случай «Сирано де Бержерака» в «Современнике». «Они умеют читать стихи <...> Чего они не умеют, так это играть в стихах <...> – писал об актерах «Современника» критик А. Асаркан, – нет музыки зрелища и музыки слова»<sup>39</sup>.

Романтическая стихия в спектакле отсутствовала. Поэзия не жила в спектакле, происходило нечто другое: утверждался «мотив поэзии как жизненной силы». Толмачева, игравшая Роксану, «прекрасно почувствовала это новое освещение», – пишет Асаркан<sup>40</sup>. М. Козаков, по-видимому, переборщил в этом направлении, оказался «назидательным», по замечанию того же критика. Впрочем, Е. Дорош отметил, что в финале в козаковском Сирано «угадывается идальго Дон Кихот»<sup>41</sup>, а другой критик указывал на масштабность Сирано у Козакова, тогда как у И. Кваши Сирано «понятнее и человечнее»<sup>42</sup>. И вот такой спектакль (постановка О. Ефремова и И. Кваши, ноябрь 1964 г.) вновь воспринимается как «спектакль лирический»: место любви заняло «исповедание помыслов»<sup>43</sup>, тут театр был в своей стихии, это была его лирическая тема. «Гнев, ненависть, боль, сарказм, ирония – вот сфера чувств этого спектакля»<sup>44</sup>. Естественно в этом случае, что, по точному наблюдению Е. Дороша, «гвардейство свое, как и костюмы,

актеры не берут всерьез»<sup>45</sup>. Лирический монолог от лица собственного поколения в маскараде не нуждался.

Столь же рельефно выступает современниковская своеобразная лирика в сравнении одноименных постановок здесь и в дружественном БДТ. Если у Г. Товстоногова в «Четвертом» характеры персонажей начиная с Е. Копеляна были живописнее и на сцене возникал добротный драматизм традиционного типа, то в «Современнике» спектакль был проще, «прямее», графичнее.

Характеры его как бы только намечены <...> Это он, Олег Ефремов, актер советского театра, размышляет, спорит, думает перед нами, заставляет и нас, зрителей, принять участие в споре с самим собой<sup>46</sup>.

Более психологически детализированный, с более постепенным «душевым движением» образ центрального героя, получившийся у М. Козакова, вызывает возражение: ему соответственно «недостает тревоги и силы в самооправдании и самоутверждении»<sup>47</sup>. Примечательным свойством игры «Современника» оставалась «тональность “от себя”», когда «публицистичность <...> окрашивается лирикой, а лирика обретает публицистическую страстность и философскую наполненность»<sup>48</sup>. Сетуя на дефицит материала для «внутренней сцепки актеров» в пьесе К. Симонова, С. Владимиров тем не менее находит в спектакле подлинно трагический накал в исполнении И. Квашой роли Дика, говорит о «крупной и значительной» игре Толмачевой<sup>49</sup>.

По прошествии десятилетий хорошо видно, что «Современником» подготовлялась почва для Театра на Таганке, с его куда более выраженным лирическим, авторским, собственно поэтическим началом. Возникнув как свежий побег от ствола Художественного театра, «Современник» был рупором эпохи, стремился говорить со своей аудиторией от первого лица и в этом смысле был ближе, может быть, Булату Окуджаве и Александру Галичу, чем метрополии.

Начав со скромных, заземленных, подчеркнуто атеатральных интонаций, «Современник», услышав мощный резонанс в зрительном зале, не стал замыкаться в рамках доверительного разговора. Пресса пестрит упоминаниями об укрупнении масштаба в спектаклях театра<sup>50</sup>. Вначале были наивные, особенно на сегодняшний взгляд, «генерализации» в финале, под занавес, когда на смену будничному ритму спектакля приходило ударное, слишком наглядное сценическое

«резюме», как монументальная кода, аллегорический занавес («Вечно живые», «Два цвета»). «Диалектика человеческих связей», всегда заботившая Ефремова, нуждалась в генерализующем обобщении. Изнутри оно достигалось с известной натяжкой, поначалу незаметной и самым взыскательным современникам:

Драматическая тема пробивается сквозь обыденный, иногда намеренно сниженный поток жизни, она рождается в борьбе с силами зла, ненависти, равнодушия, тупости, оттеняется трагическими мотивами и, наконец, выходит на поверхность в своем полном звучании. Спектакли Ефремова, как правило, завершаются приподнятым финалом, выразительной сценической концовкой, где сливаются линии и мотивы действия<sup>51</sup>.

Эта тенденция углублялась, театр сознательно расширял жанровую амплитуду своего репертуара. Евгений Шварц с «Голым королем», скажем, не случайно возник здесь. Наряду с лирической обращенностью к зрителю-современнику (в полной мере присутствовавшей и в этом спектакле) в театре постепенно крепло стремление к большей объективизации, предпринимались попытки более широкого взгляда на себя, на свое поколение, на человека.

«Проблема поколения в искусстве – реальна, но временна», – предупреждал Ст. Рассадин в отклике на спектакль «Обыкновенная история», где театр сам, по словам критика, «так сказать, расстался со своим прошлым смеясь»<sup>52</sup>. Но ведь и раньше, видя назначение «Современника» в узнаваемой, вплоть до прямой типажности, передаче черт поколения, видя «лирическую тему» театра в «судьбе поколения», Туровская выделила «на периферии этого лирического потока» фигуру Евгения Евстигнеева, который, тем не менее, «суммирует лучшие и не всегда еще достигнутые другими качества актера “Современника”». Органическая, мастерская характерность, оставшаяся за семью печатями для многих актеров труппы, не исключала у Евстигнеева родовых «современниковских» свойств, среди которых «новое качество простоты, объединяющее зал в единое целое со сценой, новое качество интеллектуальности; наконец, взыскательная, этическая нота»<sup>53</sup>.

Понятно, что неверно было бы видеть театр как самозабвенно токующего тетерева, сосредоточенным исключительно на своей лирической теме, представлявшей, увы, «уходящую натуру». В театре были силы, расширявшие угол зрения и драматическое поле действия. «Ду-

ховное единение с героем» сменялось более сложным и драматичным соотношением. «Неуклюжий, лишенный музыкальности и пластики танец Глухаря» («Два цвета»)⁵⁴ и два появления немолодого инженера в «Пяти вечерах»⁵⁵ открывали тему человеческой судьбы во всей ее неисчерпаемости. Нельзя переоценить свидетельство Туровской о своеобразной динамике ветшания спектакля «Голый король». К 1965 г. «стало очевидно, что и Евстигнеев – Король, и Кваша – Министр охотнее разыгрывают длинные комические пассажи, разглядывая несуществующую ткань, – иначе говоря, немые этюды человеческой трусости, глупости или лицемерия, чем говорят текст, хотя бы и самый остроумный. Спектакль перестает быть спектаклем гражданственной злободневной реплики – он становится комедией житейской суеты»⁵⁶.

Да, была логика в том, что «совершенное исполнение» И. Квашой Джимми Портера из «Оглянись во гневе» (актер играл с «подъемом, близким к исступлению») оборачивалось «его печальной слабостью». Кваша играл «прежде всего именно это время, опрокинутое в любовь, в дружбу, в человеческие отношения», но на дворе уже «наступило завтра», «самозабвенное искусство “играть время, сегодняшний день” сыграло с театром недобрую шутку»⁵⁷. В. Кардин пенял театру, что он «взрослеет медленнее, чем надо бы», но он же и объяснял причину: «Театр представляет поколение, к которому зрелость приходит постепенно, словно нехотя»⁵⁸.

Все же критик недооценил момент трезвой самооценки, творческого самосознания, зревших в «Современнике», ничто в его статье, посвященной десятилетнему юбилею театра, не предвосхищает ближайшей этапной премьеры по роману И. Гончарова. А ведь были еще и симптоматичные работы, не повторявшие ошибки спектакля по Осборну, а напротив, удивившие новыми и плодотворными ракурсами, в которых появлялся герой. Например, «Назначение» А. Володина (1963), комедия, центральный герой которой в исполнении Ефремова был фигурой едва ли не трагикомической, притом что эта роль квалифицировалась и как лирическая, как «первое поэтическое создание Ефремова»⁵⁹.

Искусство театра оставалось «автобиографическим»⁶⁰. Театр продолжал писать портрет своего поколения; неопределенность юных черт сменялась постепенно большей определенностью, объективностью. Жизнеспособность театра как раз и зависела от живой связи

лирической и, так сказать, трезво-аналитической стихии в его творчестве. На стыке этих начал существовал трудноуловимый актерский феномен «Современника».

Вершины упомянутая живая связь двух стихий достигла в «Обыкновенной истории» 1966 г. Современниковцев настиг тут момент истины, и не случайно им наконец улыбнулась классика, до той поры чуждая и не востребованная. Пик лирической для театра темы поколения совпал с максималистски выраженной жесткой трезвостью самосознания, неумолимый ход истории словно обнажил пружины, доселе скрытые флером благих помыслов, молодых упований. Дуэт О. Табакова и М. Козакова, молодого и «старого» Адуевых, саднил своей ненадуманной горечью.

В связи с этим спектаклем много писали о социальной остроте, характерности, конкретности сатиры. По прошествии времени виднее более глубокий слой спектакля. В истории открывалась обыкновенность и непреложность, в смене поколений выявились человеческие смыслы, не сводимые к социальности, хотя и связанные с нею. Актеры «Современника», на волне 1956 г. взошедшие на сцену, уже не претендовали быть в лице своего поколения чуть ли не весной человечества. История уже обнаружила свою великую обыкновенность, чреватую перипетиями парадоксальными. Как писал Ст. Рассадин, «обаяние пройдет с молодостью – и может выглянуть лицо неожиданное <...>»<sup>61</sup> Олег Табаков, первый лицедей «Современника», создал поразительный портрет героя – на стыке «обнаженной человечности» и пародийности, гротесковой иронии<sup>62</sup>. В «трагикомической истории» (видимо, верно усмотрела эту тенденцию Н. Крымова уже в «Назначении»), сыгранной театром, поражала упомянутая личностная горечь, пристрастность в самой иронии (а «в финале в спектакль входит уже в чистом виде сатира. Новообращенный Александр свиноподобен – и по гриму, и по ухваткам, и по гиперболизированному самодовольству»<sup>63</sup>) – при героической объективности социально-исторического анализа, при художественной отделке деталей, даже актерском щегольстве<sup>64</sup>. Тени классиков, кроме Гончарова, критика в связи с этим спектаклем тревожила дружно и азартно, после того как много лет пеньяла на отсутствие больших имен в афише театра.

Начав в ключе карамзинской сентиментальности, обнаружив в Адуеве первых петербургских сцен черты Хлестакова, Табаков в кульминации

уже заставляет вспомнить Достоевского, а когда Александр на вопрос «Чего хочется» отвечает – «И сам не знаю», – это уже чеховские интонации. (<...> Есть в спектакле своеобразный щедринский фон. <...> Уже обратившись впервые к классике, театр пользуется мотивами чуть ли не всей русской литературы)<sup>65</sup>.

Мелькнула в отзывах критиков и тень А. Сухово-Кобылина в связи с «тенденциозностью» финала и гротесково поданной чиновничьей темой<sup>66</sup>.

Эта мерцающая классическими реминисценциями радуга переливалась на сцене «Современника» первый и последний раз. «Кажется, в “Обыкновенной истории” <...> театр думает не только о судьбе молодого героя, но и о своей судьбе», – писал критик<sup>67</sup>. Это существенная вещь, индивидуальный случай спектакля, о котором идет речь. О русской классике в нашем театре 1960-х гг. много писали, справедливо отмечая программную неклассичность обращений с ней, дефицит «культурного слоя», эстетическую неразделенность со спектаклями современной тематики и современного материала. То же относили и к «Обыкновенной истории» в постановке Г. Волчек:

А. Эфроса в «Чайке» и Г. Волчек в «Обыкновенной истории» интересуют сегодняшние проблемы, они стремятся откликнуться на злобу дня. <...> В «Обыкновенной истории» <...> виртуозно отшлифована психологическая манера исполнения артистов «Современника», созданная в таких спектаклях, как «Вечно живые» или «Двое на качелях»<sup>68</sup>.

Между тем сама виртуозная отшлифованность рисунка ролей, игравшихся, скажем, Табаковым и Козаковым, безусловно, была содержательна, в своем роде «классична» и служила отнюдь не только злобе дня, никак ею не исчерпывалась. Зеркало классики служило здесь тому, что история и сия минута встречались в сознании артиста. Думается, ситуация была значительна, т. е. имела отношение не только к прошлому и настоящему, но и к будущему. Это виднее сейчас, через четверть века, когда иные прогнозы давно сбылись, иные векселя давно просрочены. Тогда же бросался в глаза расчет с прошлым, кризис темы и кризис героя «Современника». Туровская усматривает эффект «Обыкновенной истории» в «эффекте очуждения» (так писали тогда; корректнее же, хотя и не так «художественно», говорить, видимо, об отчуждении), видя его начало на сцене «Современника» в спектакле «Всегда в продаже».

Это уже не прежняя правдивость «Современника», когда между актером и персонажем «иголки нельзя было просунуть»: суховатая точность пришла на смену сочности. Это почти что тезисы прежнего стиля. <...> В «Обыкновенной истории» тот же артистический дуэт О. Табакова и М. Козакова решает, в сущности, ту же задачу. <...> О. Табаков, играя Адуева-племянника, и М. Козаков, играя Адуева-дядюшку, «остраивают» их, чтобы расчехиться кое с чем в себе (то есть в «Современнике»), в своем прошлом (то есть в прошлом театра)<sup>69</sup>.

Думается, эта «моментальная фотография четвертьвековой давности», принадлежащая Туровской, не передает существенной особенности спектакля – его немалого драматизма. Между тем есть свидетельства, говорящие об «открыто драматическом характере» действия, о том, что в спектакле вполне очевидная «ирония оборачивается драмой»<sup>70</sup>.

Все-таки «Обыкновенной историей» театр, очевидно, спел свою «песню судьбы». Классика возникла в репертуаре не случайно и «сработала» по существу: на сцене появился небывалый прежде художественный, драматический объем. «Быть современником – творить свое время, а не отражать его», – говорила Марина Цветаева<sup>71</sup>. Это была наиболее эффективная в истории театра встреча «узнаваемости» и «узнавания».

«Конечно, кое-что от прежней целостности, от захватывающей лирической темы “Современника” утрачено. Но ведь и Ева с Адамом были изгнаны из рая, вкусив от древа познания добра и зла <...> “Современник” стал взрослым», – завершает свою «моментальную фотографию» «Обыкновенной истории» Майя Туровская и тут же корректирует эту свою давнюю коду новейшим постскриптомом: «<...> На самом деле старый “Современник” кончался, потому что кончалось его время <...>»<sup>72</sup>

С чем тут спорить? С историческим фатализмом, который всегда прав задним числом. «Обыкновенная история» была, как уже говорилось, устремлена не только в прошлое, но и в будущее. В самой сложности психологического портрета, где уживались ирония, драматизм, интеллектуальный ход и прямая эмоциональность, был выход за ограничивающие рамки первоначальной, ставшей тесной, программы театра. Зритель узнавал себя в персонажах – и нечто новое узнавал в них. Историзм и социальность спектакля были много глубже прежних современниковских мерок; даже внутри самого спектакля эти

качества в конкретных актерских работах оставляли далеко позади наивную ломберную «педаль» – сценографический орнамент на тему «бюрократической машины». Историзм и социальность были введены в самую суть характеров. Спектакль говорил не просто о мнимой и подлинной гражданственности, о силе общественного зла и т. п.; речь шла об исторически и социально конкретной, но – человеческой природе, о драме существования, и этот экзистенциальный аспект, дарованный встречей с классикой, свидетельствовал о жизнеспособности театра, его плодотворных потенциях, о возможности выхода из круга изжитых самой жизнью тем и представлений.

В тесно сплетенном современниковском тандеме актер – режиссер именно актерское начало вышло вперед, именно оно было источником нового дыхания. Крупные и разные актерские индивидуальности «Современника», от живописной и человечной Н. Дорошиной до интеллектуального и стильного М. Козакова, были залогом бесконечно-го разнообразия сценических концепций. Чтобы закрепить завоеванное «Обыкновенной историей», освоить новый круг художественных идей, нужна была режиссура, не только как продолжение и, так сказать, оформление актерского начала (о чем писал Владимирова), но и как относительно самостоятельный феномен, источник целостной, художественно индивидуальной картины мира. Готовность актеров к смене точки отсчета в спектакле была продемонстрирована именно в «Обыкновенной истории».

Ближайшая премьера – «Традиционный сбор» В. Розова в постановке Ефремова (май 1967 г.) – была сыграна «Современником» «очень лично – как раздумье над итогом собственной десятилетней жизни в искусстве»<sup>73</sup>. Соответственно, не «учительство» («второе призвание» драматурга)<sup>74</sup>, с аж двумя комплектами оценок героям (так по сюжету! – оценки за положение в обществе и по «человеческой» шкале), а драма несовпадения «личного» и «общественного» вышла на первый план. Пьеса была перекомпонована театром, спектакль начинался со второго действия, а первое, экспозиционное, фрагментами наплывами вторгалось в течение «традиционного сбора». Великолепное мастерство артистов «Современника» в передаче типов сегодняшнего «массового» человека, его всегдашний демократизм были фундаментом спектакля, но не его целью, не его душой. Прекрасный ансамбль этого спектакля (не всегда бывший украшением сцены «Со-

временника»: пресса часто пеняла на отрыв «лидеров» от «фона» в разных постановках<sup>75</sup>) был своего рода хоровой постлюдией к «Обыкновенной истории». Поколение пыталось, как встарь, поляризоваться, но ничего не выходило. У ансамбля было единое сердце, Евгений Евстигнеев в роли Сергея Усова, который играл человека, только человека, и возникала мера вещей, на этой сцене небанальная, как откровение. «Живой жизни предела и границ нету: Евстигнеева хочется смотреть бесконечно!» – так еще можно было сказать о нем<sup>76</sup>.

Свердлов ставит на поименное голосование декрет о красном терроре. Первое слово за Луначарским. Евстигнеев великолепно играет паузу: ему нелегко принять такое решение. Рука Луначарского медленно, вяло идет вверх и, достигнув какой-то точки, вдруг обретает жесткость линий. Выбор сделан. Для Луначарского – Евстигнеева вынужденный террор – еще и личная драма, которую надо преодолеть<sup>77</sup>.

Столкновение цитат двух критиков об одном актере, кажется, довольно красноречиво. Ханжеская назидательность, фальшивый драматизм второго сюжета сегодня слишком легко прочитываются, да и в свое время, судя по приведенной цитате, подозрительно легко буквально перекладывались на бумагу – и это в случае с органичным Евстигнеевым, таким «невербальным», нерациональным артистом. «Актеры чем дальше играли, тем больше чувствовали какую-то тоску», – вспоминает в наше время Михаил Козаков, подтверждая давние ощущения своею старой эпитаграммой:

Вливаясь в хор всеобщих од,  
Подняв на сцене мощный ор,  
Сегодня, братцы, ровно год,  
Как голосуем за террор<sup>78</sup>

Ясно, что «Большевики» начиная с текста шатровской пьесы были самым проблематичным, уязвимым местом трилогии, поставленной Ефремовым к юбилею Октября. Все же и этот спектакль, и вся трилогия в целом пользовались доверием современников. Театр вложил сюда всю свою убежденность и веру. То и другое было на излете и, может быть, оттого ушло с такой истовостью в аккорд трилогии.

«На одиннадцатом году существования “Современник” коснулся исторических судеб народа»<sup>79</sup>, – в самом деле, грандиозный замысел, задуманный и в ударные сроки воплощенный в театре, был пиком

гражданской темы, попыткой выйти на новый этап. Драматизм истории, жестокая ирония в несовпадении ее хода с представлениями людей, активно действующих в ней, – серьезные мотивы всех трех частей цикла – «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина, «Большевики» М. Шатрова. Едва ли не со времен «Без креста» вновь на сцену вышел народ: массовка «Народовольцев» запоминалась драматизмом и динамичностью.

Во всех трех частях имелось по несколько блестящих актерских работ, в ряде случаев исторические персонажи были сыграны во всем мыслимом диалектическом объеме. Таков был прежде всего Николай I в исполнении Олега Ефремова. «Коварный, лукавый, лживый», он был правдив «субъективной правдой отрицательного образа» – прямо по Станиславскому, о чем напоминал Р. Агамирзян, называя исполнение актера «эталонным»<sup>80</sup>.

Была и другая тенденция, также укорененная в традиции театра. «В этом спектакле много кричат», – писал критик о «Народовольцах», передавая «личное ощущение исторических мотивов, одержимость ими, духовное постижение своих героев. И все это – не только через образ, но и помимо, поверх него, через жизнь. <...> Актерские работы спектакля неравноценны, но все покрывается одной нотой, человеческой, трагической, нотой страдания, подвига, смерти»<sup>81</sup>. Другими словами, давняя, условно обозначаемая здесь как лирическая, тема вновь заявила о себе, достигла особенной остроты. В «Большевиках» уже был достигнут предел. Зал вставал с актерами в лирическом порыве с «Интернационалом» – за этим уже мог быть только обрыв в пустоту. Полуправда, которой маялась эпоха, могла быть избыта только со сменой точки отсчета. Не веру необыкновенных деятелей необыкновенной Истории надо было играть, а трагедию веры, подстерегающую людей в истории. Лирические персонажи театральной истории 1960-х становились героями эпиграммы. Опора могла быть только в глубинных и неконъюнктурных началах, нужна была классика. «“Большевики” – это наша “Чайка”», – твердил Ефремов – и обманывался<sup>82</sup>. Следовало сказать: «Наша подстреленная “Чайка”».

Нужна была классика. Г. Волчек поставила «На дне», спектакль, который в идеале «следовало бы смотреть столько раз, сколько в нем ролей, – так уж он построен»<sup>83</sup>. Такому построению, вернее, отсутствию конструкции были высказаны в критике возражения:

За прекрасно выполненным анализом здесь не следует художественный синтез – судьбы героев не обобщены, новый мир не сотворен<sup>84</sup>.

Все же неожиданная для «Современника» нетенденциозность, направленность череды ярких актерских работ была не случайной. И. Соловьева, В. Шитова делали свой вывод:

Результат такого освещения неожиданно оптимистичен: выясняется, что всякий человек здесь своей цены, как говорит Лука, действительно стоит<sup>85</sup>.

Меланхоличность такого вывода, конечно, связана с распутием, на котором оказался театр. Определенная революция в трактовке Луки (И. Кваша), наконец-то лишено фальшивой хитрецы, сыгранного «простым и строгим»<sup>86</sup>, также связана с поиском новой точки отсчета, отказом от любой социальности в оценках героев.

В 1968 г., за несколько месяцев до премьеры в «Современнике», появилась статья Б. Костелянца «Спор о человеке», в которой по-новому была раскрыта драматургическая структура пьесы, показано остропроблемное взаимодействие героев<sup>87</sup>. Соответственно, этот автор отнесся особенно чутко к новациям постановки Г. Волчек:

«Современник» не искал в пьесе какого-либо одного «положительного» героя. Театр приобщал нас к процессу страстных и мучительных поисков истины, столкновения разных «правд» в ходе усложняющегося действия. <...> Истины, к которым он (Сатин в исполнении Е. Евстигнеева. – Н. Т.) шел, давались ему с трудом. Временами этот Сатин едва сдерживал рыдания<sup>88</sup>.

Сменилась эпоха, гражданственность не умерла с нею, она просто потребовала свежих сил, иного художественного и интеллектуального уровня, она повзрослела – и ушла на Таганскую площадь.

Олег Ефремов в 1970 г. ушел в Художественный театр. Парабола судьбы «Современника», ее рисунок, таким образом, обрели впечатляющую законченность. «Современник» занял свое видное место в московской театральной жизни, но цветаевский смысл понятия был утрачен. Театр погрузился в броуново движение разноречивых тенденций времени. В постановках пьес рассудительного М. Рощина театр нес эстафету прежней этической программы; при этом «Лоренцаччо» А. Мюссе мог держаться на демонстрации костюмов «от Зайцева» (подобный вираж вызывал тошноту – но не у протагонистов, М. Нее-

ловой и К. Райкина, которые, при всей их внешней экспрессивности, не противостояли этому); «Три сестры», в свою очередь, переводили чеховскую тоску в тоску бесплодных женских притязаний.

«Утиная охота», которая единственная, кажется, могла снять «Современник» с мели и вывести на глубокое место (ибо у Вампилова истина дается с трудом – то, к чему ведь шел театр в своей эволюции), прошла мимо театра, была поставлена Олегом Ефремовым во МХАТе с бессмысленно, хотя и объяснимо состаренными героями. У Л. Ахеджаковой в «Квартире Коломбины» по Л. Петрушевской (режиссер Р. Виктук) был серьезный счет к себе и к жизни – но ее эксцентриада и ее одиночество красноречиво оттеняли исчерпанность феномена былого товарищества – «Современника» 1960-х.

2002

### Примечания

- <sup>1</sup> Ефремов О. О театре единомышленников // Режиссерское искусство сегодня. М., 1962. С. 336.
- <sup>2</sup> См.: Демидов А. Как молоды мы были... Заметки об эстетике театра «Современник» // Театр. 1976. № 1. С. 43.
- <sup>3</sup> См.: Владимиров С. О творческой режиссуре // Режиссура в пути. Л.; М., 1966.
- <sup>4</sup> См.: Тушинова В. «Два цвета» // Лит. газ. 1959. 8 марта.
- <sup>5</sup> См.: Львов-Анохин Б. «Два цвета» // Труд. 1959. 31 марта.
- <sup>6</sup> См.: Крымова Н. Кого боятся «Глухари» // Театр. 1959. № 6. С. 167.
- <sup>7</sup> Крымова Н. «Кризис» бытовой режиссуры // Театр. 1960. № 3. С. 74.
- <sup>8</sup> Демидов А. Как молоды мы были... С. 47.
- <sup>9</sup> Анастасьев А. Судьба театра и опрометчивость критика // Театр. 1976. № 9. С. 95.
- <sup>10</sup> Е. Евстигнеев, И. Кваша, М. Зимин, С. Мизери были к этому времени артистами МХАТа, Г. Печников, как и О. Ефремов, пришел из Центрального Детского театра, Л. Толмачева – из Театра им. Моссовета, Н. Пастухов и В. Сергачев – из Центрального театра Советской Армии. Еще учились в Школе-студии Г. Волчек, Л. Качанова, Е. Миллиоти, О. Табаков, К. Филиппова так же, как и художники Студии Л. Батурин и Д. Лазарев.
- <sup>11</sup> Балиев В. Рождение Студии // Комсомольская правда. 1957. 3 апр.
- <sup>12</sup> См. например: Варшавский Я. В добрый путь! // Вечерняя Москва. 1957. 16 апр.
- <sup>13</sup> Соловьева И. Театр, который откроется завтра // Театр. 1957. № 11. С. 113.
- <sup>14</sup> См.: Там же. С. 114.
- <sup>15</sup> Владимиров С. Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976. С. 127.
- <sup>16</sup> См.: Там же. С. 140.
- <sup>17</sup> Владимиров С. Драма. Режиссер. Спектакль. С. 127.
- <sup>18</sup> См.: Рыжова В. Второе рождение // Московская правда. 1961. 1 апр.
- <sup>19</sup> См.: Дорош Е. Живое дерево искусства. М., 1967. С. 48.
- <sup>20</sup> Соловьева И., Шитова В. Бороздины и люди напротив // Театр. 1964. № 6. С. 40.
- <sup>21</sup> См.: Кардин В. «Современник» и время // Театр. 1963. № 1. С. 47.
- <sup>22</sup> Варшавский Я. В добрый путь!

- <sup>23</sup> *Фролов В.* Возвращение к пьесе. «Вечно живые» в театре-студии «Современник» // *Московская правда*. 1964. 5 февр.
- <sup>24</sup> *Кардин В.* «Современник» и время. С. 56.
- <sup>25</sup> Там же.
- <sup>26</sup> Тема, пьеса, спектакль // *Ленинское знамя*. 1961. 13 авг.
- <sup>27</sup> *Соловьева И., Шитова В.* Бороздины и люди напротив. С. 57.
- <sup>28</sup> *Владимиров С.* Здравствуй, «Современник»! // *Ленинградская правда*. 1960. 29 марта.
- <sup>29</sup> См.: *Кардин В.* «Современник» и время. С. 57; *Львов-Анохин Б.* «Современник» о современниках // *Советская Россия*. 1958. 3 дек.
- <sup>30</sup> *Кардин В.* «Современник» и время. С. 56.
- <sup>31</sup> *Соловьева И.* Театр, который откроется завтра // *Театр*. 1957. № 11. С. 109.
- <sup>32</sup> Там же.
- <sup>33</sup> См.: *Агишева Н.* История последнего братства: Штрихи к портрету театра «Современник» // *Театр*. 1991. № 5. С. 53–54.
- <sup>34</sup> *Кардин В.* «Современник» и время. С. 56.
- <sup>35</sup> *Щербаков К.* Четверо из «Современника» // *Театр*. 1961. № 6. С. 130.
- <sup>36</sup> Цит. по: *Агишева Н.* История последнего братства. С. 53.
- <sup>37</sup> Там же. С. 54.
- <sup>38</sup> См.: *История советского драматического театра: В 6 т. М., 1971. Т. 6: (1953–1967).* С. 164.
- <sup>39</sup> *Асаркан А.* Сила слова: Новый перевод «Сирано» и новый спектакль «Современника» // *Московский комсомолец*. 1964. 3 нояб.
- <sup>40</sup> Там же.
- <sup>41</sup> См.: *Дорош Е.* Плащи и шпаги в «Современнике» // *Комсомольская правда*. 1964. 23 дек.
- <sup>42</sup> См.: *Мягкова И.* Испытание поэзией // *Театр*. 1965. № 1. С. 26.
- <sup>43</sup> См.: *Соловьева И.* Чудак на дуэли // *Московская правда*. 1964. 20 дек.
- <sup>44</sup> *Мягкова И.* Испытание поэзией. С. 27.
- <sup>45</sup> *Дорош Е.* Плащи и шпаги в «Современнике».
- <sup>46</sup> *Березницкий Я.* Суд совести // *Комсомольская правда*. 1961. 15 дек.
- <sup>47</sup> См.: *Калмановский Е.* «Четвертый» // *Смена*. 1962. 11 февр.
- <sup>48</sup> См.: *Березницкий Я.* Суд совести.
- <sup>49</sup> См.: *Владимиров С.* Снова «Современник» // *Ленингр. правда*. 1962. 13 февр.
- <sup>50</sup> См.: *Львов-Анохин Б.* «Современник» о современниках; *Щербаков К.* «Пять вечеров» // *Московская правда*. 1953. 18 июля; *Рыжова В.* Второе рождение // *Московская правда*. 1961. 1 апр.
- <sup>51</sup> *Владимиров С.* Драма. Режиссер. Спектакль. С. 126.
- <sup>52</sup> *Рассадин Ст.* Эта старая история... // *Театр*. 1966. № 6. С. 23, 24.
- <sup>53</sup> *Туrowsкая М.* Поиск – его призвание // *Московский комсомолец*. 1964. 5 февр.
- <sup>54</sup> *Владимиров С.* Здравствуй. «Современник»! // *Ленинградская правда*. 1960. 29 марта.
- <sup>55</sup> См.: *Туrowsкая М.* Поиск – его призвание.
- <sup>56</sup> *Туrowsкая М.* Современники своего времени // *Театральная жизнь*. 1990. № 14. С. 26.
- <sup>57</sup> См.: *Кардин В.* После первого десятилетия // *Театр*. 1966. № 4. С. 25, 26.
- <sup>58</sup> Там же. С. 26, 27.
- <sup>59</sup> См.: *Крымова И.* Олег Ефремов // *Театр*. 1964. № 1. С. 61.
- <sup>60</sup> См.: *Туrowsкая М.* Современники своего времени. С. 26.
- <sup>61</sup> *Рассадин Ст.* Эта старая история... С. 24.
- <sup>62</sup> См.: Там же. С. 21.
- <sup>63</sup> Там же. С. 22.

- <sup>64</sup> См.: История советского драматического театра. Т. 6: (1953–1967). С. 167.
- <sup>65</sup> *Владимиров С.* Что определяет судьбу театра // Ленингр. правда. 1966. 25 июня.
- <sup>66</sup> См.: *Рассадин Ст.* Эта старая история... С. 20.
- <sup>67</sup> *Владимиров С.* Что определяет судьбу театра.
- <sup>68</sup> История советского драматического театра. Т. 6: (1953–1967). С. 163.
- <sup>69</sup> *Туrowsкая М.* Современники своего времени. С. 26.
- <sup>70</sup> *Владимиров С.* Что определяет судьбу театра.
- <sup>71</sup> *Цветаева М.* Песня и формула. Петрозаводск, 1992. С. 166.
- <sup>72</sup> *Туrowsкая М.* Современники своего времени. С. 26.
- <sup>73</sup> *Строева М.* Спрашивайте с себя... // Театр. 1967. № 8. С. 17.
- <sup>74</sup> Там же. С. 18.
- <sup>75</sup> См.: *Кардин В.* После первого десятилетия // Театр. 1966. № 4. С. 24.
- <sup>76</sup> *Строева М.* Спрашивайте с себя. С. 19.
- <sup>77</sup> *Сидоров Е.* Колокола истории // Юность. 1968. № 7. С. 77.
- <sup>78</sup> *Козаков Михаил.* Актерская книга. М., 1996. С. 191.
- <sup>79</sup> *Дорош Е.* О «Современнике» // Живое дерево искусства. М., 1967.
- <sup>80</sup> См.: *Агамирзян Р.* На сцене – трилогия // Вечерний Ленинград. 1968. 15 июня.
- <sup>81</sup> *Смелков Ю.* Они иначе не могли // Московский комсомолец. 1967. 25 ноября.
- <sup>82</sup> Цит. по: *Агишева Н.* История последнего братства. С. 54.
- <sup>83</sup> *Соловьева И., Шитова В.* Люди одного спектакля // Театр. 1969. № 3. С. 7.
- <sup>84</sup> *Смелков Ю.* Спектакль актерских удач // Московский комсомолец. 1968. 12 дек.
- <sup>85</sup> *Соловьева И., Шитова В.* Люди одного спектакля. С. 7.
- <sup>86</sup> *Марков П.* Человеческое в человеке // Правда. 1969. 27 июня.
- <sup>87</sup> См.: *Костелянец Б.* Спор о человеке // Нева. 1968. № 3.
- <sup>88</sup> *Костелянец Б.* Мир поэзии драматической... Л., 1992. С. 265.

**А. П. Варламова**

## **АКТЕРЫ БДТ**

На протяжении нескольких десятилетий, с момента прихода на должность главного режиссера Г. Товстоногова, Большой драматический был ведущим ленинградским театром. Большинство спектаклей пользовалось и вниманием критики, и любовью зрителей. Едва ли можно назвать среди ленинградских театров другой, где собралось бы такое количество крупных – и столь разнящихся между собой – актерских индивидуальностей. Кто-то из них был открыт именно этим театром, некоторые (особенно это касается пришедших в БДТ в 1980-е) приглашены уже вполне сформировавшимися и знаменитыми. Что помогало молодым начинающим актерам за короткое время, иногда в течение одного театрального сезона, заявить о себе в полный голос? Что позволило сосуществовать в одной труппе носителям несовпадающих творческих методов и стилистик? Что привлекало в этот театр известных, творчески состоявшихся актеров? Какие проблемы были обратной стороной этого актерского благоденствия?

Афиша любого наугад выбранного театрального сезона БДТ продемонстрирует солидный репертуар. Классическая драматургия – чаще других Горький и Чехов, но также Шекспир, Островский, Гоголь, Сухово-Кобылин. Современная драма – Володин, Радзинский, Шукшин, Вампилов. Проза – Достоевский, Л. Толстой, Шолохов, Тендряков, Диккенс. Счастливы актеры, имеющие возможность играть такой репертуар, из года в год работать с литературой такого уровня. Но не репертуаром единым жив театр второй половины XX в., театр режиссерской эпохи. Имя постановщика, царствующее на афише, – это, конечно же, главный режиссер театра Товстоногов. Два-три раза встречается имя польского режиссера Э. Аксера, два спектакля ставит С. Юрский, есть несколько экспериментальных постановок на Малой сцене. Скромным «автором инсценировки» назван истинный создатель театральной концепции спектакля «Исто-

рия лошади» М. Розовский. Есть, наконец, в 1950-е – 1960-е гг. – может быть, в лучшую пору БДТ – имя режиссера Р. Сироты «при постановщике» Товстоногове. Потом оно исчезает, на месте «режиссера при постановщике» появляются другие (впрочем, они уже не оказывают столь значительного, как в свое время Сирота, влияния на художественный результат спектакля).

Товстоногов актеров любил и актерам доверял. Репетируя, он внимательно вглядывался в актера и предлагаемую им трактовку образа. Он не боялся рисковать: мог поручить роль князя Мышкина никому не известному актеру И. Смоктуновскому, а Чацкого – молодому Юрскому; мог пригласить в свой театр воспитанного в совершенно иной эстетической системе В. Ивченко; мог перепоручить роль, предназначенную Г. Богачеву, актеру совсем другой театральной природы – О. Басилашвили, а Тарелкина, задуманного в расчете на Е. Лебедева, отдать Ивченко. Проявляя такую решительность при вынужденных заменах в процессе создания спектакля, Товстоногов отдавал роль уже «насовсем». Он никогда не признавал дублеров, каждый актер для него был значим и самодостаточен, и репетировать с другим исполнителем значило бы менять концепцию спектакля, делать его заново.

Актеры Товстоногова любили и Товстоногову доверяли. Доверяли не только режиссеру, но и методу – «мхатовскому», легендарному, мифологизированному, долгие десятилетия слышшему единственно правильным. Отдавая должное достижениям Вахтангова, Мейерхольда и Таирова, Товстоногов именно этот метод исповедовал как кровно себе близкий. Доверяли иногда настолько, что переставали верить даже самим себе, своему художественному инстинкту («Басилашвили наделен от природы редким даром импровизации, – пишет Юрский. – С другой стороны, мхатовская школа выработала в нем уважение к углубленной, последовательной работе, работе по “методу”. Два этих качества вступают в противоречие друг с другом. Басилашвили испытывает удовольствие от своих интуитивных находок и вместе с тем недоверие к ним»<sup>1</sup>).

И любили, и доверяли заслуженно. Не каждый режиссер создает своим актерам такие уникальные творческие условия, как Товстоногов. Не каждый так вслушивается в актерскую индивидуальность и стремится перенести в спектакль каждую выразительную деталь, найденную актером:

Не будет он дорожить продуманным рисунком, если актер не вдохновится им. <...> Яркость Товстоногов всегда поставит все-таки выше соответствия общему стилю. Он готов принять в общий котел спектакля самый невероятный ингредиент, сварить и попробовать на вкус, а не отвергнуть сразу, строго следуя стилевому рецепту<sup>2</sup>.

Товстоногов способен был пожертвовать даже спектаклем, которым очень дорожил, – так случилось с «Поднятой целиной» после смерти исполнителя роли Макара Нагульнова П. Луспекаева. «Невозможность найти замену этому актеру заставила нас снять спектакль с репертуара», – объяснял режиссер<sup>3</sup>. «Он сознательно не искал замену другим Личностям <...> – вспоминает А. Толубеев. – Мастер даже представить себе не мог второго Лебедева, Стрельчика, Басилашвили, Эмилию Попову...»<sup>4</sup>

Отчего же еще при жизни Товстоногова за благополучным фасадом БДТ стал ощущаться затаенный драматизм? Отчего не воспиталось в театре нового поколения актеров, а приходившая в театр молодежь быстро ассимилировалась, не внося собственной, новой интонации? Отчего безвозвратно канули в небытие яростные споры вокруг товстоноговских спектаклей 1950-х – начала 1970-х гг., а позднейшие премьеры сопровождались сонмом вежливых, добротнo-описательных, но скучноватых рецензий?

\* \* \*

Первая из знаменитых товстоноговских постановок в БДТ – ставший легендарным «Идиот» 1957 г. (возобновленный, а точнее осуществленный заново в 1966-м) со Смоктуновским в главной роли. Спектакль, при своем появлении заслуживший эпитет «явление выдающееся»<sup>5</sup> и сохранивший это звание спустя десятилетия.

«Все разговоры об этом спектакле начинаются с фразы “Вы видели Смоктуновского?”», – отмечал один из рецензентов<sup>6</sup>. «Вы не знаете этого актера. Его слава не предваряет вашего впечатления. Но почему-то каждый его жест, звук его голоса, лучистость лица сразу привлекают к себе, покоряют своей силой», – свидетельствовал другой<sup>7</sup>. «“Поэтическая мысль” спектакля “Идиот” в БДТ наиболее последовательно, глубоко и остро реализована в игре артиста Смоктуновского в роли князя Мышкина», – писал П. Громов<sup>8</sup>. Кажется, со времени статей Белинского о Мочалове мы не сталкивались с ситуацией, когда критикой

был бы зафиксирован и проанализирован едва ли не каждый момент и нюанс сценического существования актера. Описано, как у порога квартиры Епанчиных Мышкин – Смоктуновский снимает шляпу и та «повисает неуверенно в тонкой руке»; отмечено, что Аглаю князь берет под руку «не так, как следует»<sup>9</sup>. Зафиксировано, что в сцене в вагоне у Смоктуновского «голос какой-то светлый, ломкий, почти веселый. Жесты осторожные, нащупывающие. Кисть руки изящная, выразительная, пальцы длинные, нервные. Вот именно, как будто одни лишь пальцы настораживают, вносят что-то тревожащее в светлый облик молодого человека в смешноватом одеянии», а «голос доносит не внешнее звучание слова, а его внутренний, психологический смысл», и оттого «неистошима игра пауз, замедлений, взволнованных придыханий, ломких взлетов, западаний на гласных, светлых, а то и глуховатых звучаний речи. Ведь это человек, лишь осваивающий мир. У него и голос точно заново осваивает речь, нащупывает тон, наивно радуясь его изменчивой певучести»<sup>10</sup>. Обрисована внешность героя, сыгранного Смоктуновским, «с его безоружной, щемяще доверчивой, без очертаний, улыбкой. И тонкой пластичностью силуэта, слегка обведенного в воздухе»<sup>11</sup>, – «не столько тело человека, сколько контуры тела»<sup>12</sup>. И снова о голосовой партитуре роли: «не управляемые, а несущие его и несущиеся интонации голоса», рвущего «логическое строевание фразы», «непредусмотренно произвольные паузы», «нестройная и неотделанная дикция», речь «с всегда неожиданными перебивками ритма, ломающими прямолинейную речевую структуру и создающими самостоятельную, послушную не размеру, а внутренним переживаниям сознания логику мысленных текстов»<sup>13</sup>. Родилось даже опасение, что в результате столь пристальной фиксации всякой интонации и всякого жеста актер утратит необходимую в этой роли спонтанность рисунка, естественность и непредсказуемость сценического поведения, а все ценные интуитивные находки будут подменены мертвящим расчетом.

Однако спектакль вызывал и справедливые нарекания. Критика говорила о «гегемонии» одной роли», «явной второплановости большинства персонажей»<sup>14</sup>. Особенно остро эта проблема вставала в связи с Рогожиным – Лебедевым. «Мышкин входит в роман вместе с Рогожиным, вместе и замыкают они повествование», – напоминал А. Горелов. Их «братское», «странное, не сразу понятное тяготение» друг к другу – ключевой момент у Достоевского<sup>15</sup>. Еще более опреде-

ленно высказался П. Громов: «Мышкин и Рогожин как бы одно лицо, трагической противоречивостью жизни раздробленное, расщепленное на два лица»<sup>16</sup>. «Но в спектакле Большого драматического театра перед князем Мышкиным предстает <...> купецкий сынок, и весьма традиционный», из-за чего «в какие-то моменты Смоктуновский – Мышкин вынужден играть мимо Рогожина»<sup>17</sup>. Громов отмечал, что во второй половине спектакля Лебедев в ряде сцен со Смоктуновским добивается чувства взаимосвязанности этих персонажей, но в целом исполнитель роли Рогожина «избрал неточную краску внешней характеристики», а начальные сцены и вовсе ведет «на краске несколько разухабистой купеческой удалы»<sup>18</sup>. Об этом же писал и Н. Берковский:

Актёр взял не тот размах, который нужен для героя Достоевского, и по стилю игры он не совсем отошел от приемов, правильных для драм Островского и неправильных для Достоевского. Равнение на стиль Островского и явилось источником многих недоразумений в этом спектакле<sup>19</sup>.

Во многих постановках проявится это режиссерское качество Товстоногова – небрежение авторским стилем и стремление не к полифонии, сложному взаимовлиянию сценических персонажей, а к сольным актерским партиям. Спектакль мог предстать «коллекцией»<sup>20</sup> персонажей, мог подчиниться наиболее глубокой и яркой актерской работе – как это случилось с «Поднятой целиной», где Т. Доронина – Лушка и Е. Лебедев – Щукарь «переиграли» К. Лаврова – Давыдова<sup>21</sup>, которого Товстоногов хотел видеть в центре композиции спектакля<sup>22</sup>. Иногда, как в «Идиоте» и «Горе от ума», исполнитель главной роли становился и смысловым, и эстетическим центром спектакля. Смоктуновский и Юрский, проявившие – каждый по-своему – новые качества театрального мышления, определяли архитектуру этих спектаклей. Заложенное в драматургическом сюжете противостояние Мышкина и Чацкого остальным персонажам умножалось эстетическим противостоянием разных методов актерской игры.

Как отмечалось в критике, герой Смоктуновского «концентрировал в себе идею постановки, явно выделяясь из ансамбля как носитель этой идеи»<sup>23</sup>. «Из образа Мышкина родилась и сформировалась сквозная тема спектакля. И Мышкину целиком подчинилась вся сложная образная система сценического прочтения “Идиота”». «Все действие строилось преднамеренно на разительном несовпадении жизненных

ритмов героя и остальных персонажей»; «один отключался от всех. Выделялся из общего хода событий. Перебивал установленную другими тональность». «Непопадание» Мышкина в «быстрый поток действительности, поглощающий остальных», «заведомая несинхронность поведения»<sup>24</sup> были концептуально значимы.

Неудачное решение образа Рогожина Смоктуновский отчасти компенсировал за счет своей способности играть не только своего персонажа, но и нити, протягивающиеся от него к другим героям. Как писал Громов, «Смоктуновский с большой проникновенностью играет именно это чувство внутренней связанности и взаимозависимости Мышкина с Рогожиным <...>»<sup>25</sup> Это же отмечал и Берковский:

Смоктуновский играет – выразимся так – *возвратно*, в его игре дано, как возвратятся к нему самому сказанные им слова, как отразятся на других его движения и что другими будет сделано в ответ<sup>26</sup>.

В роли Мышкина Смоктуновский продемонстрировал не только глубокое проникновение в образный мир Достоевского, но и новые качества актерского искусства. «Он умеет выразить внешне весь процесс мышления своего героя и приковать к нему внимание зрителя», – писал Ю. А. Смирнов-Несвицкий<sup>27</sup>. «Смоктуновский в жестах, мимике, позах, интонациях передает философию князя Мышкина, не излагая ее словами. Он играет жизненный метод князя Мышкина, его образ мыслей, строй чувствований, ему присущий, обходясь без скольких-нибудь пространных деклараций. Здесь-то и видно, как освоился актер с романом, сколь многое он вынес из него», – утверждал Берковский<sup>28</sup>. «Без утайки, без самого малого из возможных душевных прикрытий, откровенно поведал у всех на виду то, о чем говорят очень редко и только наедине с собой», – вспоминала Р. Беньяш. Смоктуновский показывал «невидимое текучее духовное вещество человека». Тонкое понимание проблематики и поэтики романа сочеталось у актера с обостренной современностью звучания; на сцену выходил не только герой Достоевского, но и современник сидевших в зале. Играемая Смоктуновским «мелодия жизни разрастается полифонично, вбирая многообразие музыкальных тембров эпохи», а «частота колебаний, оттенков, психологических переходов неизмерима»<sup>29</sup>.

Минует всего несколько театральных сезонов, и рассуждения об «исповедальности», об умении воссоздавать на сцене специфику

мышления и чувствований современного человека, сложность его психической жизни и душевные обертоны станут едва ли не общим местом в рассуждениях театральных критиков по поводу современного театра. Не будем забывать, что в спектакле БДТ 1957 г. многое из того, что получит развитие в дальнейшем, прозвучало впервые.

\* \* \*

Есть нечто общее в двух внешне контрастных спектаклях Товстоногова – «Идиоте» и «Горе от ума». Их объединяет «центростремительное» – вокруг главного героя – построение, а также предоставление актеру, играющему центральную роль, максимальной свободы в проявлении своей творческой индивидуальности.

Спектакль «Горе от ума» (1962) вызвал серьезную дискуссию в прессе. Те, кто спектакль принял, называли принципиальной удачей воплощенный С. Юрским «духовный склад Чацкого», с его «внутренней подвижностью, возбудимостью, горестным беспокойством»<sup>30</sup>. С. Владимиров писал:

С. Юрский в этой роли явно нарушает правила театрального этикета. Его походка, движения, жесты слишком современны. Ему недостает этой театральной светскости, вернее, того набора изящных поз, который издревле является на сцене признаком аристократизма<sup>31</sup>.

В спектакле БДТ «Чацкий отнюдь не закован в свои фрачные латы. Напротив, он как-то особенно легко раним и уязвим». «В современной наполненности переживаний актера» критик увидел залог «подлинной современности» сценической трактовки пьесы в целом. Он отметил и другое свойство спектакля:

Товстоногов не искал универсального приема, бросил в бой все средства театра, потребовал от каждого исполнителя полной меры творчества, не смущаясь тем, что не у всех эта мера равноценна. Режиссер использовал относительную неоднородность коллектива. Различные принципы актерской игры, сталкиваясь, образовали особый и в данном случае уместный эстетический эффект. Юрский – Чацкий противостоит Фамусову не только в драматургическом конфликте, но и самими принципами актерского существования в роли<sup>32</sup>.

В «Горе от ума» противопоставление различных эстетик было более продуманным, чем в первой редакции «Идиота», но в своей на-

глядности и более прямолинейным. Спектакль по Достоевскому в варианте 1957 г. был ценен своей недосказанностью, отсутствием строгой рационалистической фиксации важнейших мотивов. Они рождались и жили в самой ткани спектакля, а не декларировались с первых же мгновений.

Кроме Чацкого – Юрского была в спектакле и другая принципиально значимая актерская удача: решенный в социально-психологическом ключе, но отличающийся не меньшей новизной трактовки Молчалин в исполнении Лаврова. Этот персонаж «тоже отнюдь не традиционен. И он по-своему современен. Нет в нем обычной робости, приниженности, подобострастия. Напротив, он очень уверенно, ловко, даже как-то по-хозяйски чувствует себя в этом мире»<sup>33</sup>, – писал Владимир. Более того – Молчалин предстал «человеком, постоянно сознающим свое превосходство над окружающими»<sup>34</sup>. «У него гибкая, напряженная фигура человека, которому всегда приходится быть на чеку. Неторопливые и осторожные, как будто всегда недоконченные движения. <...> В нем все неслышно, утаено, упрятано». Но «в самой его изысканной обходительности есть оттенок иронического превосходства», «в его тонкой вежливости гораздо больше высокомерия, чем подхалимства», поскольку «он-то сам себе цену знает, а значит, свое возьмет». И потому в словесном поединке с Чацким «Молчалин действует с полным сознанием своего преимущества»<sup>35</sup>.

В чем же заключалось это преимущество? В книге Б. Костелянца «Мир поэзии драматической...» говорится, что еще Салтыков-Щедрин понял грибоедовского Молчалина «во всех потенциальных его возможностях: в Алексее Степаныче он увидел преуспевающего чиновника, – чувствует себя в своей тарелке на “паркетах канцелярии” и играет решающую роль в системе бюрократического аппарата». Наиболее полное и яркое сценическое воплощение перспектива Молчалина, предсказанная Салтыковым-Щедриним, получила в товстоноговском спектакле. «“В чинах мы небольших” – в этих его словах звучало не самоуничижение и не раздражение, а уверенность в ожидающих его иных чинах»<sup>36</sup>.

Позднее, в спектакле «Мещане», Лавров, играя роль Нила, также раскроет своего героя «в возможной его исторической перспективе», обозначая «опознавательные знаки грядущих опасностей»<sup>37</sup>. Его Нил «все скажет и сделает с улыбочкой, от которой немного страшновато

становится»<sup>38</sup>, – писали рецензенты. «В нем упругая сила, надежность, прекрасное жизнелюбие. Не случайно Бессеменов в нем угадывает опору». И ошибается: ведь Нил «позволил себе жить не задумываясь о противоречиях жизни. Уверенно брать свое и поступать, как считает верным, не заботясь ни о последствиях, ни о возможных жертвах». «Его подкупающая непринужденность граничит с пренебрежением. За обаятельными ямочками улыбки вдруг проступает жестокость». «И смущает небрежность, с какой, развалясь на диване, Нил одновременно может вытянуть ноги в перепачканных сапогах прямо на мягкой обивке отцовского кресла»<sup>39</sup>.

В ролях Молчалина и Нила Лавров с удивительной точностью сыграл не только психологический, но и социальный тип. Выявил угрозу, излучаемую в равной степени и лощеным Молчалиным, и простецким Нилом. В Чацком Юрского в полный голос звучали современные ритмы, он сыграл в грибоедовском герое прежде всего «его переменчивость, нервный ритм настроений, внезапные переходы от бурной веселости к меланхолической грусти и от тайного яда сомнений – к озорству», что свидетельствовало «о натуре порывистой, сложной, неустоявшейся» (Юрский признавался, что «играть Чацкого ему легче после трамвайной сутолоки») <sup>40</sup>. Молчалин–Лавров вносил в спектакль мотив завуалированной опасности. Он поднимал тему тайных всевластных пружин общества, о которых в те годы невозможно было говорить вслух. Партитура роли состояла словно бы из одних уменьшительно-ласкательных суффиксов; но направление будущего хищного броска все эти «взглядики» и «усмешечки» выдавали точно. Здесь чувствовался расчет на длинную дистанцию, продуманный со всею «умеренностью и аккуратностью». Такая же внутренняя энергия таилась за внешней неспешностью и кажущейся неагрессивностью Нила. Герою Лаврова оставалось немножко обождать, пока российская история сама не расстелет перед ним, новым хозяином жизни, ковровую дорожку.

«Молчалин не шумен, но за всей его повадкой явственно ощущаешь почти горячечную страсть, истинную одержимость, мертвую хватку: такой никому не уступит ни в чем, такого легко не сдвинешь, – писал Е. Калмановский. – Будь и другие противники Чацкого полны такой скрытой (или явной) силы, конфликт его с фамусовским миром выглядел бы трагичнее и опаснее». Но в остальных антагонистах главно-

го героя ни режиссер, ни актеры не выявили «активное их существо»<sup>41</sup>. Отмеченные критикой «моменты иллюстративности»<sup>42</sup> объясняются именно отлучением сценических персонажей от поля драматического напряжения, подменой конфликта – контрастом. Такая ситуация неоднократно складывалась в товстоноговских спектаклях, где антагонисты непременно были выявлены и обозначены, но специфика и динамика их драматических взаимоотношений – что, собственно, составляет содержание и главный интерес театрального искусства – на режиссерском уровне выстраивались далеко не всегда.

\* \* \*

Каким же способом в таком случае Товстоногов цементировал спектакль в единое целое? Как справедливо отмечает А. Чепуров, для Товстоногова всегда было важно выявить «взаимосвязи человеческой личности с большим кругом обстоятельств, с точно очерченной социально-исторической ситуацией»<sup>43</sup>. И. Соловьева называла спектакли «Мещане», «Варвары», «Три сестры», «Дачники», «Дядя Ваня» единым историческим циклом: в них «жизнь России на рубеже веков рассмотрена прежде всего как *реальность истории*»<sup>44</sup>. Ориентация на широкий исторический контекст стала и сильной, и слабой стороной спектаклей БДТ. Она приносила в спектакль дополнительные мотивы и ракурсы, но нередко препятствовала стилистической определенности и целостности. Даже одному из лучших товстоноговских спектаклей – «Варварам» (1959), как писал Б. Зингерман, «недостает единого ощущения, единой формулы стиля, что сказывается и в его общей композиции, и в самых последних частностях»; «не хватает грунта, соразмерности частей, единства колорита»; «актеры играют, может быть, и недурно, но как если бы их герои попали сюда из других пьес, других авторов»<sup>45</sup>. Временами здесь начинает звучать «не столько горьковское, сколько чеховское»<sup>46</sup>.

Вспоминая о создании спектакля «Поднятая целина» (1964), Товстоногов рассказывал: «В основе работы лежал роман и *обыгные в таком слугае* иконографические, справочные материалы, газеты тех лет и тому подобное»<sup>47</sup>. Здесь вновь вспоминаются «мхатовские» принципы, «мхатовская» культура подготовки спектакля. И вновь забывается двуликость не мифологизированного, а реально существовавшего МХТ с его полярными по ряду вопросов лидерами – Станиславским и

Немировичем-Данченко. Чепуров отмечает общность Товстоногова и Немировича-Данченко в методологии работы с актерами, формировании структуры театрального действия<sup>48</sup>. Общность можно обнаружить и в трактовке понятия историчности этими режиссерами. При выборе антуража спектаклей Немирович-Данченко предпочитал нейтрально-типическое. Станиславский же, с первых лет деятельности МХТ создававший своеобразную театральную кладовую с утварью различных эпох, ориентировался прежде всего на выразительные диковинки, несущие в себе заряд образности<sup>49</sup>. Товстоногов, когда дело касалось не актеров, а постановочных средств выразительности, склонялся скорее к типическому, чем к специфическому. Оттого в «Варварах» «связь Горького-драматурга с его предшественниками подчеркнута больше, чем его новаторские особенности»<sup>50</sup>, а без Шолохова, писавшего о довоенной деревне, не было бы, как считал сам Товстоногов, и спектакля по Тендрякову<sup>51</sup>. Взаимоотношения режиссера с авторской стилистикой драматурга при таком подходе становятся весьма проблематичными. Это касается не одного только Товстоногова. Так, Л. Додин при постановке «Живи и помни» В. Распутина использовал трилогию Ф. Абрамова для сочинения «биографий» участников массовых сцен (что само по себе вызывает недоумение: какая может быть биография у персонажей за пределами художественного произведения и существующих в нем ситуаций?).

Но когда характерная для Товстоногова сосредоточенность на реалиях времени, деталях быта, подробном исследовании характеров персонажей отвечала и поэтике драматурга, и зрительским устремлениям, театр выходил победителем. Так произошло с постановками пьес А. Володина «Пять вечеров» (1959) и «Моя старшая сестра» (1961).

«Герои не иллюстрируют своими судьбами исторические ситуации, само время проходит через их отношения и переживания», – писал о спектакле «Моя старшая сестра» С. Владимиров. Через «открытия в области современных характеров», сделанные актерами БДТ, и «поразительное обнажение внутренних, душевных процессов» проявлялась «истинная современность театрального языка»<sup>52</sup>. В товстоноговском спектакле, отмечал К. Щербаков, нет внешней новизны. Он «поставлен на надежный фундамент добротного, точного быта». Однако «в режиссуре, в актерских работах – прорывы в новую, современную психологическую достоверность»<sup>53</sup>. «Разве, скажем, события пьесы с таки-

ми же героями не могли бы возникнуть в годы предвоенные или еще раньше? Вполне возможно, – рассуждал скептически настроенный критик. – А это уже просчет»<sup>54</sup>. Новизна была действительно не во внешней событийности пьесы, а в ином художественном осмыслении, в самом способе переплетения составляющих ее драматических «волокон».

Пьеса Володина «традиционна по форме. Современность ее спрятана глубоко внутри <...> – писал Щербаков. – Люди просто в быту, за самыми будничными занятиями ведут себя не так, как, скажем, 20 лет назад, они иначе держатся, говорят, иначе общаются друг с другом. Все тоньше, многомернее. Разнообразнее становятся оттенки и нюансы человеческих проявлений». В спектакле БДТ «незначительный жест, едва уловимые изменения выражения лица, которые раньше, быть может, вовсе остались бы незамеченными, теперь значат неизмеримо много. Современные актеры, как и современные ученые, открывают миры бесконечно малых величин»<sup>55</sup>.

«Моя старшая сестра» по-своему продолжила некоторые мотивы, прозвучавшие у Смоктуновского в первом варианте «Идиота». Мышкин Смоктуновского возвысил «понятие единичного человека» в эпоху, когда «обещание человечности как мерила существования человека таило открытие»<sup>56</sup>. По поводу же «Моей старшей сестры» критики писали: «Мы разучились просто говорить о простом, радоваться скромным радостям, сочувствовать наивному горю»; нас долго преследовала «боязнь откровенности в искусстве, боязнь ситуаций и слов, волнующих своей похожестью на ежедневную жизнь». «Однако зрители, да и все мы, устали наконец от полуправды, захотелось заглянуть под мундир, в душу героя. Появились спектакли о человеке – один, другой, двадцатый, сотый»<sup>57</sup>.

Жизненная достоверность и узнаваемость, радовавшие критиков в спектаклях этого ряда, касались скорее все же узнаваемых ритмов и тембров, чем подражания обыденной жизни как таковой. Не случайно «Моя старшая сестра» начиналась в БДТ с текстуальной паузы, заполненной «говорящим» темпоритмом сценического существования персонажей, «чтобы зрители поняли “правила игры” и приняли их»<sup>58</sup>. А «Пять вечеров» не были забыты и в эпоху 1990-х: «Говорят, запись этого спектакля слушают, как музыку. Гаевский, например»<sup>59</sup>.

Открытия в спектаклях по пьесам Володина совершались как бы на микроуровне, воплощаясь в нюансах актерской игры. Но для того

чтобы состоялись точный выбор интонации, актерское попадание в музыку роли, режиссер должен обладать абсолютным слухом на нарождающиеся, непривычные и первоначально не столь уж отчетливо выраженные новые ритмы, слухом на специфические особенности очередной драматургической «новой волны». В период «комнатных репетиций» с актерами БДТ над многими спектаклями работала Р. Сирота, этим качеством обладавшая.

В «Пяти вечерах» театр, казалось бы, погружал зрителей «в самое прозаическое и будничное», но «при всей своей обыденности и “заземленности”» нес «поэтическую окрыленность»<sup>60</sup>. По свидетельству Юрского, у Сироты «в комнатном прогоне вырисовывался тонкий камерный спектакль». При переносе на сцену Товстоногов «сумел придать спектаклю крупность, значительность, не нарушая интимности»<sup>61</sup>. Здесь были найдены точная интонация и темпоритм времени, его тембровая окраска. Фоном всех диалогов и сценических событий стало непрерывно бормочущее радио. Это было в русле володинской стилистики. (Не случайно так удаются киноверсии произведений этого автора – у него всегда наличествует принципиально важный для поэтики кинематографа лейтмотив «потока будней», в который погружены, то вырываясь из его плена, то вновь оказываясь подхваченными его течением, володинские персонажи. Вернее, здесь не присутствуют «будни» в тяжеловесном бытовом воплощении, а дана их лаконичная музыкальная, мелодическая формула.) Насколько принципиальной была эта режиссерская находка, свидетельствует тот факт, что и спустя десятилетия она не утратила своей емкости и была использована в фильме Н. Михалкова «Пять вечеров», где экранное течение событий сопровождается аккомпанементом работающего в комнате Тамары телевизора.

\* \* \*

Принципиальной удачей спектакля стало исполнение центральных ролей – Ильина (Е. Копелян) и Тамары (З. Шарко).

Копелян, играя Ильина, «делал ударными местами роли не текст, а паузы. (Текста, заметим, у него и в пьесе значительно меньше, чем у Тамары. – А. В.) В отрывочное междометие, иронический смешок, безошибочно синтонированное хмыканье он вкладывал объемное, психологически точное высказывание»<sup>62</sup>. По словам рецензента,

Ильин в сценах, где он просто «сидит, молчит, слушает, думает», магнетически подчинял себе зрительный зал<sup>63</sup>.

Дело было не только в психологической точности и проникновении – пусть самом глубоком – в «извилистые ходы человеческой психики»<sup>64</sup>. Самоуглубленность Ильина – притом что стимулируют ее, и стимулируют сильнейшим образом, диалоги с Тamarой и другими персонажами – в конце концов приводила володинского героя к трезвой и мужественной самооценке и толкала его на поступок. Это было бы невозможно воплотить без присущего Копеляну умения мыслить на сцене, в процессе сценического действия. Мыслить и от лица своего героя («в своих лучших работах Копелян каждый раз воссоздает этот индивидуальный стиль мышления, присущий лишь данному человеку способ думать»<sup>65</sup>) и поднимаясь над конкретикой мышления того или иного персонажа.

Может быть, более наглядное представление об этом свойстве актера дают не его драматические роли, а комедийный персонаж – купец Микич Котрянец в «Хануме» (1972). Здесь Копелян, как и в «Пяти вечерах», «Прошлым летом в Чулимске», «Трех мешках сорной пшеницы», да и во множестве других спектаклей, играл нечто выходящее за пределы коллизий, непосредственно связанных с психологией, характером и единичной судьбой своего героя. В Микиче Котрянце – комедийной по своим характеристикам и сценическим ситуациям роли – он воплощал общую интонацию спектакля, авторское отношение не только к играемой комедии Цагарели, но и к каким-то основным коллизиям жизни, тому ее драматизму, что является общим для самых разных эпох и судеб и может рассматриваться театральным искусством под углом самых разных жанров. К тому архитектурному остову, что просвечивает не только в драме или высокой комедии, но и в водевиле и фарсе; не только в серьезных проблемных положениях, но и в нелепицах, смешных заблуждениях и сумасбродствах, заставляя сочувствовать мольеровскому Журдену и шекспировскому Мальволио, грустить над самым вздорным, взбалмошным и суетным героем. Все они – и погибающие, как копеляновский Свидригайлов, и нашедшие силы преодолеть себя, как Ильин, и чудесным способом благодетельствованные с помощью невероятной комедийной случайности, как Микич Котрянец, – на каком-то этапе испивают свою чашу до дна, оставаясь один на один с коллизиями собственной души, расплачиваясь за свои притязания и ошибки, пожиная плоды своих и чужих дей-

ствий. Процесс осознания этого общего драматизма Копелян всегда умел воплощать на сцене, тесно переплетая субъективные размышления своего героя с целостным видением коллизии, в которую втянут не только играемый им персонаж, но и все остальные участники.

Совсем иное сценическое существование вела Тамара – З. Шарко. Параллельно почти непрерывному потоку говорения и демонстративных, на единственного «зрителя» – Ильина – рассчитанных акций, совершался в ее героине перелом и прорыв к собственной человеческой сути. «За сдержанной, даже злобной отрешенностью Тома – З. Шарко кроется тонкий и глубоко чувствующий человеческий характер». Здесь соседствуют «лирические интонации и бурные вспышки несдержанного негодования»<sup>66</sup>, – утверждали рецензенты. Играя своих героинь, Шарко «проламывается через оболочку их повседневности – и открывает в тягостном однообразии их жизни свои звездные часы и минуты»<sup>67</sup>, угадывает осевую линию их судеб. По поводу спектакля «Пять вечеров» «сам драматург впоследствии признавался, что его Тамару создала именно Шарко – она обнаружила в ней что-то такое значительное, времени нашему принадлежащее, чего он и не подозревал в собственной пьесе»<sup>68</sup>.

В нехитрой песенке, которую поет Тамара, Шарко в трех куплетах последовательно рассказала о трех этапах женской судьбы. Здесь звучала горечь, но не было жалобы. Начальные строки каждого куплета:

Миленький ты мой,  
Возьми меня с собой. –

она пела в слегка измененном виде – вместо «возьми меня с собой» – «возьми меня с собою», и на двусложную метрику словно ложился отсвет амфибрахия.

Встречались в игре Шарко и моменты, объединяющие ее с Копеляном. О ее Ольге в чеховских «Трех сестрах» (1965) писали: «Паузы – самое сильное у Шарко в этой роли»<sup>69</sup>. По глубине осознания коллизий, в которые вовлечены (и которые часто сами провоцируют) ее героини, и по мужеству, с каким они принимают свое драматическое, а порой и безвыходное положение, Шарко действительно напоминает Копеляна.

Ее Ольга «живет, словно закованная в броню своего чувства долга», и эта броня скрывает «не только недюжинную силу характера, но

и скрытое неистовство его, о котором сама Ольга и не подозревает»<sup>70</sup>. Не подозревает героиня, но сама актриса видит отлично. У ее Ольги напряженно выпрямленная спина, гордо посаженная и непреклонно вскинутая голова, но кажется, еще чуть-чуть – и что-то в ней надломится, усилие дойдет до последнего предела прочности, до «усталости металла», разрушающей даже сверхпрочные конструкции. Ее Ольгу, бросившую жизни вызов, но не нашедшую способа его реально осуществить (и никого, кроме самой себя, в том не обвиняющую), надломят не только обстоятельства, но и сама избранная ею непреклонность, уровень и масштаб ее притязаний. Застывшие в своем противостоянии, не сдававшиеся обстоятельствам, ее героини становились уязвимыми из-за собственной твердости и упорства. В античную эпоху это свойство называли «гибрис» – «надменность, спесь, направленные не против людей, а против Богов»<sup>71</sup>. В Шарко ощущалась способность играть ту драматургию, с которой не только БДТ, но и вся наша сцена оказались разлучены на долгие десятилетия.

В соответствии с этой лейттемой – и актерская техника Шарко, укрупненность рисунка, проявленная даже в камерных «Пяти вечерах» ориентация не только на психологию, но и на судьбу своей героини, обобщенно-музыкальное построение голосовой партитуры роли. По поводу персонажа, сыгранного Шарко в «Трех мешках сорной пшеницы» (1974), В. Семеновский писал: специально для актрисы сочинили «роль странную, символическую»; «героиня Шарко непосредственно связана не с текстом Тендрякова, а с музыкой Гаврилина; она почти лишена слов – запоминаются только ее ритуальные причитания»<sup>72</sup>. Даже в очень слабом спектакле «Последний срок», поставленном Е. Лебедевым по В. Распутину, Шарко удалось проявить определяющие свойства своей актерской индивидуальности, самостоятельно выстроив роль.

Не только Шарко, но и многие другие актеры БДТ – И. Смоктуновский, П. Луспекаев, Е. Копелян, С. Юрский, О. Басилашвили, Э. Попова, О. Борисов, Н. Тенякова, Ю. Демич, Г. Богачев, В. Медведев, В. Ковель, позднее О. Волкова, А. Толубеев, А. Фрейндлих, В. Ивченко – порой «режиссировали» исполняемые роли и привносили в спектакль собственные ритмы.

Нельзя сбрасывать со счетов и не поддающееся изучению и анализу, но, безусловно, важное влияние актеров друг на друга. Особен-

но если это касается актеров незаурядных – а ими труппа БДТ была богата всегда. В воспоминаниях Басилашвили о Луспекаеве помимо естественной человеческой теплоты явственно прочитываются и взаимоотношения сугубо профессиональные, взаимоотношения мастера и стажера:

Я окончил хорошую школу и очень благодарен своим учителям и режиссерам. Но мои ежедневные показы Луспекаеву стали для меня еще одной школой актерского мастерства <...> Говорят, что я хорошо, в конце концов, сыграл Андрея (в “Трех сестрах”. – А. В.). Этому я во многом обязан Паше Луспекаеву <...><sup>73</sup>

\* \* \*

Определяя специфику режиссуры Товстоногова и ее отношения с актерскими созданиями, В. Семеновский писал об «интонации и концепции, которые пытаются слиться, но так и не обретают единства». Подобно тому, как в «Трех мешках сорной пшеницы» содержащее лирическое начало сценография и музыка «сталкиваются с полифонией бытовых подробностей» и «тоскливой достоверностью» предметов крестьянского быта, «актеры тоже “сталкиваются” друг с другом: те, кому явно нравится психологическая определенность режиссерских заданий, и те, кто играет, не “вживаясь” в характер, а интонируя образ, наполняя его музыкальностью, внутренней пластикой». Так, Н. Тенякова в роли Веры «как всегда <...> играет так, словно жесткая регламентированность сценического контекста ее не касается», и лучшие моменты в ее исполнении возникают, когда она «перестает заботиться о соблюдении житейской логики и видимого правдоподобия»<sup>74</sup>.

Товстоногов был очень чуток к способности актера находить личностную трактовку и выстраивать стройный законченный рисунок роли. Создавая рельефно очерченную среду обитания и жесткие «предлагаемые обстоятельства», он не навязывал актеру концепцию образа, замкнутую строгими причинно-следственными рамками. Как из романа можно вычленил сугубо драматургическую фабулу или ряд фабул, так и организованные с помощью «романной структуры» спектакли БДТ были населены актерскими творениями, несущими субъективное преломление драматизма или трагизма существования. Наиболее точная формулировка этой специфической особенности товстоноговской режиссуры принадлежит К. Рудницкому: «Компози-

ции Товстоногова – жесткие, тщательно рассчитанные, выверенные по метроному. <...> Однако прочный режиссерский каркас постановки непременно предусматривает такие вот важнейшие мгновения, миги полной актерской свободы». Актеру «в этот момент все дозволено – и прибавить, и убавить»<sup>75</sup>.

В самых «эпических» постановках БДТ драматические и трагические моменты, поэтические «взрывы» у актеров не выглядели чужеродными. В таких выдающихся спектаклях, как «Варвары», «Три сестры», «Мещане», возникала полифония мироощущений и способов действия персонажей, их разновекторных манер сценического существования, драматично взаимодействующих с безжалостным объективным течением исторического времени, в которое они погружены. Наиболее близка к такому режиссерскому решению оказалась драматургия Горького, но были и победы, связанные с другими авторами, в том числе и при инсценировках прозы.

Режиссуре Товстоногова был близок данный тип творческих взаимоотношений с актером – не случайно такой плодотворной оказалась его работа в «Современнике» над спектаклем «Балалайки и К<sup>О</sup>» (1973). Актеры «Современника», как и актеры БДТ, умели самостоятельно «режиссировать» роли, Товстоногов же обладал способностью органично вплетать эти индивидуальные актерские партитуры в общую структуру спектакля.

\* \* \*

Но временами стилистика и проблематика, которую несли отдельные актеры БДТ, не отвечали основному тону товстоноговских спектаклей. Так, тема личной независимости и ответственности человека за все с ним происходящее (характерная для таких разноплановых актеров, как Шарко и Борисов) входила в противоречие с идеями, господствовавшими в целом ряде постановок театра, особенно начиная с середины 1970-х гг. Наиболее полно и точно выражал эти идеи Товстоногова Е. Лебедев.

«В каждой группе, в каждом ансамбле среди артистов должен быть лидер, артист, обладающий безошибочной интуицией <...> Таким лидером в труппе Большого драматического театра является Евгений Лебедев», – писал Товстоногов<sup>76</sup>. В буквальном смысле считать Лебедева лидером труппы, включающей такие крупные и несхожие актерские

индивидуальности, конечно, невозможно. Но для режиссера он, судя по всему, действительно олицетворял нечто концептуально близкое. «Лебедев очень чуток к драматическому несоответствию человеческой личности и жизненных обстоятельств» – отмечала Р. Беньяш<sup>77</sup>. Причем «виноватыми» в его трактовке чаще оказывались обстоятельства, а не лебедевские герои, живущие как бы в страдательном залоге. Его Тихон в «Грозе» с особым пафосом обвинял в смерти Катерины Кабаниху, его Монахов в «Варварах» – всех окружающих: возглас «Господа, вы убили человека» актер сделал кульминацией роли.

Когда-то чеховский Иванов на сочувственное предположение: «Знаешь что? Тебя, брат, среда заела!» – отвечал резкой отповедью и монологом, полным яростного самообвинения. А сыгранный Борисовым Григорий Мелехов («Тихий Дон», 1977) – при том что «история гонит и травит Григория Мелехова, как одинокого волка», – выводил на первый план тему вины и возмездия «за всех, кого он сам, бездумно, сгоряча, куражась удалю и бравируя отвагой, убивал, казнил, топтал»<sup>78</sup>. С героями Лебедева дело обычно обстояло иначе:

Верись – освободись Монахов от вечного унижительного страха, и с него как шелуха спадет озлобленность. <...> Дайте ему один только проблеск веры в лучшее, освободите от постоянной боли, и Монахов избавится от горького позерства<sup>79</sup>.

Актерская техника Лебедева была созвучна такой трактовке роли. «Удивительна способность Евгения Лебедева изменять себя. Без помощи грима, освещения, обстановки. Одним только *внутренним приспособлением* актерского аппарата к *обстоятельствам*». Часто проявляющаяся в его героях, столь подвластных меняющимся обстоятельствам, «неожиданность психологических превращений – не только свойство таланта Лебедева, но и его настоятельная потребность»<sup>80</sup>.

Есть нечто общее в технологии построения спектакля Товстоноговым и в выстраивании роли Лебедевым. Как у Товстоногова встречалась «излишняя щедрость красок и подробностей»<sup>81</sup>, так Лебедеву был свойствен «переизбыток средств, азарт новых напластований, которые уже не только делают роль более сочной, но и утяжеляют ее»<sup>82</sup>. «Товстоногова иногда, и не без оснований, упрекают в невыдержанности стиля» – он предпочитает аккорд, и «чем больше неожиданных нот в этом аккорде, тем лучше, – отмечал Юрский. – Да, иногда случается

диссонанс, даже просто разноголосица. <...> Мне приходилось сталкиваться с режиссерами, и весьма талантливыми, придерживающимися совершенно другого взгляда: если задумано трезвучие, то всякая четвертая нота недопустима, она лишняя. Так что размах, жадность к обилию обертонов являются особенностью именно товстоноговской режиссуры»<sup>83</sup>. В свою очередь, в лебедевских Шукаре («Поднятая целина») или Ангеле «Д» («Божественная комедия») «переизбыток выдумки, смешных трюков, разнообразных приспособлений подчас смешил, а подчас и утомлял зрителей»<sup>84</sup>.

Тема влияния обстоятельств на поведение, поступки и саму личность человека часто стояла в центре товстоноговских спектаклей. «Надо приплюсовывать новые обстоятельства»<sup>85</sup>, – характерное высказывание этого режиссера при работе с актерами. Роль детализированного воплощения среды, окружающей человека, и обилия нюансов и разнонаправленных побуждений в поведении сценического персонажа резко возрастала. Актерская природа Лебедева была наиболее близка товстоноговской концепции драматического героя.

В случаях, когда тщательная разработка деталей не затеняла и не дробила основную линию роли, лебедевские персонажи демонстрировали совсем иную меру обобщения. Так, в «Моей старшей сестре» актер, замечательно игравший Ухова, строил сценический образ «из мельчайших бытовых деталей и подробностей», но здесь они были не самоценны, благодаря им обнажалась «самая суть человека» – через «взгляды, привычки, предрассудки, сросшиеся с самой натурой человека», проявлялась его готовность принять, не подвергая сомнениям, укоренившуюся в обществе «формулу жизни»<sup>86</sup>.

Зависимость от обстоятельств лебедевские герои демонстрировали даже в душевной сфере. Самообвинения для них нехарактерны. Одной из самых крупных неудач в творчестве актера стала роль Рогожина. Лебедев не играл страстной одержимости Рогожина – и тем самым уходил от темы ответственности своего персонажа за ход событий. Характерны определения, данные его герою критикой: «томимый необходимостью действовать», «назначенный безвинно в убийцы». «Невольный преступник, он самая безусловная жертва своего преступления»: до его совершения Рогожин служит «орудием» «этого страшного мира», а «после преступления Рогожин Лебедева и сам превратился в жертву»<sup>87</sup>.

Товстоногов был безусловно прав, говоря, что «Лебедеву свойственно становиться адвокатом своих персонажей»<sup>88</sup>. В «Варварах» (1959) актер играл Монахова как «человека нервического, терзаемого комплексом неполноценности», «Карандышева, которому удалось все-таки жениться на красавице», «маленького ущербного человека»<sup>89</sup>. «И уже, кажется, не остается никаких оснований для снисхождения, уже готов портрет подлеца, “мелкого беса”, а что-то мешает, сопротивляется, хуже – вызывает сочувствие»<sup>90</sup>. В «Дяде Ване» (1980) лебедевский профессор Серебряков также вызывал у зрителя «сложные чувства вплоть до жалости, сочувствия и, как это ни парадоксально, даже любви»<sup>91</sup>.

Даже в моменты, когда герой Лебедева возвышался над ситуацией и самим собой – а такие моменты были дарованы и его Монахову, и Бессеменову, и Холстомеру, – актер не играл трагизма переломных душевных состояний, а показывал последовательную сменяемость состояний и оценок, возникающих по причине новых побудительных обстоятельств: смерть Надежды Монаховой, попытка самоубийства дочери Бессеменова Татьяны, старость Холстомера. Его герой начинал видеть какие-то вещи иначе, но для этого ему редко приходилось что-то ломать в себе, обвинять себя, вступать в острый конфликт с собственным прежним видением. Внутренняя конфликтность, душевная борьба не были лейтмотивами в творчестве Лебедева. Игранные им персонажи были объемны, многомерны («упрямый и бесчеловечный в мещанской своей ограниченности, Бессеменов Лебедева человечен и даже велик в своем горе»<sup>92</sup>); могли переживать, как Холстомер, «минуты потрясающих узнаваний-прозрений»<sup>93</sup>, но ни раскаяния, ни самоосуждения они не ведали. В самые взрывные, эмоционально насыщенные и вызывающие сильнейшее сопереживание зрителя моменты актер оставался в рамках драматического, а не трагического.

Показательно, что Лебедев был так органичен в сложной композиции спектакля «История лошади» (1975), где сцены старости Холстомера перемежаются с воспоминаниями и погружением в прежнюю жизнь. Здесь, как и в других лебедевских ролях, в центре – не душевная борьба, а сплетение побуждений, мотивов, мыслей, весьма несходных и даже разнонаправленных, однако не ставящих его героя перед проблемой выбора. Решения, влияющие на его судьбу, принимались другими, и благодаря им верх брала то одна, то другая ипостась его

персонажа, и с удивительной легкостью возвращался его герой в свою полную иллюзий молодость. Холстомер «не предстает перед нами праведным существом, не причастным к жизни, ее соблазнам и противоречиям. Он – причастен и сознает это», – писал Костелянец. И, сознавая и приемля собственное несовершенство, герой Лебедева не стремится быть судьей и над другими: «Звездные часы своей жизни, о которых он вспоминает с упоением, Холстомер пережил рядом с князем и Феофаном. Не только рядом, но вместе с ними, благодаря им он был счастлив и не скрывает этого»<sup>94</sup>. Басилашвили, игравший в спектакле роль князя Серпуховского, относился к своему герою гораздо строже. Позволяя «угадать в Серпуховском возможность иного развития»<sup>95</sup>, Басилашвили тем самым возлагает на князя ответственность за его судьбу. Лебедевский же Холстомер принимает и жизнь, и себя самого такими, каковы они есть. Трактовка образа Л. Толстым и актерская тема Лебедева в данном случае находились в полной гармонии.

Тему тотальной зависимости человека от условий, в которые он поставлен, Товстоногов сделал центральной в своем «Ревизоре» (1972), но на этот раз вступив в противоречие с драматургической основой и не получив, в отличие от других своих спектаклей, подкрепления в актерской индивидуальности Лебедева.

Синдром снисходительного, едва ли не жалостливого отношения к гоголевским персонажам проявился задолго до товстоноговской постановки «Ревизора». Еще на рубеже 1950-х – 1960-х гг. П. Громов в связи со спектаклем Малого театра писал, что «в последнее время пошла такая мода – смягчать Гоголя»<sup>96</sup>. В 1970-е сентиментализация Гоголя, резкое расхождение с жанровой природой его пьес стали характерным явлением<sup>97</sup>. Призыв Товстоногова «забыть, что это должно быть смешно, забыть, что играем комедию», сделать стержнем спектакля «страх»<sup>98</sup> находился в общем русле тенденций того времени.

Такой подход приводил к неизбежной переориентации спектакля на фигуру городничего – именно его, считал Товстоногов, «надо поставить в центр». Как убедительно доказывает Костелянец, «сама задача превратить городничего <...> в фигуру драматическую и вызывающую то ли сочувствие, то ли даже сострадание, не имеет оправданий в тексте пьесы. <...> При таком подходе трудно постигнуть и раскрыть диалектику взаимоотношений, складывающихся между двумя главными лицами комедии» – Сквозник-Дмухановским и Хлестаковым,

которые «совместно движут коллизию “Ревизора” и совместно ее углубляют». Гоголевские герои «совсем не со страху опознали <...> в Хлестакове большое начальство. Чем-то он их и прельстил, даже обворожил <...> Страх перед неизвестным чиновником срастался с мечтой о нем. “Мечты” персонажей “Ревизора” – одна из движущих сил всего действия». У Гоголя происходит «цепная реакция неудержимо проявляющих себя вожделений, стимулируемых Хлестаковым. Он, эта фитюлька, как бы открывает тот шлюз, за которым таился и не мог ранее прорваться поток низменных желаний и мечтаний»<sup>99</sup>.

\* \* \*

«Центр тяжести» оказался сдвинутым и в другом спектакле БДТ – «Прошлым летом в Чулимске» (1974). Здесь проявились рецидивы способа построения спектакля, использовавшегося в «Идиоте» и «Горе от ума» (где в отличие от вампиловского спектакля, они были художественно оправданными). В этой постановке режиссер резко противопоставил Валентину остальным персонажам и передал ей функции первой скрипки. Такое сценическое решение противоречило архитектонике пьесы и не опиралось на незаурядную актерскую индивидуальность, которая необходима при подобной «центростремительной» ориентации спектакля.

В сложной полифонии вампиловских пьес, где в общем ходе действия значим и разработан каждый голос, встречаются, тем не менее, своего рода персонажи-камертоны – как Шаманов в «Прошлым летом в Чулимске», Зилов в «Утиной охоте», – от сценического воплощения которых зависит художественная удача или неудача всей постановки. Дело не в том, что Зилов или Шаманов – центральные герои. Драматургия XX в. далеко не всегда соединяет в одном персонаже наиболее активного участника событий и фигуру, ключевую для понимания поэтики пьесы. В пьесе Э. Радзинского «104 страницы про любовь» канонам драматического героя в наибольшей мере соответствует Электрон Евдокимов – именно он выбирает, решает, переживает катастрофу, осмысляет последствия своих действий. Но не ему, а Наташе отдан характерный для Радзинского (да и вообще для искусства 1960-х – 1970-х гг.) лейтмотив – драматизм нашей каждодневной жизни, в которой ничто не возможно «еще раз», в которой не бывает ни дополнительных сто пятой или сто шестой страниц, ни «билети-

ка на второй сеанс», и возможность совершить нравственный выбор дается лишь однажды – в запрятанный среди будней день, «в четверг и больше никогда». (Характерно, что название пьесы Радзинского в БДТ было переименовано: «Еще раз про любовь».)

Интересно сопоставить трактовку Наташи у Т. Дорониной в спектакле БДТ и у О. Яковлевой в спектакле А. Эфроса. Ощущая скоротечность жизни, ставящей человека перед необходимостью неотложного принятия решений, Яковлева улавливала внутренний драматизм поступков своей героини. Обгоняющие друг друга интонации, задыхающийся, как на бегу, ритм ее существования, поступки, чуть ли не опережающие акции, их вызвавшие, – в этом лихорадочном состоянии Наташа Яковлевой выбирала модель поведения, столь же проблематичную, как и у ее антипода Электрона Евдокимова. У Дорониной героиня Радзинского была безоговорочно оправдана. Для ее Наташи все было ясно, все заранее решено – не случайно ее отношение к Евдокимову казалось снисходительно-взрослым. Концепция роли противоречила драматической коллизии пьесы. Дорониной в тот период вообще было свойственно играть внутреннюю правоту своих героинь, что иногда вступало в противоречие не только с драматургией, но и с режиссерской концепцией. (Так произошло с великолепно сыгранной ею Лушкой в «Поднятой целине», где актриса «переиграла» – вопреки замыслу Товстоногова – даже Луспекаева – Макара Нагульнова<sup>100</sup>.) «104 страницы про любовь» требовали более неоднозначного отношения актрисы к своей героине.

В спектакле БДТ «Прошлым летом в Чулимске», при отдельных актерских удачах (Жопелян, Борисов, Демич), и поэтика, и проблематика вампиловской пьесы оказались искажены. В Шаманове Лаврова, по справедливому замечанию критика, недоставало «внутренней неустроенности»<sup>101</sup>. В отличие от постановок пьес Володина на рубеже 1950-х – 1960-х гг., БДТ 1970-х не смог уловить тембров и обертонов современной драматургии, почувствовать шукшинскую или вампиловскую специфику. Точное актерское попадание в роли Шаманова отсутствовало. Тем самым не было возможности проявить личностное, авторское отношение театра к Вампилову – ведь в БДТ право на обладание собственным лирическим голосом было раз и навсегда отдано актеру, режиссерский же голос был слышен редко. Наиболее откровенно и в полную силу он прозвучал в «Хануме» (1972).

Разумеется, не в том дело, что голос Товстоногова, читающего стихи Г. Орбелиани, звучал в спектакле в буквальном смысле. В общем строе спектакля ощущалось присутствие режиссера-автора. В спектакль был привнесен редкий для БДТ вне актеров существующий, но на актеров влияющий сценический ритм. Актеры словно прислушались не только к себе и своим партнерам, а к кому-то или чему-то еще, истаивающему на черном фоне увеличенных фресок Пиросмани. К чему-то почти утраченному и потому особенно драгоценному и щемящему. Это было совсем не в жанре пьесы, но странным образом оказывалось необходимым, оттеняло ее эстетику, своим аккомпанементом ярче выявляло ее собственные контуры.

Но во многих спектаклях Товстоногова особые, личностные отношения с пьесой, с ее образным миром не выстраивались. Хотя кого-то – как Чехова и Горького – режиссер явно предпочитал, а некоторых авторов в его постановке и вообразить невозможно. Наиболее благополучно складывались отношения с драматургией Горького, что доказали такие выдающиеся спектакли БДТ, как «Варвары» и «Мещане». Горьковские пьесы, с заложенным в них богатством и разнообразием напряженных историко-социальных, общественных и внутрисемейных отношений, отвечали избранному Товстоноговым методу построения спектакля. И, что немаловажно, сама горьковская интонация, в которой позиция стороннего наблюдателя и жесткого аналитика неожиданно пересекается с сочувствием к персонажу и глубинным пониманием его психологии, совпадала с товстоноговской. Но в большинстве случаев во взаимоотношениях с драматургическим материалом недоставало личностного оттенка, оттенка субъективности.

Юрский справедливо заметил, что «первым и решающим толчком к замыслу спектакля для Товстоногова всегда является пьеса... – фактор объективный, а не субъективный образ, который просится наружу и ищет драматургическое произведение как форму излияния»; и развивался этот режиссер не «в глубь себя, в глубь своей темы», а «вширь»<sup>102</sup>. Завлит театра Д. Шварц, долгие годы самоотверженно и плодотворно работавшая с Товстоноговым, на вопрос: «Кто предлагал пьесы: вы или Товстоногов? Как отбирали репертуар?» – ответила: «Он редко предлагал»<sup>103</sup>.

«Примечательно то уважение, которое Товстоногов проявляет к внутренним потребностям авторского материала, хотя бы и не со-

впадающего с внутренними необходимостями режиссера», – писала в одной из рецензий И. Соловьева<sup>104</sup>. Однако такое «уважение» парадоксальным образом приводило не к выявлению, а к утере стиля драматурга. Индивидуальность может быть познана только другой индивидуальностью, какие бы шероховатости и несовпадения при этом ни возникали. Отказываясь от выражения собственной субъективной точки зрения, от ситуации творческого диалога, Товстоногов одновременно утрачивал и партнера в этом несостоявшемся диалоге. На уровне отдельных актерских работ проблема жанра и проблема стиля разрешались, но это не касалось спектакля в целом.

Товстоноговские спектакли оказывались словно бы лишенными собственного тембра – в отличие от постановок работавших в те годы в Ленинграде Г. Опоркова, П. Фоменко, К. Гинкаса, Е. Падве, Г. Яновской, чьи создания необязательно были цельными, но всегда – целостными. Актеры БДТ не получали возможности соотносить свои индивидуальные партии с общей мелодией спектакля, оказывались в безвоздушном пространстве. Для существования спектакля требуется, чтобы он был чем-то сцементирован. Если это не происходит на стилистическом уровне – должна произойти какая-то подмена. Товстоногов стал выстраивать для персонажей своих спектаклей не эстетический, а историко-социальный контекст.

«Товстоногов – театральный романист, раздвигающий в спектакле рамки драматургической структуры» – так определил специфику режиссера Д. Золотницкий<sup>105</sup>. Об «эпическом восприятии», о «полифонизации» спектакля, исследующего саму действительность, писали и другие театроведы. Но когда рамки раздвигаются слишком широко и начинает исследоваться «сама действительность», выходящая за пределы образного мира пьесы, это чревато серьезными потерями. Юрский вспоминал подготовку спектакля «Три сестры»: «Мне казалось: где-то в финале работы мы потеряли чеховскую атмосферу. Вышел воздух из спектакля. Не за что держаться. Проваливаешься»<sup>106</sup>. Однако если в «Трех сестрах», хотя и утративших стилистическую соотнесенность с чеховской пьесой, явно присутствовало образное режиссерское решение, объединявшее в неразрывный комплекс персонажей, сценические события и угол зрения, под которым они поданы, то со многими спектаклями БДТ дело обстояло еще сложнее.

Проблема стиля остро стояла не перед одним Товстоноговым. Послевоенный русский театр, ориентированный на упрощенно понятый «мхатовский метод», сталкивался с серьезными противоречиями. Этой теме посвящена одна из наиболее глубоких теоретических работ тех лет – статья П. Громова «Ансамбль и стиль спектакля». «Уже в течение ряда лет, – писал исследователь, – мы все чаще и чаще в самой театральной практике наблюдаем то, как единое, целостное, гармоническое произведение искусства театра – спектакль – превращается в некую сумму более или менее интересных актерских образов, т. е. в произведение искусства только лишь актерского, а не театрального – в точном смысле этого слова. Между тем эти два понятия далеко не совпадают друг с другом. Сумма актерских образов, даже очень интересных, даже единых в смысле методологии игры, специфических приемов и приспособлений, еще не есть спектакль». Даже «самый блистательный актерский ансамбль не скроет от зрителя отсутствия специфически режиссерской организации целостного спектакля». Именно режиссура обеспечивает в современном театре стилевое решение спектакля. «Понятие стиля – наиболее существенное определение искусства театра. Когда мы подходим к вопросу о стиле, мы подходим тем самым к качественной определенности данного спектакля»: «ведь различие способов построения мизансцен и образа спектакля – это не просто различие технологии, это различие содержания». «“Умирать в актере” – это значит уничтожить композицию, сводить ее к сумме образов»<sup>107</sup>. А такое часто происходило с БДТ, с родственными ему «Современником», МХАТом и множеством других театров, где режиссер не стремился стать автором спектакля и не ставил перед собой проблему стиля как таковую.

Показательно, что Товстоногов категорию стиля не использовал, подменяя ее мхатовским термином «природа чувств».

Художественное единство могло родиться в случае, когда принцип построения спектакля как суммы автономных актерских образов совпадал с его центральной поэтической идеей. Так случилось с «Тремя сестрами», где разобщенность героев создавала особое поле драматического напряжения, и «Мещанами», изображавшими «Вселенную дома, где каждый – в себе, как-то громко, вопяще, публично – в себе», и «ни у кого не хватает великодушия хоть подыграть другому»<sup>108</sup>.

\* \* \*

Над спектаклем «Три сестры» (1965) Товстоногов с начала и до конца репетиций работал один. Это был в полной мере «его» спектакль. Может быть, проглядывало и стремление подтвердить, подчеркнуть свое авторство – репетиции зафиксированы в документальном фильме «Сегодня – премьера». Каким же предстал этот спектакль перед зрителем?

«Спектакль лишен лирической, музыкальной интонации, какая была во мхатовской версии чеховской пьесы <...>»; он «строился на контрастах, резких, сгущенных красках, напряженных, нервных ритмах»<sup>109</sup>. Здесь показан «Чехов по-новому трезвый и неутешительный»<sup>110</sup>. (Заметим, что Товстоногов в своей постановке точно определил болевой центр времени, что аналогичное режиссерское истолкование чеховской драматургии стало характерным для русского театра второй половины 1960-х – 1980-х гг. и проявилось у таких разных режиссеров, как А. Эфрос, М. Захаров, Ю. Любимов.)

В первом акте спектакля, отмечали рецензенты, «партитура небывало подробна», много внимания уделено мелочам: режиссер показывает и ординарца с самоваром, и группы персонажей, подготовившиеся для фотографирования. Но «всякая деталь полна значения», все эти «крошечные происшествия» передают «пульсацию жизни»<sup>111</sup>. Детальная проработка подробностей и внешне незначительных событий, свойственная многим спектаклям Товстоногова, здесь была не самоцелью, а подчинялась центральной художественной идее постановки, входила в ее образную структуру, не дробя действие, а подключаясь к его развитию как необходимый компонент. Критика отмечала, что «жадность» режиссера к мелочам «придает течению спектакля характер эпический. <...> Время идет сквозь этот спектакль с поразительной, почти физической ощутимостью»: каждое действие «будто оползень, с грохотом убивает надежды», атмосфера меняется, «все труднее дышать»<sup>112</sup>. Вряд ли уместен здесь термин «эпический», употребленный Рудницким. Режиссерское построение «Трех сестер» было действенным, течение времени, при всей его замедленности, – острым, конфликтным, вовлекающим персонажей в цепь сложных драматических ситуаций и требующим от них выбора собственной линии поведения. Герои спектакля были не только жертвами, но и соучастниками движения времени, которое воплощалось на сцене как режиссерскими, так и актерскими средствами.

В последнем акте мизансцены становились строгими и статичными, зримо выражая, что чеховские герои «бремя несут поодиночке»<sup>113</sup>, каждый все сильнее замыкается в собственном мироощущении и в собственном способе действия. Это было закономерным итогом развития мотивов, увертюрно прозвучавших еще в начале спектакля, где «сестры – каждая сама по себе» и «у каждой – своя мечта и для каждой – своя Москва»<sup>114</sup>.

Действие открывала Ольга – Шарко: «драматична эта нарочито выпрямленная <...> фигура»<sup>115</sup>, в которой «нет смирения перед жизнью» – напротив, «что-то мятежное, непреклонное в ее подтянутой фигуре, гордо закинутой голове, прямом негодующем взгляде». «В ее страдании острая боль, но нет жалобы»<sup>116</sup>. Она «остро и неожиданно трагична»<sup>117</sup>. Вершинин – Копелян, «немолодой, мешковатый и очень обыкновенный подполковник», поражал воображение «пренебрежением общепринятыми условностями и умением всегда быть самим собой»<sup>118</sup>. В Соленом – Лаврове рисунок роли определяла «программная, вызывающая бестактность, непопадание в общий тон, настойчивость, с какой он привлекает к себе внимание»<sup>119</sup>, в сочетании со скрытым страданием и острым чувством одиночества.

Тревожной нотой звучал в спектакле дуэт Ирины – Э. Поповой и Тузенбаха – С. Юрского. Юрский открывал в Тузенбахе «под милым, смешным, нелепым» – «болевою точку»: «под слоем благопристойной и упорядоченной до педантизма жизни есть трещина. Что-то внутри расколото пополам, края зазубрены и не совпадают, не могут соединиться»<sup>120</sup>. Юрский – Тузенбах видит не Ирину, а «творение собственной мечты», проявляя «восторженность почти религиозную», мечтая «слишком страстно». Он «живет мимо жизни», действует «в полном разрыве с обстоятельствами, возможностями, фактами»<sup>121</sup>. А что же Ирина? «Душа ее так “дальнозорка” и так привыкла через головы окружающих смотреть в прекрасное далеко», что даже перед дуэлью Тузенбаха с Соленым она «путает нарастающую тревогу с нетерпеливым ожиданием завтрашнего отъезда». «Рядом с собой людей и события она видит неотчетливо».

Вот Ирина улыбнулась комплименту Федотика, но чуть-чуть, и ускользнула улыбка. Настроения меняются быстро, состояние колеблется. Все, что ее задевает, вызывает непрерывную волну негромких реакций. Напряжение ожидания так сильно, что реалии окружающего мира выры-

вают Ирину из этого состояния ненадолго. Секунды, и она уже опять не здесь, а где-то там, в сокровенных мечтах о будущем.

«Трагическая ошибка Ирины» – «жизнь, прожитая в ожидании будущего» и бесповоротно «упущенное настоящее»<sup>122</sup>.

И среди этих фигур, каждая из которых по-своему незаурядна и по-своему драматична, скользила хозяйка жизни – блистательно сыгранная Л. Макаровой Наташа, «бесшумная, быстрая», «вся в рюшках и воланах, в оборочках и буфиках», чей голос «звучит в другом регистре», словно «мучительное мелодическое сверло»<sup>123</sup>.

\* \* \*

Но при всем обилии актерских удач, при всей глубине трактовки большинства чеховских персонажей в этом спектакле, хрестоматийным и до сих пор непревзойденным стало исполнение роли Андрея Прозорова. Перефразируя известное высказывание о Луспекаеве, который «навсегда сыграл Ноздрева», можно сказать, что Басилашвили «навсегда сыграл» Андрея Прозорова.

Этого актера, воспитанника школы-студии МХАТа, Товстоногов пригласил еще в период работы в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола. На первых порах «двигался он медленно, сложно». Но уже в ранних своих ролях проявил умение видеть «драматические нотки в судьбе героя», отмечать «виновность как будто безвинного, несостоятельность вроде бы состоявшегося человека» – короче говоря, «нечто схожее с чеховским Андреем Прозоровым».

В «Трех сестрах» Басилашвили «играл драму человека, который видит, понимает происходящее вокруг и с ним самим, но из желания “обогнуть” неприятные обстоятельства все безнадежнее увязает в трясине собственной бесхарактерности»<sup>124</sup>. Знаменитый монолог из III акта Андрей Прозоров в товстоноговском спектакле произносил не перед сестрами, а наедине с собой – здесь звучала и попытка самооправдания, и почти против его воли зарождающееся и растущее осмысление трагизма своего положения и собственной вины. Актер «с истинным потрясением передал всю муку, которую терпит Андрей, пусть и опустившийся, и слабый, его жажду понять глубинный смысл окружающего»<sup>125</sup>.

В сотрудничестве с актером Товстоногов глубоко постиг «многочисленную чеховскую тайну»: «чем ниже опускается Андрей, тем шире становятся его суждения, его взгляд на мир. Если поначалу он

сосредоточен на мыслях о своей судьбе, то в последнем акте он мучительно размышляет не столько о себе, сколько о жизни вообще»<sup>126</sup>. Развитие образа, созданного Басилашвили, шло одновременно по двум все дальше и дальше расходящимся руслам. Выстраивая сценическую жизнь своего персонажа по психологическим мотивировкам, Басилашвили в Андрее Прозорове (как позднее в Войницком из чеховского «Дяди Вани») играл метафизическое содержание. Как ни парадоксально это звучит, но именно Товстоногов помогал свято уверовавшему во мхатовский метод Басилашвили обретать уверенность, когда необходимо было за пределы этого метода выйти. Сохраняя во время репетиций весь внешний ритуал и лексику работы «по методу», Товстоногов никогда не вводил в жесткие рамки внутреннюю суть играемой актером роли. Она могла изливаться у каждого актера свободно, далеко перехлестывая через барьеры и «психологического рисунка роли», и «правды характера», и всех причинно-следственных, прозаических связей.

Не всегда эти моменты бывали поняты и приняты критикой. Так, по поводу сыгранного Басилашвили Войницкого Беньяш сетовала: «взвинченность, воспаленность его реакций смешна, потому что *неадекватна конкретному поводу*»<sup>127</sup>. Думается, суть играемого актером образа лучше поняла И. Вергасова:

Его дядя Ваня, одичалый от деревенской жизни, неуклюжий, согнувшийся от сидения за столом, внезапно ошарашен догадкой о бессмысленно погубленной судьбе. И тогда в срыве крика, в ярости, в спонтанном волевом жесте, в неожиданном бунте вдруг вырывается прежде скрытая и подавленная, поистине медвежья сила<sup>128</sup>.

Басилашвили обладает способностью играть перипетийные «переключения» сценического мышления в другой проблемный пласт, в иной душевный регистр, где не срабатывают житейская логика и обыденная мораль, где человек остается наедине с кардинальными вопросами бытия. Когда-то В. Гюго утверждал, что драматическое искусство достигает своего истинного назначения, «открывая зрителю двойной горизонт <...> сочетая в одной картине драму жизни и драму совести»<sup>129</sup>. А наш современник М. Мамардашвили называл театр «своеобразным устройством для впадения в состояние сознания»<sup>130</sup>. В. Библер говорит об актуальности «формирования эстетически

осмысленного, неповторимого образа нравственной перипетии» в культуре XX в. – в эпоху, когда индивид чересчур легко «прилепляется к внешним моральным постулатам, – лишь бы поскорее избавиться от собственных, непереносимых нравственных перипетий»<sup>131</sup>. Чеховские герои Басилашвили этих «непереносимых перипетий» не избегали.

Однако многие ли роли, сыгранные Басилашвили, давали ему материал для работы на пределе своих возможностей? По большому счету, он оказался отлучен от современной отечественной драматургии, сыграв в БДТ лишь второстепенных персонажей в пьесах Розова, Роштина и Радзинского. Володинского героя ему довелось сыграть в кино («Осенний марафон»), и он обнаружил точное попадание в авторскую проблематику и стилистику. Несмотря на большую занятость в репертуаре БДТ и обилие работ в классике, Басилашвили остался актером, до конца не реализованным.

Особенно это касается ролей, находящихся вне рамок «школы переживания», – ролей как драматических, так и комедийных. В многочисленных работах этого плана Басилашвили продемонстрировал и иные взаимоотношения актера с ролью, и иначе протекающий процесс создания образа.

Играя Ксанфа в «Лисе и винограде» Г. Фигейредо (1967, второй вариант спектакля), актер, как описывал Золотницкий, «любуется про себя парадоксами характера, смакует их. Это *высокий комизм*»<sup>132</sup>. Второй раз с аналогичной ролью Басилашвили встретится только через десять лет, и то получит ее случайно, из-за болезни намечавшегося исполнителя. На вопрос интервьюера: «Вы рады, что будете играть Джингля?» – Басилашвили ответит в своем обычном духе: «Я в ужасе, хотя о роли мечтал»<sup>133</sup>. И блистательно сыграет Джингля практически с первой же репетиции. В «Пиквикском клубе» (1978) за недостатком времени у него не будет возможности проделать обычную процедуру, описанную в книге Юрского: после первых ярких интуитивных находок впасть в «период яростной самокритики, недовольства», и, когда «все найденное уничтожено им самим, испорчено», приняться за поиск новых ходов к образу<sup>134</sup>. В Джингле зрителям удалось увидеть роль, выстроенную Басилашвили на основе лаконичной образной формулы. В выразительном и рельефном рисунке актер существовал с той же удивительной свободой и органикой, какую он прежде проявлял в работах совсем другого склада. Герой Басилашвили демонстри-

ровал свой метод действия во всей первозданности и чистоте, без перегруженности психологическими деталями и приплюсовывания пресловутых «приспособлений».

«Юмор роли Басилашвили – в упоенности и четкости этой жизни в “зерне”», – описывала спектакль И. Соловьева. В речи Джингля «его отрывистость забавна тем, как воинственна и повелительна; можно предположить, что артиста подзадоривал образ молодого наполеоновского маршала <...> Краткость боевого клича. Жест и грим с картины, где герой хватает знамя на Аркольском мосту. <...> Как кратко распорядится он, увидев подбитый глаз у одного из пиквикистов: “Сырой говядины! Средство против синяков!” Спас – и далее, далее!»<sup>135</sup>. И кто же из персонажей после этого обратит внимание на его короткие, не по росту, рукава и задумается о подозрительном знакомстве со «средствами против синяков?» Этому самоуверенному неудачнику и возвышенному вымогателю было нетрудно поразить воображение своих наивных компаньонов.

В «Пиквикском клубе», спектакле, в целом выстроенном совсем в ином ключе, чем Джингль – Басилашвили, у актера была достойная сценическая партнерша – Волкова в роли Рейчел. Возможно, именно она спровоцировала Басилашвили на такое решение образа или, по крайней мере, помогла утвердиться в нем. Ведь этой актрисе всегда были свойственны яркие сценические находки и замечательное чувство ритма. В дуэтах Волковой и Басилашвили складывалась «прекрасная зависимость партнеров друг от друга»<sup>136</sup>. Проявленная этими актерами общность эстетических устремлений позволила им создать свой «спектакль в спектакле», решенный в остром театральном рисунке.

Еще один памятный актерский дуэт – на этот раз Басилашвили и Юрского – состоялся в спектакле, поставленном Юрским по булгаковскому «Мольеру» (1973). Критика не случайно отмечала, что «Мольер еще более понятен благодаря Людовику – Басилашвили»<sup>137</sup>. Актер точно уловил как таящийся в его герое действенный заряд, так и специфический способ его реализации в структуре этого спектакля. В сцене ужина Людовик, не повышая голоса, не педалируя угрожающие интонации, с аристократической непринужденностью ронял сами по себе ничего не значащие светские реплики. Но в магнитном поле булгаковской ситуации – «правитель и художник» – они, как в ядерном ускорителе, разгонялись до таких немислимых скоростей и высоких

энергий, что были способны ураганом смести зыбкое благополучие Мольера, завоеванное им с таким трудом и унижениями. Во время этого ужина шел диалог не только конкретных людей, но их полярных статусов. Общение Мольера – Юрского и Людовика – Базилашвили, сидевших тет-а-тет за миниатюрным столиком, шло словно бы не напрямую, а посредством усилительного «эха», возникающего где-то в просторах свободного пространства сцены. Мольер – Юрский ощущал всю разрушительную мощь невинной внешне беседы еще до того, как реплики Людовика проходили все свои энергетические витки. Людовик – Базилашвили также прекрасно сознавал весовую категорию изрядно оброненных им фраз – и оттого с таким интересом и тайным удовлетворением наблюдал за их автономной жизнью. Он ощущал свою неограниченную, смертоносную для Мольера власть так, словно она материальна, словно ее можно повертеть в руках, полюбоваться и насладиться, как безделушкой, для прочих непомерно опасной.

\* \* \*

Совсем иначе, чем в «Трех сестрах», но не менее драматично строились диалоги и сценическое сосуществование персонажей в товстоноговских «Мещанах» (1965) – как «безобразная полифония личных воплей в одной комнате в одно время». «Скандал здесь парадоксальный эрзац единения», «закон скандала» держит этот мир: «мучительно бестактны все – и связаны этой бестактностью; осуществляют через нее свои контакты»<sup>138</sup>. Сложные драматические функции несло здесь оформление сцены (созданное самим постановщиком). Обычные с виду мебель и предметы обихода представляли на фоне заурядных обоев в мелкий цветочек. Однако фон этот располагался не в виде стен дома, а в некотором отдалении, сам по себе – не создавая ощущения опоры и защищенности, словно за спиной горьковских героев была пустота. Впечатление же замкнутого круга, из которого не удастся вырваться, возникало благодаря драматическому напряжению между персонажами.

«Вопиющее мещанство», которое принято было клеймить и обличать в советском театре, здесь предстало в своей человеческой и страдающей ипостаси – мещанством «вопящим», словно восполняя отсутствие на сцене тех лет эрдмановских «Мандата» и «Самоубийцы». В Бессеменове – Лебедеве потрясала «жажда защитить свою право-

ту <...> сила его горя <...> просветленность его благодарной молитвы за спасение дочери»<sup>139</sup>. И незаметно Бессеменов Лебедева и Татьяна Э. Поповой приобретали укрупненный масштаб – и вот уже Бессеменов «не сквалыга, а Саваоф», для которого пропажа досточки через лужу свидетельствует о порче мира, а Татьяна – «принцесса в нищете» «из того же царственного дома, что Бессеменов»<sup>140</sup>.

Героиня Поповой «производила впечатление странной силы. Силы немалой, но нереализованной и подавляемой постоянно»<sup>141</sup>. Когда она, «подняв для убедительности по два пальца на каждой руке, крикнет слова про две правды, то сила этого фанатизма преобразит Татьяну в вашем воображении в боярыню Морозову с темпераментом протопопа Аввакума»<sup>142</sup>. Сама стилистика, в которой создавала роль Попова, укрупняла этот образ. Когда она раз за разом поднимала вверх руки, словно пытаясь прихлопнуть что-то летающее над ее головой, – этот жест, вроде бы оправданный и с бытовой (ловит моль?), и с психологической (не мерещится ли ей эта моль от нервного перенапряжения?) стороны, в основе своей нес нагрузку жеста архетипического. Жеста безысходности, отчаяния, немой мольбы; жеста воздетых рук. Жеста, которому в его чистой форме ни бытовой, ни психологический театры не оставляли места, но в котором актриса ощущала потребность.

На послепремьерном обсуждении «Мещан», состоявшемся в БДТ, Костелянец заметил, что сыгранная Поповой Татьяна вызывает желание увидеть эту актрису в роли леди Макбет. Но ролей такого масштаба и такого уровня обобщения на долю Поповой пришлось немного. Шекспировскую героиню ей сыграть не довелось, и вершинами в ее творческой биографии остались Татьяна в «Мещанах» и Мадлена Бежар в «Мольере». Спектакли же, в которых режиссер предлагал ей сугубо житейские, обыденные мотивации или принижающе-сатирический оттенок (как в «Дачниках» и «Энергичных людях»), оказались ей внутренне чуждыми.

\* \* \*

Если в «Мещанах» или «Трех сестрах» разъединенность персонажей, несовпадение или даже столкновение индивидуальных мелодий были художественно оправданы, то в других спектаклях БДТ это звучало явным диссонансом. По поводу «Пиквикского клуба» И. Соловьева заметила, что в спектакле нет «единой лирической точки схода

всех его мотивов»<sup>143</sup>. О «Дяде Ване» И. Вергасова написала: внешне спектакль напоминает прежние работы Товстоногова, вошедшие в золотой фонд, «но кажется, словно что-то утеряно – живая душа ли, значительность ли проблемы, острота ли концепции... Мы слышим чеховские слова – но их истинный смысл трудноуловим, мы следим за фабулой, но перестаем понимать глубинные связи событий, мы видим характеры хорошо известных героев, но не угадываем их судьбы. Каждый из актеров, словно чувствуя недостаток личной, все скрепляющей режиссерской интонации, играет свою пьесу в своем спектакле»<sup>144</sup>.

Ощущая необходимость изменений в эстетике своих спектаклей, Товстоногов попытался осуществить их не в режиссерской концепции, а путем приглашения в БДТ актеров – носителей новой для БДТ эстетики. Так в театре появились О. Волкова, Л. Малеванная, В. Ивченко, А. Фрейндлих. Разумеется, это не могло решить проблем Большого драматического, а в чем-то их даже обострило.

С приходом Ивченко в БДТ появился актер, резко обособленный и по способу сценического существования, и по воплощаемой им концепции театрального героя. Если у Басилашвили, Копеляна, Шарко, Поповой метод и основные лейтмотивы творчества хотя и не исчерпывались пределами, задаваемыми товстоноговской режиссурой, однако и не были ей явно антагонистичны, то Ивченко играл (вне зависимости от своих намерений) не только в изоляции, но иногда вопреки общей концепции спектакля и многим своим сценическим партнерам. Хотя именно этот актер способен остро ощущать взаимозависимость персонажей («Персонажи обуславливают друг друга. Так, нет Сатина без Луки, хотя они и встречаются на короткий миг»<sup>145</sup>). Более органично складывались дуэты с В. Медведевым, В. Ковель, О. Волковой – актерами, близкими и по эстетике, и по энергетическому «накалу».

Герои Ивченко всегда реализуют свободу выбора. Как бы ни были они загнаны в угол и понуждаемы обстоятельствами, решение принимается ими – по большому счету, – добровольно, и ответственность за него они несут в полной мере. Способ достижения цели и его Глузов («На всякого мудреца довольно простоты», 1985), и его Тарелкин («Смерть Тарелкина», 1983) не только избирают, но и изобретают сами. И за свой выбор расплачиваются сполна.

Ивченко нередко привносит трагедийные мотивы в те роли, где драматургический материал этого не предусматривал – таковы тра-

гическое прозрение Сатина в «На дне» или преувеличенный масштаб глумовского самопредательства в «На всякого мудреца довольно простоты». Если Копелян в осмыслении событий и коллизий мог отрываться от своих героев, «раздваивая» течение драматического действия, а Басилашвили видит, переживает и осмысливает драматические ситуации как бы «от имени» персонажей и, не расставаясь с ними, возвышает их до понимания бытийных проблем, то Ивченко интересуют главным образом такие моменты, когда его сценические герои сами себя перерастают, начиная мыслить на уровне всеобщих и общезначимых понятий и категорий. Ему близок космический трагизм, присущий поэтике Гоголя.

Роль Тарелкина начиналась у Ивченко (в полном соответствии с музыкальной партитурой А. Колкера) без экспозиции, с эмоциональной кульминации – «точно гонимый неодолимой силой, он вылетал из темноты на середину сцены со стоном пронзительным и протяжным. В отчаянной, как сигнал бедствия, “выходной арии” героя Ивченко звучал призыв к смерти и яростный укор миру»<sup>146</sup>. Такая логика развития действия – сразу с высочайшей точки, со взрыва – была актером легко освоена. Композиция спектакля нарушалась самим режиссером, когда финал роли Тарелкина – этого смыслового и эстетического центра спектакля – не совпадал с финалом сценического действия в целом. Знаменитый монолог Тарелкина в тюрьме звучал у Ивченко с подлинным трагизмом, вызывая ассоциации с гоголевским Поприщиным<sup>147</sup>. Финалом же спектакля Товстоногов сделал благополучный для Тарелкина эпизод с получением им высокой должности, никак не вытекающий из художественной логики образа, созданного Ивченко. Историческая перспектива персонажа, воплощенная когда-то в «Горе от ума» и «Мещанах» – на ином драматургическом материале, с помощью иного актера (Лаврова) и к тому же не так прямолинейно, – в «Смерти Тарелкина» оказалась явно неуместной. Финал спектакля, собственно, даже не ломал того, что было создано Ивченко, а просто выглядел излишним довеском, настолько необязательным, что он не бросал обратного отсвета на предыдущие эпизоды.

Когда в одном из интервью у Ивченко спросили, предпочел бы он сыграть Тарелкина по пьесе Сухово-Кобылина или все же Тарелкина в мюзикле Колкера (который и был поставлен в БДТ), актер ответил, что выбрал бы мюзикл. И в этом нет ничего удивительного. Мюзикл

дал Ивченко возможность построить роль в стремительном движении, опираясь на ее самые общие контуры и силовые линии, не увязая в конкретике. И именно мюзикл дал темпоритмическую схему сценического существования Тарелкина. Некогда аналогичную функцию выполняла стихотворная пьеса, в дорежиссерскую эпоху задававшая (вне зависимости от своих чисто литературных достоинств) четкий метрический каркас действия. Начиная с 1930-х гг., после насильственной ориентации всего отечественного театра на «мхатовский» метод, актерские навыки, связанные со стихотворной драматургией, а также с условным, предельно обобщенным ритмическим рисунком роли, постепенно утрачивались. В ЛГИТМиКе последним педагогом, понимавшим основные законы «стихотворства», был Л. Макарьев<sup>148</sup>. Мюзикл, заполонивший наши театры в 1970-е, в завуалированной форме восстановил в правах театральную эстетику, искусственно изгнанную с нашей сцены на несколько десятилетий. Наиболее чуткие актеры сразу почувствовали возможности, мюзиклом предоставляемые. Что же касается режиссуры, то музыкальное построение могло отчасти решить проблему темпоритма спектакля, подменив режиссерское решение.

В «Смерти Тарелкина» потенциальные возможности мюзикла были реализованы Ивченко, Медведевым (Варравин), Ковель (Брандахлыстова) во всей полноте. Ковель блистательно проявила свою способность существовать в структуре мюзикла еще в спектакле «История лошади».

\* \* \*

Проблемы, остро вставшие перед БДТ со второй половины 1970-х, нашли более адекватное отражение не в ленинградской, а в московской критике. С одной стороны, это объясняется стремлением ленинградских рецензентов оградить БДТ от какой бы то ни было критики – справедливой или несправедливой – в связи с весьма негативным отношением к Товстоногову ленинградского обкома КПСС. С другой – более широким театральным контекстом, в котором оказывались товстоноговские спектакли в глазах москвичей, и, соответственно, более высоким уровнем требований, предъявляемых ими к режиссуре.

Во время московских гастролей БДТ 1983 г. Вергасова так сформулировала проблемы, стоящие перед этим театром: достигнутое ранее

«исчерпало себя», живое развитие театра требует «большей эстетической гибкости». Театр «нуждается в воспитании новых актерских сил (а талантливой молодежи явно не хватает в БДТ), в поисках “своей” драматургии, скрепляющей репертуар, в приходе молодых режиссеров», причем наиболее остра последняя проблема<sup>149</sup>.

Насколько разрешимы были эти коллизии?

Что касается актерской молодежи, то ее можно воспитать только при наличии собственной эстетической системы, авторской, неповторимой – чего в БДТ не было (Товстоногов предпочитал суммировать апробированное другими). Не случайно, когда Товстоногов все же почувствовал исчерпанность старого пути и настоятельную необходимость обновления театра, он приступил к этому через приглашение в свой театр зрелых актеров – носителей иной поэтики. Всегда опираясь в своих режиссерских устремлениях на актеров, он рассчитывал изменить таким способом и что-то в эстетике БДТ в целом. Он не попытался выйти к еще нераскрытым возможностям «старых» своих актеров – хотя некоторые из них таким потенциалом обладали.

Могла ли быть у Товстоногова «своя» драматургия – при его индифферентности (несмотря на все декларации) к стилю пьесы? Как часто даже в лучших спектаклях БДТ в горьковских постановках звучало что-то слишком чеховское, в чеховских – слишком горьковское. На репетициях «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина режиссер обращался к коллективному персонажу спектакля – «хору фантомов»: «Вы уже читали *Гоголя*, знаете, что собой представляют российские чиновники». На сомнения исполнителя роли Варравина Медведева, что, согласно требованию Товстоногова, логика поведения персонажей «получается по законам психологической драмы», режиссер отвечал: «Так и должно быть. Мы работаем по этим законам»<sup>150</sup>. Если сближение поэтики Сухово-Кобылина с гоголевской еще имеет основания, то одновременное обращение и к Гоголю, и к психологическому реализму свидетельствует о явной художественной нечуткости. В 1960-е в БДТ не была понята стилистика Радзинского, в 1970-е – Вампилова и Шукшина.

Могло ли изменить ситуацию появление в театре молодых талантливых режиссеров? Даже если отвлечься от позиции Товстоногова в этом вопросе (диктуемой отнюдь не эстетическими принципами)? Судя по спектаклям, поставленным в БДТ Аксером, актерская труппа

па, за единичными исключениями, и в этом случае сохраняла свои специфические свойства – непопадание в стиль драматурга, различную манеру исполнения и сползание «в привычное русло психологической игры»<sup>151</sup>. Да и последние сезоны Большого драматического, прошедшие уже после смерти Товстоногова, с другими режиссерами – Т. Чхеидзе, А. Шапиро, – доказывают, что проблемы сохраняются в том же виде, что и при Товстоногове: автономное сценическое существование персонажей, нередко решенных в различной эстетике, глухота актеров к общей концепции спектакля. О «Вишневом саде» в постановке Шапиро Е. Кухта пишет: «Мастеров современного БДТ в целом трудно признать актерами чеховского ансамбля» – «в труппе БДТ едва не сплошь – первые скрипки», «преобладает солирующий способ сценического существования». В итоге «зритель не поглощен полифонией трагикомического действия, а испытывает в большей или меньшей мере удовольствие от персональных встреч с любимыми актерами»<sup>152</sup>. «Премьерствовать в спектакле по мере сил пытается каждый», – говорится в статье другого критика. «Не растерянные персонажи трагической комедии в четырех действиях – потерянные товстоноговские “премьеры” все длят и длят паузу прощания с потускневшим домом»<sup>153</sup>.

Актеры БДТ не были приучены соотносить собственные художественные потенции с какой бы то ни было режиссерской системой. Метод работы самого Товстоногова – начиная с его манеры вести репетиции («первое слово он почти всегда предоставляет актеру»<sup>154</sup>) и кончая способом создания общей конструкции спектакля – этому не способствовал. Актеры не получили навыков диалога с режиссурой, навыков соотнесения актерской логики сценического существования с режиссерским пластом спектакля, собственного художественного мышления с чужим. Характерно, например, что Басилашвили при переводе репетиций «Дяди Вани» на большую сцену чувствовал себя неуютно в слишком «нелогичной», по его мнению, декорации Кочергина – поле драматического напряжения режиссером не создавалось, и весь антураж воспринимался как необязательный, неоправданный. По словам Басилашвили, «дом существует как задник», «иронию и пустынность чувствуют те, кто в зале. Актеру это неясно»<sup>155</sup>. Однако тот же Басилашвили был вполне органичен в «Мольере», поставленном Юрским, среди оформления, созданного тем же Кочергиным, и го-

раздо более лаконичного и условного, чем в товстоноговских спектаклях. Немногочисленные, отобранные с ювелирной точностью жесты его Людовика XIV во время диалога с Мольером – Юрским на фоне огромного пустого пространства с легкими силуэтами канделябров обретали особую графичность и безошибочно рифмовались со сценографическим образом.

Режиссуру многие актеры этого театра воспринимали на уровне «разводки». «Кстати, я в первый раз за многие годы услышал этот репетиционный термин в БДТ. Мои актеры его не знали», – удивлялся Шапиро<sup>156</sup>. Они готовы были следовать жестким указаниям, кому где стоять или сидеть, но не способны уловить режиссерское решение, выраженное в развитии ритмов, интонационного строя спектакля, его пластических линий.

Товстоноговский метод построения спектакля из автономных образов был разрушителен по отношению к пьесе и спектаклю в целом, способствовал не просто разномасштабности, но разнонаправленности и разностильности актерской игры. Однако он давал простор потенциальным возможностям незаурядных актеров. Не принадлежа к «поэтической режиссуре», Товстоногов выстраивал свои спектакли по законам отчасти жизнеподобия, отчасти социально-психологического театра, по причинно-следственным связям, а не по законам рифм, лейтмотивов, музыкальных аккордов. В его спектаклях каждый актер непременно становился полноправным субъектом действия и никогда не был оттенком и подголоском. Не случайно не только актеры, работавшие в БДТ до самого последнего времени, но и ушедшие из театра Юрский или Доронина до сих пор вспоминают о Товстоногове с благодарностью. Актер получал право на беспрепятственное выражение своей творческой индивидуальности, своей актерской темы. Наиболее значительные открытия БДТ состоялись не на уровне режиссерского метода и не с помощью актерского ансамбля. Они совершились на уровне отдельных актерских работ.

\* \* \*

Формирование принципиально новой актерской школы, нового направления в актерском искусстве часто происходит с запозданием по отношению к сугубо постановочным открытиям. Режиссура в этом плане, вероятно, смогла быстрее восстановить искусственный разрыв

с традициями театра 1920-х – 1930-х гг. На развитии же актерского искусства этот разрыв сказался более болезненно (хотя «упадок» режиссуры и был более наглядным). У отдельных актеров, в отдельных ролях или хотя бы гранях роли современные мотивы и темы, новые ракурсы художественного мировосприятия могут проявляться даже раньше, чем в режиссуре. Но это – только счастливые спонтанные вспышки. Утверждение же нового художественного метода в актерском искусстве происходит медленнее и в непрерывном сопряжении с режиссерскими поисками.

Метод работы Товстоногова не мешал выявлению новых граней актерского искусства, но и не способствовал их возникновению. Товстоногов давал актеру возможность играть в любой избранной им стилистике – но не позволял встретиться со стилем режиссерским, без чего многие актерские возможности глосуют или не формируются вовсе.

Вхождение в строгую режиссерскую систему, соотнесенность с режиссерским замыслом, умение включаться в художественную целостность спектакля обогащают не только технику актера, но и способ его театрального мышления. Актер режиссерской эпохи должен чувствовать «магнитные линии», «зоны вязкости», «воздушные ямы» спектакля как целого и уметь сочетать с ними свою игру. Если режиссура не выстраивает для него такого контекста, не дает ему в партнеры, помимо других исполнителей, еще и рифмы, аллитерации, интонационный строй спектакля, индивидуальную для каждого случая «фактуру» драматического конфликта – актер не развивает в себе способность воспринимать и воплощать целый комплекс современных театральных идей. Разумеется, постоянное сотрудничество с одним и тем же представителем «авторской» режиссуры в определенной степени сковывает, ограничивает актера; не случайно примета современного театрального искусства – работа актеров с различными режиссерами. («Я сознательно, для того чтобы актеры были гибки и пластичны, время от времени приглашал в свой театр режиссеров, не похожих на меня, по-другому работающих», – говорит Шапиро<sup>157</sup>.)

В первой трети XX в. многие ведущие режиссеры и актеры (из тех, кто с режиссерами сотрудничал) были «однолюбам». Термины «актер Мейерхольда», «актер Таирова» или «актер МХТа» вполне правомерны. Даже крупные актеры могли не испытывать творческой неудовлетворенности в этих рамках. Лишь единицы переходили от одного

режиссера к другому, и крупнейшие режиссеры той поры неохотно принимали в свой театр чужаков.

Русский театр последних десятилетий уже не требует, чтобы актер непременно и воспитывался, и всю жизнь играл в одной и той же режиссерской системе. В современном театре актер может работать с режиссерами очень разными по своему методу. Это позволяет углублять актерское искусство за счет сопряжения с режиссурой и в то же время не ограничивает актера рамками единственной режиссерской системы – он имеет возможность пробовать себя в различных. Любимовские актеры могли вполне успешно работать с А. Эфросом, а А. Васильев, П. Фоменко, И. Райхельгауз способны создавать стилистически однородные спектакли с актерами, принадлежащими к самым разным направлениям. Театр 1990-х вообще стал заметно склоняться от «одновекторного» к «многовекторному» принципу ориентации и актеров, сотрудничающих с несколькими режиссерами, и режиссеров, работающих с различными труппами. Единственное условие – потребность и умение актера воспринимать тот пласт театральной образности, который может быть создан режиссером и никем другим.

2002

### Примечания

- <sup>1</sup> *Юрский С.* Кто держит паузу. М., 1989. С. 133.
- <sup>2</sup> Там же. С. 39.
- <sup>3</sup> *Товстоногов Г., Лебедев Е., Лавров К.* Шолохов в моей жизни [«Поднятая целина» в БДТ, 1964] // Театр. 1975. № 5. С. 129.
- <sup>4</sup> *Толубеев А.* Принцип // Смена. 1993. 28 сент.
- <sup>5</sup> См.: *Горелов А.* Князь Мышкин и другие // Нева. 1958. № 6. С. 181.
- <sup>6</sup> *Тубин Я.* Роман Достоевского на сцене // На смену. 1958. 30 авг.
- <sup>7</sup> *Горелов А.* Князь Мышкин и другие. С. 175.
- <sup>8</sup> *Громов П.* Герой и время. Л., 1961. С. 355.
- <sup>9</sup> *Смирнов-Несвицкий Ю.* Театр и герой Достоевского // Челябинский рабочий. 1958. 11 июля.
- <sup>10</sup> *Горелов А.* Князь Мышкин и другие С. 175, 178.
- <sup>11</sup> *Беньяш Р.* Без грима и в гриме: Театральные портреты. Л., 1971. С. 127.
- <sup>12</sup> *Берковский Н.* Литература и театр. М., 1969. С. 566.
- <sup>13</sup> *Беньяш Р.* Без грима и в гриме. С. 130.
- <sup>14</sup> *Тубин Я.* Роман Достоевского на сцене // На смену. 1958. 30 авг.
- <sup>15</sup> См.: *Горелов А.* Князь Мышкин и другие. С. 175.
- <sup>16</sup> *Громов П.* Герой и время С. 370.
- <sup>17</sup> *Горелов А.* Князь Мышкин и другие. С. 175, 176.
- <sup>18</sup> *Громов П.* Герой и время. С. 371.
- <sup>19</sup> *Берковский Н.* Литература и театр. С. 576.

- <sup>20</sup> См.: *Свободин А.* Глумов и его благодетели // Литературная газета. 1985. 24 июля.
- <sup>21</sup> См.: *Левин М.* Размышления о «Поднятой целине» у Товстоногова // Советская культура. 1964. 18 апр.
- <sup>22</sup> См.: *Товстоногов Г., Лебедев Е., Лавров К.* Шолохов в моей жизни. С. 130.
- <sup>23</sup> *Тулинцев Б.* Черты стиля Смоктуновского // Вопросы истории и теории кино. Л., 1975. Вып. 2. С. 32.
- <sup>24</sup> *Беньяш Р.* Без грима и в гриме. С. 127.
- <sup>25</sup> *Громов П.* Герой и время. С. 371.
- <sup>26</sup> *Берковский Н.* Литература и театр. С. 562.
- <sup>27</sup> *Смирнов-Несвицкий Ю.* Театр и герой Достоевского.
- <sup>28</sup> *Берковский Н.* Литература и театр. С. 562.
- <sup>29</sup> *Беньяш Р.* Без грима и в гриме. С. 129, 99, 98, 97.
- <sup>30</sup> *Цимбал С.* Истина ума и горестные заблуждения любви // Театр. 1963. № 2. С. 13.
- <sup>31</sup> *Владимиров С.* Театральные дневники // Сергей Васильевич Владимиров. К истории режиссуры: В 2-х ч. СПб., 2012. Ч. I. С. 193–195.
- <sup>32</sup> *Владимиров С.* Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976. С. 140.
- <sup>33</sup> Там же. С. 204.
- <sup>34</sup> *Клюевская К., Персидская О.* «Свежими, нынешними глазами» // Ленинградская правда. 1962. 4 нояб.
- <sup>35</sup> *Беньяш Р.* Без грима и в гриме. С. 265, 266.
- <sup>36</sup> *Костелянец Б.* Мир поэзии драматической... Л., 1992. С. 52, 56.
- <sup>37</sup> *Беньяш Р.* Без грима и в гриме С. 273.
- <sup>38</sup> *Поюровский Б.* Верность Горькому // Вечерняя Москва. 1967. 23 сент.
- <sup>39</sup> *Беньяш Р.* Без грима и в гриме. С. 271, 272, 273.
- <sup>40</sup> Там же. С. 310, 323.
- <sup>41</sup> *Калмановский Е.* Возвращение Чацкого // Смена. 1962. 25 окт.
- <sup>42</sup> См.: *Рабинянц Н.* Глазами современного художника // Вечерний Ленинград. 1962. 3 нояб.
- <sup>43</sup> *Чепуров А.* Романый сверхсюжет // БДТ им. Горького: Вехи истории. СПб., 1992. С. 104.
- <sup>44</sup> *Соловьева И.* Зеркало зала // Литературная газета. 1983. 6 июля. Курсив мой. – А. В.
- <sup>45</sup> *Зингерман Б.* «Варвары» // Театр. 1960. № 1. С. 173, 172.
- <sup>46</sup> *Бялик Б.* Вечно живые образы // Литературная газета. 1959. 29 дек.
- <sup>47</sup> *Товстоногов Г., Лебедев Е., Лавров К.* Шолохов в моей жизни. С. 130. Курсив мой. – А. В.
- <sup>48</sup> См.: *Чепуров А.* Романый сверхсюжет. С. 102.
- <sup>49</sup> См. об этом: *Соловьева И.* Зачем режиссеру быть гениальным? // Театр. 1973. № 2.
- <sup>50</sup> *Бялик Б.* Вечно живые образы.
- <sup>51</sup> См.: *Товстоногов Г., Лебедев Е., Лавров К.* Шолохов в моей жизни. С. 130.
- <sup>52</sup> *Владимиров С.* Победа человека, победа таланта... // Смена. 1962. 31 янв.
- <sup>53</sup> *Щербаков К.* Обаяние большого искусства // Московский комсомолец. 1962. 25 марта.
- <sup>54</sup> *Березин К.* Драматург и пульс времени // Советская культура. 1962. 3 апр.
- <sup>55</sup> *Щербаков К.* Обаяние большого искусства.
- <sup>56</sup> *Беньяш Р.* Без грима и в гриме. С. 136.
- <sup>57</sup> *Чеботаревская Т.* «Моя старшая сестра» // Театр. 1962. № 6. С. 89.
- <sup>58</sup> Там же. С. 90.

- <sup>59</sup> Володин А. «Повремени, повремени...» // Петербургский театральный журнал. 1993. № 1. С. 97.
- <sup>60</sup> Гугушвили Э. Суровая правда, поэтическая окрыленность // Заря Востока. 1959. 30 июня.
- <sup>61</sup> Юрский С. Кто держит паузу. С. 41.
- <sup>62</sup> Тимгенко М. Ефим Копелян // Портреты актеров. Л., 1973. Вып. 2. С. 10.
- <sup>63</sup> См.: Кара С. Шестой вечер // Советская культура. 1959. 22 июля.
- <sup>64</sup> Гугушвили Э. Суровая правда...
- <sup>65</sup> Тимгенко М. Ефим Копелян. С. 10.
- <sup>66</sup> Гугушвили Э. Суровая правда...
- <sup>67</sup> Маргенко Т. Зинаида Шарко // Портреты актеров. Л., 1973. Вып. 2. С. 140.
- <sup>68</sup> Там же. С. 144.
- <sup>69</sup> Там же.
- <sup>70</sup> Там же. С. 145.
- <sup>71</sup> Эри В. От Канта к Крупну // Вопросы философии. 1989. № 9. С. 106.
- <sup>72</sup> Семеновский В. Правду! И еще кроме правды... // Театр. 1975. № 7. С. 43.
- <sup>73</sup> Басилашвили О. Уроки мастерства // Павел Луспекаев. Л., 1977. С. 77.
- <sup>74</sup> Семеновский В. Правду!.. С. 42–43.
- <sup>75</sup> Рудницкий К. О режиссерском искусстве Г. А. Товстоногова // Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 1. С. 10.
- <sup>76</sup> Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 2. С. 49.
- <sup>77</sup> Беньяш Р. Без грима и в гриме. С. 159.
- <sup>78</sup> Рудницкий К. О режиссерском искусстве Г. А. Товстоногова. С. 31.
- <sup>79</sup> Беньяш Р. Без грима и в гриме. С. 169.
- <sup>80</sup> Там же. С. 159, 173. Курсив мой. – А. В.
- <sup>81</sup> Владимиров С. Драма. Режиссер. Спектакль. С. 206.
- <sup>82</sup> Беньяш Р. Без грима и в гриме. С. 171.
- <sup>83</sup> Юрский С. Кто держит паузу. С. 39–40.
- <sup>84</sup> Беньяш Р. Без грима и в гриме. С. 171.
- <sup>85</sup> Цит. по: Лордкипанидзе Н. Режиссер ставит спектакль. М., 1990. С. 8.
- <sup>86</sup> Владимиров С. Победа человека, победа таланта...
- <sup>87</sup> Беньяш Р. Без грима и в гриме. С. 135, 175, 177.
- <sup>88</sup> Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 2. С. 49.
- <sup>89</sup> Зингерман Б. «Варвары». С. 170.
- <sup>90</sup> Беньяш Р. Без грима и в гриме. С. 168.
- <sup>91</sup> Вергасова И. К истинному смыслу // Сов. Россия. 1983. 21 июня.
- <sup>92</sup> Беньяш Р. Без грима и в гриме. С. 190.
- <sup>93</sup> См.: Костелянец Б. Драматическая активность // Театр. 1979. № 5. С. 61.
- <sup>94</sup> Там же.
- <sup>95</sup> Лапкина Г. Классическая русская проза и современная сцена // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 105.
- <sup>96</sup> Громов П. Герой и время. С. 277.
- <sup>97</sup> Эта проблема рассмотрена в исследовании Е. Кухты «Сентиментальный “Ревизор” 1970-х» (рукопись, сектор театра РИИИ).
- <sup>98</sup> Товстоногов Г. Фантастический реализм Гоголя // Советская культура. 1972. 23 мая.
- <sup>99</sup> Костелянец Б. Мир поэзии драматической... С. 80, 81, 90, 91.
- <sup>100</sup> См.: Левин М. Размышления о «Поднятой целине» у Товстоногова // Советская культура. 1964. 18 апр.

- 101 См.: *Седых М.* Удивительный день // Театр. 1974. № 9. С. 59.
- 102 *Юрский С.* Кто держит паузу. С. 48.
- 103 Человек театра: Беседа с Д. М. Шварц // Невское время. 1994. 27 апр.
- 104 *Соловьева И.* Поездка в Дингли Делл в прекрасном обществе // Театр. 1978. № 12. С. 64.
- 105 *Золотницкий Д.* Товстоногов // Портреты режиссеров. М., 1972. С. 126.
- 106 *Юрский С.* Кто держит паузу. С. 46.
- 107 *Громов П.* Герой и время. С. 268, 269.
- 108 *Соловьева И., Шитова В.* Вселенная одного дома // Театр. 1967. № 5. С. 59, 58.
- 109 *Шах-Азизова Т.* «Три сестры» // Труд. 1965, 7 марта.
- 110 *Туrowsкая М.* Два подхода к «Трем сестрам» // Литературная газета. 1965. 22 июня.
- 111 *Рудницкий К.* Возвращение Чехова // Театр. 1965. № 5. С. 36.
- 112 Там же. С. 37, 38.
- 113 *Туrowsкая М.* Два подхода к «Трем сестрам».
- 114 *Рудницкий К.* Возвращение Чехова. С. 36.
- 115 *Цимбал С.* «Три сестры» // Ленинградская правда. 1965. 4 февр.
- 116 *Рабинянц Н.* Чехов – глазами современных художников // Вечерний Ленинград. 1965. 27 янв.
- 117 *Шах-Азизова Т.* «Три сестры».
- 118 *Туrowsкая М.* Два подхода к «Трем сестрам».
- 119 *Беньяш Р.* Без грима и в гриме. С. 268.
- 120 Там же. С. 317.
- 121 *Рудницкий К.* Возвращение Чехова. С. 41.
- 122 *Иванова В.* Эмилия Попова // Портреты актеров. Вып. 2. С. 104, 106, 105.
- 123 *Рудницкий К.* Возвращение Чехова. С. 40.
- 124 *Яснец Э.* Олег Басилашвили // Портреты актеров. Вып. 2. С. 117, 119, 120, 130, 126.
- 125 *Рабинянц Н.* Чехов – глазами современных художников.
- 126 *Товстоногов Г.* Зеркало сцены. Т. 2. С. 137.
- 127 *Беньяш Р.* Неявная новизна // Театр. 1983. № 5. С. 59. Курсив мой. – А. В.
- 128 *Вергасова И.* К истинному смыслу.
- 129 *Гуго В.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14. С. 110.
- 130 *Мамардашвили М.* [Интервью под рубрикой «Сознание – это парадоксальность, к которой невозможно привыкнуть»] // Вопросы философии. 1989. № 7. С. 118.
- 131 *Библер В.* [Интервью под рубрикой «Наши интервью: о морали и нравственной ситуации в стране»] // Этическая мысль. М., 1988. С. 375.
- 132 *Золотницкий Д.* «Лиса и виноград» // Ленингр. правда. 1967. 4 окт. Курсив мой. – А. В.
- 133 *Лордкипанидзе Н.* Маленький Дон Кихот // Неделя. 1978. 3 сент.
- 134 См.: *Юрский С.* Кто держит паузу. С. 133.
- 135 *Соловьева И.* Поездка в Дингли Делл... С. 63.
- 136 *Лордкипанидзе Н.* Маленький Дон Кихот.
- 137 *Цимбал С.* Спектакль о Мольере // Сов. культура. 1973. 16 марта.
- 138 *Соловьева И., Шитова В.* Вселенная одного дома. С. 59.
- 139 *Рабинянц Н.* Бессеменов и другие // Вечерний Ленинград. 1966. 28 дек.
- 140 *Соловьева И., Шитова В.* Вселенная одного дома. С. 54, 58.
- 141 *Рабинянц Н.* Горьковские спектакли Г. А. Товстоногова // БДТ им. Горького. Вехи истории. С. 135.

- <sup>142</sup> *Иванова В. Эмилия Попова // Портреты актеров. Вып. 2. С. 109.*
- <sup>143</sup> *Соловьева И. Поездка в Дингли Делл... С. 64.*
- <sup>144</sup> *Вергасова И. К истинному смыслу.*
- <sup>145</sup> *Новые спектакли: «На дне». (Высказывания актеров БДТ, занятых в спектакле) // Театральный Ленинград. 1988. № 4. С. 5.*
- <sup>146</sup> *Рабинянц Н. Тайны рождения образа // Ленинградская правда. 1985. 30 июня.*
- <sup>147</sup> *См.: Соколинский Е. Игры оборотней // Литературная газета. 1984. 25 апр.*
- <sup>148</sup> *См.: Мультатули В. Сценическая природа драматического стиха: Автореф. дис... канд. искусствоведения. Л., 1983.*
- <sup>149</sup> *См.: Вергасова И. К истинному смыслу.*
- <sup>150</sup> *Цит. по: Лордкипанидзе Н. Режиссер ставит спектакль. С. 95, 92. Курсив мой. – А. В.*
- <sup>151</sup> *Скляревская И. Два театра Эрвина Аксера (Э. Аксер в БДТ) // БДТ им. Горького. Вехи истории. С. 97.*
- <sup>152</sup> *Кухта Е. Такие легкомысленные, такие неделовые люди // Невское время. 1993. 22 окт.*
- <sup>153</sup> *Савельев Д. Вишневы сад отцвел и продан // Смена. 1993. 27 нояб.*
- <sup>154</sup> *Юрский С. Кто держит паузу. С. 36.*
- <sup>155</sup> *Цит. по: Лордкипанидзе Н. Режиссер ставит спектакль. С. 22, 24, 23.*
- <sup>156</sup> *Шапиро А. Спокойное отчаяние – самое сильное чувство, которое может быть... // Петербургский театральный журнал. 1994. № 5. С. 41.*
- <sup>157</sup> *Шапиро А. Спокойное отчаяние – самое сильное чувство, которое может быть. С. 40.*

О. Е. Скорочкина

## АКТЕР ТЕАТРА АНАТОЛИЯ ЭФРОСА

«Как были, например, актеры Вахтангова, так перед нами сейчас актеры Эфроса»<sup>1</sup>, – констатировал Н. Берковский в 1976 г., когда эфросовский театр на Малой Бронной переживал свой Золотой век: к этому времени были поставлены «Ромео и Джульетта», «Брат Алеша», «Дон Жуан», «Женитьба». Разумеется, исследователь имел в виду не родство актерских систем и совсем не генеалогию эфросовской школы пытался выявить, вспоминая актеров Вахтангова. Историческая параллель понадобилась ему, надо полагать, для того чтобы авторитет устоявшегося в истории театрального явления (а в том, что у Вахтангова была своя актерская система, к тому времени не было никаких сомнений) подкрепил его, Берковского, мысль о явлении текущей театральной жизни – неустоявшемся, временем и историей не проверенном.

Пожалуй, Берковский первым сформулировал со всей определенностью то, что современникам, зрителям эфросовских спектаклей, к тому времени стало понятно. Несомненно, что актеры театра Анатолия Эфроса – это не просто актеры, занятые в его спектаклях. Речь шла о художественном направлении, некоем едином методе, в рамках которого они работали.

Это направление вернее всего изучать по его спектаклям. Режиссер оставил нам три книги («Репетиция – любовь моя», «Профессия: режиссер», «Продолжение театрального рассказа»), где подробно написал о своем театре, но все-таки сколько-нибудь стройной теории, в том числе касающейся его актерской школы, там нет. Там не найдешь и четких определений, манифестов. Его мысль не ищет безусловных формул и теоретически безукоризненных, устоявшихся постулатов (как это можно наблюдать, к примеру, в книгах Г. Товстоногова, чьи словесные формулировки, подобно его знаменитым «мизансценам-крепостям», строго и ясно зафиксировали систему его взглядов на театральное искусство, основные принципы его театрального строительства).

Его, Эфроса, идеальные представления о «своих» артистах (если речь не идет о конкретных исполнителях: там формулировки безукоризненно точны), как правило, носят общий характер.

«Артист, впрочем, как и всякий художник, – это человек с обостренной психикой, с обостренной нервной системой», – читаем в книге «Репетиция – любовь моя». Чуть дальше: «К тому же актер не только должен уметь чувствовать, но и иметь аппарат, пригодный для передачи чувства»<sup>2</sup>.

Но подобно тому, как герои лучших его спектаклей мучительно тосковали по смыслу жизни, так режиссер тоскует – и в книге это остро ощущается – по единому актерскому направлению, методу. Он постоянно к этому возвращается, его мысль кружит вокруг этой точки, как вокруг одной из ключевых в жизни театра.

«Я уверен, – пишет Эфрос, – что такого артиста можно воспитать. И прежде всего выбором определенного художественного направления. Это, как говорится, очень разрабатывает актерскую нервную систему. Свое направление он должен любить, знать его, отстаивать... К сожалению, многие артисты – люди “бездомные”, то есть не имеющие своего направления»<sup>3</sup>.

Как и многих коллег, режиссеров его поколения, Эфроса проблема актерского метода в рамках единой художественной школы волновала всерьез. Через всю книгу проходит тема: актер и художественное направление.

Моими любимыми артистами были всегда Москвин и Хмелев. Когда вспоминаешь этих выдающихся артистов, на ум приходит прежде всего то, что *они были не сами по себе*. Это были выдающиеся таланты, но думая о них, видишь целый ряд: Добронравов, Тарасова, Качалов, Книппер... От этого включения в «ряд» они никогда не проигрывали. Напротив, их голоса звучали еще мощнее. Они были не просто Хмелев и Москвин, а мхатовские Хмелев и Москвин, артисты великого и прославленного художественного направления<sup>4</sup>.

Актеры, игравшие в спектаклях Эфроса, оставили в истории театра (а театр Эфроса теперь уже, пусть ближняя, но история) свой след, свою уникальную интонацию и неповторимый стиль. Но, думая о них, непременно выстраиваешь ряд: Яковлева, Волков, Дуров, Грачев, Броневой, Сайфулин... В его спектаклях они были не «сами по себе» (это особенно остро чувствуется сегодня, когда они играют «сами по себе»

в спектаклях других режиссеров). И уж совершенно справедливо можно было бы применить к ним сегодня эфросовское высказывание о мхатовских мастерах: «От этого включения в “ряд” они никогда не проигрывали. Напротив, их голоса звучали еще мощнее».

Впрочем, историческая справедливость требует все-таки отступить в более дальнее театральное прошлое: до театра на Малой Бронной у Эфроса были другие театры, другие актеры, и притом что его Золотой век приходится на конец 1960-х – 1970-е гг., понятие «театр Анатолия Эфроса», а следовательно, и «актеры Эфроса», относится и к Театру им. Ленинского комсомола, где он работал в середине 1960-х гг., и к Центральному детскому театру (ЦДТ), где он начинал в 1954 г.

Театральная ситуация конца 1950-х – начала 1960-х гг. была отмечена строительством и формированием театральных домов, не просто новых театров (их как раз тогда возникало немного), но именно пониманием и обустройством театра как дома, существующего по определенным художественным законам. Проблема актерского ансамбля беспокоила таких разных художников, как Г. Товстоногов, О. Ефремов, Ю. Любимов. Эфрос в своих «поисках радости» театрального единомыслия не был одинок – это был общий, и не только театральный, процесс, свойственный тому времени.

В работе известного советского философа Э. Ильенкова «Что такое личность?» была выражена позиция шестидесятников, характерная в том числе и для круга собственно эстетических, театральных идей.

Чтобы понять, что такое личность, надо исследовать организацию всей той совокупности человеческих отношений конкретной человеческой индивидуальности ко всем другим таким же индивидуальностям, то есть динамический ансамбль людей, связанных взаимными узами<sup>5</sup>.

«Динамический ансамбль людей» – это определение как нельзя более точно характеризовало в конце 1950-х – начале 1960-х знаменитые актерские «гнезда» Театра на Таганке, «Современника» и, разумеется, театра Анатолия Эфроса, где все играли не сами по себе, а единой командой, и в этом был глубокий как художественный, так и исторический смысл.

Это обобщение основных тенденций не только в театральной сфере, но и внетеатрального плана.

Существовал распавшийся позднее московский круг поэтов, назовем его условно «команда Политехнического». Это был именно

ансамбль людей, и, скажем, за А. Вознесенским сразу виделся целый ряд других поэтов (Б. Ахмадулина, Е. Евтушенко), и их коллективные поэтические вечера в том же зале Политехнического или, предположим, в Лужниках, носили не только характер дружеского соучастия и единения одного поколения (что запечатлелось в знаменитой песне Булата Окуджавы: «Возьмемся за руки, друзья...»). В их ансамбле была и эстетическая сцепка. Чередование их выступлений имело художественный смысл.

Знаменитые победы того времени советской футбольной сборной на мировой арене объяснялись не наличием в команде каких-то суперзвезд, подобно тому как это было в командах других стран, но благодаря «динамическому ансамблю людей», играющих в одну игру, а триумфальный успех на полях Англии и Франции Игоря Нетто, капитана советской сборной, сила его личности были «индивидуально выраженной силой того коллектива, того “ансамбля индивидов”, который в ней идеально представлен»<sup>6</sup>.

В пользу «ансамблевости», коллективистского духа времени можно было бы привести пример уж совсем глобальный, космический. И полет, и знаменитая улыбка Юрия Гагарина, и даже оставшийся в кадрах кинохроники развязавшийся у него шнурок во время торжественной правительственной церемонии рапорта – тоже индивидуально выраженная сила коллектива, который оказался на тот момент идеально представлен космонавтом. И коллектив этот – не только КБ Сергея Королева и весь военно-космический комплекс, готовившие первый космический полет, но более всего – народ, «оттаявший» во время короткой оттепели от страха, лагерей, народ после XX съезда партии, народ, у которого, образно говоря, «развязался шнурок» недолгой, восторженной, прекраснодушной и коллективной же надежды, – все это отразилось, как моментальный снимок действительности, в знаменитой улыбке первого космонавта.

Логика общественных процессов конца 1950-х – начала 1960-х гг. способствовала появлению не только театральных команд, которые определили многообразие и динамику театрально-эстетических исканий по крайней мере двух последующих десятилетий, но и феномен особого сценического явления, характерного именно для этой недолгой театральной эпохи: С. Владимиров назвал это «коллективным сценическим образом»<sup>7</sup>.

Этот новый, особый сценический образ можно было видеть на сценах самых разных театров, в спектаклях режиссеров порой противоположных эстетических установок. В статье «О творческой режиссуре» С. Владимиров пишет:

Так рядом с актерским образом появляется еще коллективный образ, хор, с которым исполнитель роли внутренне связан<sup>8</sup>.

Этот коллективный сценический образ (который у исследователя именуется по-разному: коллективный герой, хор, хоровой герой) Владимиров находит в спектаклях и молодого Эфроса, и Театра на Таганке, и «Современника». «В хоровом герое, – пишет он, – открываются общие черты поколения, только вступившего в жизнь»<sup>9</sup>.

Пройдет время, и Эфрос напишет:

В «Современнике» свой метод и своя манера. У Любимова – своя. И то, и другое, и третье, и даже четвертое – все реализм. Между тем – какая разница <...><sup>10</sup>

Между тем эту разницу пронизательный исследователь уловил уже в 1966 г. (а именно тогда написана статья Владимирова): уже тогда коллективный сценический образ и хоровой герой, в котором ему открылись общие черты поколения, не вводили его в заблуждение по поводу театрального единомыслия этого поколения, и уже тогда он сформулировал те положения, по которым театральные шестидесятники разошлись. «Между тем – какая разница <...>» В том числе и в понимании коллективного героя и того места, которое ему отводилось в спектаклях разных режиссеров – ясным осознанием этой разницы пронизана упомянутая статья. В театре Юрия Любимова, как замечает исследователь, «принцип коллективного субъекта действия определяет саму природу спектаклей, их режиссерскую концепцию», а хор как «образ молодого поколения» – главное действующее лицо и «Антимиров», и «Десяти дней, которые потрясли мир»<sup>11</sup>.

В «Современнике» сценические отношения обрели живую реальность. Здесь сердца бились не врозь, горячая кровь бурлила в системе драматических связей, а связи были предельно напряжены: большей жизненной нагрузки, идейного наполнения они уже не могли бы выдержать<sup>12</sup>.

В спектакле Анатолия Эфроса «В день свадьбы», поставленном в Театре им. Ленинского комсомола, Владимиров уже тогда обнаружил

«особый тип сценических связей», который он сформулировал на первый взгляд парадоксально: «нет тут <...> внутренней актерской сцепки»<sup>13</sup>. Разумеется, он вел речь не об отсутствии в театре Эфроса актерского ансамбля (на самом же деле понятно, что эта сцепка существует, но для театра того времени – и для театра Эфроса в том числе – еще непривычная).

Слышен тревожный пароходный гудок, он нарастает, превращаясь во все заполняющий гул. – «Почему он так гудит?» – кричит Ньюра, ни к кому, собственно, не обращаясь. Одна из старух сразу же отвечает, не останавливаясь. <...> Это не есть привычный сценический диалог, разработанный со всем возможным правдоподобием. <...> Задан вопрос, и на него прозвучал ответ. Но реального общения, тем более его имитации, не предполагается. <...> Человеческие поступки и движения на сцене не укладываются в рамки жизненного правдоподобия сценической подлинности<sup>14</sup>.

Старухи в спектакле Эфроса слышали как бы реальный пароходный гудок, героиня же воспринимала его как тревожный внутренний гул – «персонажи обменялись репликами, но каждый говорил о своем, по-своему»<sup>15</sup>.

Тревожный внутренний гул как некий голос с неба, а может быть, зов судьбы героини последующих спектаклей Эфроса будут ощущать все сильнее и напряженнее станут вслушиваться в него (апофеозом станет спор Дон Жуана с небесами). Пока же, в 1964 г. (именно в этом году Эфрос поставил «В день свадьбы»), критика отметила странную «размагниченность» актерских сцепок в его спектакле: в других театрах «сердца бились не врозь», а отношения людей на сцене обретали «живую реальность»; принцип коллективного субъекта действия определял «саму природу спектаклей» – в театре Эфроса человек выпадал из коллективного сценического образа, он словно давал трещину и, слыша тревожный и непонятный ему гул, погружался в себя, мучительно стараясь преодолеть открывшиеся ему сложность и драматизм жизни.

Заметим, что 1964 г. был переломным в судьбе режиссера: не только потому, что он триумфально дебютировал на сцене Театра им. Ленинского комсомола двумя спектаклями («В день свадьбы» и «Сто четыре страницы про любовь»), где во многом были заложены основы его более позднего театра, зарождались его сценические герои и его актерская «команда». Этот год был переломным еще и потому, что после почти десятилетней работы в Центральном детском театре,

после цикла постановок розовских пьес Эфрос как бы вступил в другой, «взрослый» круг познания – резко переменились проблематика и эстетика его спектаклей, переменились, следовательно, не просто его актеры (а он действительно сменил состав, переменил команду), но и принципы актерского существования в его спектаклях.

Но чтобы точнее и подробнее определить, что же переломилось в театре Эфроса в 1964 г., еще оттепельном, но уже свертывающим былые программы и надежды, стоит вспомнить его первый, детский круг познания и вернуться в ЦДТ конца 1950-х.

Этот период прошел у Эфроса под знаком Виктора Розова – не было сезона, когда бы он не ставил розовскую пьесу. И розовские мальчики обязаны своим сценическим рождением именно постановкам Эфроса в ЦДТ: «В добрый час», «В поисках радости», «Неравный бой», «Перед ужином».

«В этих спектаклях он порою первым отмечал нарождение новых типов молодежи»<sup>16</sup>, – писал П. Марков.

Эту мысль много лет спустя подтвердил режиссер А. Белинский:

Анатолий Эфрос первым услышал, как скандалят подростки пятидесятых годов, как они объясняются в любви, как сопротивляются взрослым и как отстаивают самих себя<sup>17</sup>.

Сам режиссер так определит актерский стиль, родившийся тогда в розовских спектаклях:

На его пьесах у нас родилась и стилистика стремительная, чуть-чуть даже легкомысленная, невесомая. Но при этом всегда должен был ощущаться драматизм. Мы научились говорить почти скороговоркой, а двигаться столь же легко, как это свойственно в жизни мальчишкам и девчонкам. Мы снимали с себя всяческую сценическую осанку. Ох, эта осанка!<sup>18</sup>

Прежнюю сценическую осанку снимали с себя тогда многие молодые актеры – тут Эфрос не был ни оригинален, ни одинок. Многие черты актерского стиля, устоявшегося в его спектаклях в ЦДТ, были родственны, во всяком случае, одного корня с актерским искусством, предположим, молодого «Современника». Там тоже не навидели осанку, тоже двигались легко, а говорили, разумеется, скороговоркой. Собственно, какая могла быть пограничная черта, если лидером «Современника» стал Олег Ефремов, актер, игравший в спектаклях ЦДТ.

И что «Современник», если даже на подмостки БДТ в спектакле по классической русской пьесе Сергей Юрский выходил в небрежно брошенном плаще, кашне через плечо, раскованной современной походкой – «будто только что с Московского вокзала»<sup>19</sup>.

Снятие «осанки» – с пластики, речи было общей чертой искусства молодых актеров конца 1950-х гг. Скороговорка как новый сценический стиль и ритм речи (за которую немного позже М. Царев обвинит молодое поколение актеров в «бормотальном реализме»), стала на какой-то период знаком современного актерского искусства. Об этой новой речи спустя много лет В. Гаевский напишет как о театральном шоке, потрясении:

Театральная весна 1950-х годов возвестила о себе необычными актерскими голосами. На сцене заговорили не механически и не нараспев. Нас поражала натуральность речи <...> брала в плен неискusstная искренность интонаций. <...> В начале было слово<sup>20</sup>.

Статья Гаевского посвящена «Современнику», но его наблюдения характеризуют, несомненно, театральный процесс той поры в целом, и искусство молодых эфросовских актеров, в частности.

Сам Эфрос назовет актерскую естественность своих ранних спектаклей «абсолютной», «реактивной» и как наивысшую похвалу вспомнит оценку А. Попова: «Ваших актеров могут переиграть только собаки»<sup>21</sup>.

Вспоминая работу над розовскими постановками в ЦДТ, Эфрос писал: «Хотелось сделать спектакль физически абсолютно свободный, раскованный»<sup>22</sup>, – именно эту, «абсолютную» по тем временам свободу и раскованность приветствовала критика в его ранних спектаклях, в работах его актеров. Стоит отметить, что та цдтэшная «команда» была разновозрастной, она была представлена актерами разных поколений, и все они работали в единых рамках «абсолютной», «реактивной» естественности: Л. Чернышева, В. Сперантова, В. Заливин, О. Ефремов, М. Нейман, Е. Перов, И. Воронов, Т. Надеждина...

Корни этого стиля можно искать и в общем духе времени, определившем освобождение человека не только на театральных подмостках («реабилитацией инстинктов, эмоций, страстей, реабилитацией реальности, реабилитацией жизни»<sup>23</sup> назовет это спустя годы критик В. Гаевский), но и в личном художественном опыте и эстетических пристрастиях молодого Эфроса. В своей книге режиссер вспоминает: «На последнем курсе Театрального института мы жили спорами во-

круг наследия Станиславского и вокруг итальянского неореализма»<sup>24</sup>. Собственно, вот два кита, на которых стояли первые эфросовские опыты в театре и которые определяли метод и стилистику актерских работ в его спектаклях.

Итальянский неореализм был для него и многих его современников паролем и примером безыскусственности, истинности, подлинности страсти. Формула А. Попова «Ваших актеров могут переиграть только собаки», несомненно, характеризовала неореалистические корни актерской игры в спектаклях молодого Эфроса.

Что касается наследия Станиславского, то более всего режиссера тогда интересовал «репетиционный метод Станиславского, помогающий созданию натуральности актерского поведения»<sup>25</sup>, из всей системы он выбрал именно этот срез, на «реактивной», «собачьей» натуральности выстраивая со своими актерами сценические образы.

Между тем вряд ли художественный метод Эфроса времен ЦДТ можно было бы назвать своеобразным театральным «неореализмом» и только лишь к безусловной натуральности свести стилистику актерских работ в его спектаклях. От тех спектаклей не просто, как писал П. Марков, «веяло неподдельной свежестью», – на них «в бурном, шумливом зале наступала настороженная тишина»: режиссер все напряженнее вдумывался в проблему юного человека, «он знал, каких тонких областей касается и как опасен здесь каждый неосторожный и грубый шаг»<sup>26</sup>. Вместе с ним знали об этом и его актеры, и потому «неореалистическая» натуральность и безыскусность их игры несла еле слышимый призыв тревоги, душевного напряжения. До знаменитой эфросовской сценической техники «двойной оптики», включающей в фокус режиссерского видения мира сосуществование «быта» и «бытия», было еще далеко; но предчувствие того, что эмпирический ряд жизни, пестрота событий и человеческих отношений скрывают за собой некую тайну, уже тогда определяло драматизм его спектаклей и делало их резко отличающимися от спектаклей других театров.

«Зачастую Эфрос придавал глубину пьесам, которые ее не имели»<sup>27</sup>, – заметит Марков. К постановкам пьес В. Розова это относится прежде всего. А еще вместе со своими актерами он придавал этим пьесам на сцене «легкое дыхание», если пользоваться словарем позднего Эфроса – «воздушную прослойку»; это выводило их из разряда «анти-мещанских» бытовых драм. Сам режиссер вспоминает в своей книге:

Многие потом отмечали, что у нас поведение актеров на сцене часто казалось легкомысленным, будто не было привычного «общения» и «быта». А смысл доходил и правда была. <...> У нас же «внутри» текста завязывалась некая безудержная игра, и она как бы легким дыханием наполняла и поднимала сам текст<sup>28</sup>.

Затем это «легкое дыхание» безудержной игры станет в спектаклях Эфроса усиливаться, он признается: «Импровизация, дающая столько неожиданных и непосредственных красок, мне лично постепенно перестала казаться пределом мечтаний. Захотелось и большего накала смысла и более острой, своеобразной формы»<sup>29</sup>. Возможно, когда-нибудь удастся сочетать и этот смысл, и эту форму с живой и «натуральной игрой».

Это сочетание критика заметила в спектакле «Друг мой, Колька!» Там шли разнообразные вставные сцены, «делающие из пьесы не просто психологический или бытовой спектакль, а *представление, игру, театр*»<sup>30</sup>.

Вот характерное признание режиссера:

Когда я ставил Розова, я не знал еще, что можно *придумать спектакль*, а не просто воссоздавать живую ткань. В «Кольке» всевозможные вставки, пантомимные сцены и прочее привносили в спектакль необходимый кислород. И актеры так успешно чередовали совершенно натуральную игру с внезапным переходом в полную условность<sup>31</sup>.

«Натуральная игра» и «полная условность» в раннем театре Эфроса были еще не разделены, он не оговорился: тогда актеры его театра их именно «успешно чередовали». Пройдет время, и его актеры научатся играть не чередуя, но параллельно «сцепляя» эти ряды. «Сцепленность психологического рисунка и узора метафоры, постоянные двойные ряды эмпирии и обобщения, идущие не параллельно, но как взаимопроникающие...»<sup>32</sup> – эти слова, сказанные Е. Кухтой о свойствах художественной целостности спектаклей режиссера, характеризуют, на наш взгляд, и принципы актерского существования в более поздних спектаклях Эфроса, спектаклях «классического» цикла 1970-х гг.

В 1964 г. Эфрос пришел в Театр им. Ленинского комсомола. П. Марков писал: «Эфроса непреодолимо тянуло разгадать сложность и смятенность чувств молодых, как тянуло еще недавно разгадать переживания юных школьников». Однако Эфрос поменял не просто возрастную категорию. Вместе с театром он переменял и тип героя: «На смену

чистоте и душевной ясности пришла обостренная противоречивость душевных падений и взлетов»<sup>33</sup>.

Режиссер начал с цикла пьес «про любовь». Многие спектакли Эфроса в Ленкоме были «про это»: и «В день свадьбы», и «Сто четыре страницы про любовь», и «Мой бедный Марат», и «Снимается кино»... На фоне гражданственных спектаклей тех лет Эфрос, с его «страницами про любовь», многим казался недостаточно прогрессивным, а его герои – легкомысленными. Слово «гражданственность», которое в те годы даже в театральной критике звучало как пароль, с эфросовскими героями вязалось мало. В других театрах все было яснее, определеннее. Шен Те на Таганке, разрывающаяся в противоречиях Добра и Зла, была несомненной героиней. И в «Современнике» будни взрывались «Назначением». Эфросовские же герои влюблялись, ссорились и расставались. Но в том, как они это делали, Эфрос находил материал для исследования человека и человеческих отношений, а его актеры – новые способы сценического воплощения человека.

Критика вменяла в вину Э. Радзинскому, ставшему на какое-то время главным автором эфросовского театра, что «он не рискует оставить зрителя без положенной ему порции любви. Кто, мол, знает, дорос ли зритель до сугубо гражданской проблематики? А зритель дорос»<sup>34</sup>, – считал рецензент. Эфрос же полагал, что зрителя нужно «доращивать» именно до любви. Здесь было движение в глубь человека, и оправданием его стало искусство молодых актеров: О. Яковлевой, А. Дмитриевой, Л. Круглого, Л. Каневского, Л. Дурова, В. Смирнитского, А. Ширвиндта. Именно этой «команде» суждено было сыграть в его спектаклях душевные блуждания, смуту и непреодолимую, ранищую противоречивость жизни, ее вечное кружение, вечную неразгаданность и острейший драматизм.

Популярность молодого Э. Радзинского в начале 1960-х гг. серьезные театральные мужи воспринимали иронически-снижительно. Эфрос и его актеры отнеслись к драматургу всерьез: за легкомысленной «скорописью» (термин Т. Шах-Азизовой) Радзинского, за размытостью его драматургической формы, за манерными жаргонными словечками они услышали дыхание современности, за беглыми зарисовками случайных встреч, разговоров, ссор и расставаний рассмотрели тревоги отнюдь не шуточные и не инфантильные. Эта драматургия как нельзя более точно отвечала тогдашней эстетике эфросовского

театра, которую критика же окрестит стилем «театрального импрессионизма»<sup>35</sup>.

О легком и непринужденном мелькании эпизодов эфросовских спектаклей той поры писали: «Словно перелистываешь страницы альбома современного художника». Отмечали «острое ощущение повседневных примет жизни»<sup>36</sup>, восторгались «настроением, атмосферой, воздухом дня»<sup>37</sup>.

Молодых актеров, игравших в тех спектаклях, ругали за излишне раскованную манеру игры, за незакрепленность формы. Критику шокировало, например, что Каневский, Збруев и Ширвиндт «много размахивают руками», раздражала излишествами яковлевская манера «охорашиваться, играть предметами, нервно опрavlять одежду и волосы»<sup>38</sup>.

Актер просто добросовестный всегда сможет найти для своего персонажа характерные краски. А в этом театре даже самые способные молодые актеры повторяют себя из спектакля в спектакль<sup>39</sup>.

Новый способ актерского существования, новую технику игры, новые соотношения в системе актер – роль, т. е. то, что Эфрос пытался реализовать на материале современной драматургии, принимали за актерскую недисциплинированность, а отсутствие характерности – за отсутствие мастерства.

Молодые эфросовские актеры играли в спектаклях, которые отражали мир, меняющийся на глазах. Они были современниками и ровесниками своих театральных героев, вместе с ними познавали мир, его смутные тревоги и противоречия. И незакрепленность формы в их сценических образах была отражением не просто современного, но сиюсекундного, неотстоявшегося бытия.

В более поздних спектаклях Эфроса появится важнейшая для него тема временности, конечности жизни, пока же она носила не экзистенциальный характер – временность для молодых его героев была сродни незавершенности, а не конечности бытия. И потому молодые Збруев и Ширвиндт могли позволить себе так «размахивать руками», и потому «в пластике Яковлевой, рожденной современными кафе, стадионами, танцплощадками, не было завершенности»<sup>40</sup>.

Стиль, найденный Эфросом и его актерами, был идеален по тем временам: он прямо отражал человека и мир. Человек был раскован, неопределен, переменчив. Размытость, незакрепленность формы вы-

ражала незакрепленность, неопределенность современного молодого человека.

Многих критиков эта незакрепленность тревожила; так, А. Свободин писал об Ольге Яковлевой:

Что-то происходит с этой актрисой. Ее мятущаяся пластика, ее непрерывное нервное передвижение по сцене, ее все время из роли в роль двигающиеся руки <...> Хочется крикнуть: остановитесь! Попробуйте сказать все это не двигаясь!<sup>41</sup>

Но, казалось, это смутное кружение жизни, «импрессионистическую» зыбкость и сумятицу движений, в которых выражалась мучительная, самими героями не осознанная, противоречивая и неясная жизнь души, – все это остановить на эфросовской сцене было невозможно.

«Его актеры, актеры Эфроса, стали порою до болезненности чутки к столкновениям с первыми реальными фактами жизни»<sup>42</sup>, – писал П. Марков, и эта «болезненная чуткость», душевные блуждания обуславливали поведение героев, а также их собственную манеру игры – «мятущуюся пластику», «непрерывное нервное движение по сцене».

Жизнь в тех спектаклях являлась в пестроте и многообразии, она шла единым, как бы естественным, не «концептуированным» потоком. Сценическая реальность была соткана из массы мелочей, пустика, случайностей. «Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение вдруг, ни с того ни с сего», – говорил в «Трех сестрах» Тузенбах, и эти слова характеризовали мир эфросовских спектаклей той поры.

«Нужна ли такая густота и подробность быта, такая пестрота людей?», – сомневалась Т. Шах-Азизова. И сама же объясняла суть этого стиля: «В путанице встреч, отношений <...> высвобождается человек»<sup>43</sup>.

Герои тех спектаклей не подавались определенно, концептуально, как это будет у Эфроса позднее, – они постепенно прорисовывались из толпы, из потока бытия. И актеры играли их в чуть «смазанной», импрессионистической манере, в каждом из них чувствовались какие-то недосказанность, зыбкость, тайна.

Они щедро и интенсивно жили на сцене, но при этом внутренний мир героев полностью распахнуть и продемонстрировать не спешили. Тут Эфрос и его актеры действовали с неистребимым душевным тактом и этим отличались от многих современных им театров, где актеры

как бы действовали по формуле Маяковского: «Люблю прямо сказать – кто сволочь». В эфросовском театре ничего прямо не говорили.

Так, например, о яковлевской Наташе в «Ста четырех страницах про любовь» критик Ю. Смирнов-Несвицкий писал как об образе, в котором была зыбкость и недосказанность, рождавшие ощущение тайны: «Она скроет его от посторонних глаз, защитит от любопытных. Хотите – увидите, а возможно – не распознаете»<sup>44</sup>.

Многих эта актриса раздражала, казалась слишком манерной. Она, как и остальные героини Эфроса, двигалась по странным, непредсказуемым, кривым траекториям. Постоянно бравировала фразой, подаренной ей Радзинским: «Аа! Юморочек!», и, будто пытаясь уйти от тяжелой мысли, как-то неопределенно взмахивала рукой.

Критики раздражались, не понимая, что говорят об очень важном: то была не манерность, а потаенная драма – там, где ее не подозревали, не хотели видеть.

Яковлеву нужно было разгадать, к ней нужно было присматриваться – и тогда в легкомысленной стюардессе с модной рыжей челкой можно было увидеть, как это заметил критик Ю. Смелков, «и отчаянную незащитность, и готовность отдать всю себя, и страх, что не поймут, и мужество риска»<sup>45</sup>. И тогда за всеми ее полужестами-полувзглядами, за ее неопределенностью вдруг проглядывала «такая невысказанность и такая печаль»<sup>46</sup>.

И тогда А. Свободин мог воскликнуть: «Ах, как же они усложнились, эти так называемые простые девчонки!»<sup>47</sup>

«Эти смешные переспрашивания каждый раз, когда то, что предстоит сделать, вызывает у нее сомнение, и этот нервный смешок, выдающий внутреннюю борьбу, и постоянная тревожность во всем – откуда все это у счастливой, хорошенькой, юной, в серебристо-космическом костюме стюардессы?» – недоумевала И. Вишневская. И с тревогой замечала:

С первой минуты ее появления на сцене рядом с молодой радостью живет в ней еле заметная, даже какая-то неуместная в этой ликующей современности боль, какая-то чуть слышная душевная трещинка<sup>48</sup>.

По прошествии времени душевная трещинка перейдет в область искусства, станет знаком сценического образа Яковлевой и приметой ее стиля. Тогда же она еле слышно пробивалась сквозь ликующий,

звонкий голос юности и настораживала проницательных зрителей, словно предвещая смутные перемены в воздухе времени.

Пафос 1960-х был пафос гуманистический: все в человеке, все для человека. А человек в эфросовской модели мира «давал трещину».

«Неуместная в <...> ликующей современности боль» – эти слова Вишневецкой характеризовали не только героинь Ольги Яковлевой. Эта боль пробивалась на сцене в созданиях и других эфросовских актеров. «Душевная трещинка» присутствовала и в образах, созданных Л. Круглым (у него она была «прикрыта» гаерством, насмешливо-желчным сарказмом), и у молодого А. Ширвиндта (о его Нечаеве в «Снимается кино» позже Эфрос писал, находя в нем идеальное для того спектакля и той роли сочетание художественной муки с той неопределенностью и даже «рыхлостью», «которая делает художника то приспособленным для полного восприятия и перевоплощения, то как бы рассеянным и выключенным из всего, что его не волнует»<sup>49</sup>), и у В. Смирнитского, и у А. Збруева.

Уже тогда в спектаклях по пьесам А. Арбузова, Э. Радзинского в молодых героях стал складываться тот особый тип сценического героя, который затем утвердился в 1970-е в классических эфросовских спектаклях и который Е. Кухта определит как «героя кризисного мироощущения», «человека катастрофического сознания»<sup>50</sup>.

Разумеется, в тех ранних героях 1960-х гг. это сознание только просвечивало, этот тип только зарождался – он выкристаллизуется гораздо позже, но несомненно одно: в «Ста четырех страницах про любовь» в душевных смутах, блужданиях и падениях молодых героев, живущих абсолютно приватной, необщественной жизнью, уже тогда ощущался острейший дисбаланс мира, дисгармония. И актеры Эфроса, как никто, умели эту дисгармонию передать.

Пройдет время, и критик С. Никулин найдет проницательно-точные объяснения феномену театра Эфроса этого десятилетия:

«Он <Театр или Эфрос?> с поразительной остротой чувствовал настроенность юного сознания, боль начинающейся жизни. <...> Эфрос, как никто, уловил драматизм и обаяние инфантилизма, собственного времени, и потому 1960-е годы стали годами его триумфа»<sup>51</sup>.

Драматизм и обаяние инфантилизма были одновременно чертами сценического стиля и многих молодых актеров той ленкомовской

его «команды» – «размахивающих руками», с «нервным смешком», с «неуместной для ликующей современности болью». Более позднее замечание критика В. Гульченко: «Актеры эфросовского театра подчас умеют вслушиваться в режиссера и в себя больше, чем в автора»<sup>52</sup> – вполне относилось и к ленкомовскому периоду. Они напряженно вслушивались в себя, в некий внутренний гул и, подобно чеховской Ирине из «Трех сестер», надеялись: «Придет время, и все узнают, за чем все это, для чего эти страдания <...>»

Короткий чеховский цикл Эфроса середины 1960-х гг. – первый серьезный диалог его и его актеров с классикой – начался и окончился нервно. В режиссера и в себя они тогда уж точно вслушивались больше, чем в автора. По замечанию К. Рудницкого, «Чайка» и «Три сестры» были поставлены так, будто их «только вчера написал специально для него, для Эфроса, молодой начинающий драматург»<sup>53</sup>, в них не было и следа чеховской поэтики. Взвихренный ритм, беспощадность и жестокость оценок, болезненная острота отношений.

Люди на сцене Театра им. Ленинского комсомола мало соотносились с чеховскими интеллигентами. Стилистика актерских работ была взвинченно-нервной; ритмы существования – рваные, синкопированные; ирония, самопародия граничили с надрывом и отчаяньем.

Уходящий на дуэль Тузенбах (Л. Круглый) кричал Ирине с каким-то предсмертным отчаяньем: «Скажи мне что-нибудь!» И Ирина (О. Яковлева) бессильно кричала ему в ответ: «Что?! Что сказать?!»

К. Рудницкий писал о чеховских героях Эфроса: «Каждый из этих людей ходил по краю своей истерики, вот-вот сорвется в нее, а вот и сорвался»<sup>54</sup>.

«Индивидуалистический протест, сознающий свою обреченность»<sup>55</sup>, – так С. Бушуева много лет спустя определит не только интонацию чеховских ролей актеров Эфроса, но и тип героя, утвердившийся в его театре во второй половине 1960-х гг.

В это же время Ефремов ставил свою «Чайку» в «Современнике», его спектакль тоже был жесткий, резкий, но стоит взглянуть не в общие их черты, а в то, что их разъединяет: поколение было одно, но способы актерского существования – все-таки разными.

В статье «История последнего братства» Н. Агишева пишет о молодых актерам «Современника»:

Поколение Ефремова приучило нас к тому, что классику надо играть нервно, резко, чуть ли не на грани истерики, что чеховские персонажи должны походить не на действительных статских советников <...> а на наших соседей по лестничной площадке<sup>56</sup>.

Актеры Эфроса в чеховских ролях тоже никак не походили на действительных статских советников, но и с соседями по лестничной площадке они не имели ничего общего. Ориентация на социальную типажность Эфроса и его актеров не занимала никогда, это было всегда за пределами их эстетики. В самом начале на образах, созданных Яковлевой, Збруевым, Смирнитским, Круглым, Ширвиндтом, еще лежала печать московского флера, некоего арбатского стиля и духа – очень скоро и он улечитя, и они перестанут быть на сцене заложниками арбатских переулков, которые вдохнули в них свою музыку, ритмы, голоса, пластику. В том же, в чем была сильна актерская школа «Современника» и за что питомцев Ефремова так любили зрители и так хвалила критика (стоит вспомнить формулировки Е. Дороша: «галерея современных типов <...> общественные слои и прослойки»<sup>57</sup>), – в этом эфросовская команда не была сильна никогда, импрессионистическая «смазанность» образов избегала социальных характеристик, типажности. Ее «современность» была намеренно асоциальной, и поэтому вряд ли были правы те критики, которые сравнивали нервную взвинченность «Трех сестер» с коммунальной кухней. Коммуналки там не было, были, как позднее скажет сам режиссер, «посиделки ссыльных»<sup>58</sup> или, как напишет критик Гаевский, «какое-то всеобщее чувство бесправия и вины. Какая-то всеобщая, вселенская неприютность»<sup>59</sup>.

Повторим, в раннем диалоге с классикой эфросовские актеры действительно вслушивались в режиссера и себя больше, чем в автора, и в связке актер – роль доминирующим был актер. Это была общая черта театральной эпохи, театральной ситуации, породившей феномен «личностного начала» – ни о чем в то время критика не писала так много и так любовно в связи с актерским творчеством, как об этом.

Так, об актерах «Современника» М. Туровская спустя годы напишет с предельной откровенностью: «Актеры “Современника” рискнули первые – всем театром – играть не роли, а самих себя, свое поколение»<sup>60</sup>.

Актеры Эфроса тоже как будто играли себя, свое поколение, но сам режиссер замечательно сформулировал суть своего понимания «лич-

ностного начала» – оно действительно отличало его учеников, выделяло их из поколения:

Надо в себе увидеть эту роль и себя увидеть в этой роли, надо перестать быть просто привычным самому себе, надо стать самим собой, но только таким, каким ты бываешь в те минуты, когда твоя мысль воспалена, когда ты на пороге чего-то тревожного и важного<sup>61</sup>.

«Стать самим собой, но...» – в этой оговорке проявилось крайне для Эфроса существенное: он воспитывал в своих актерах художественную и человеческую волю преодоления привычных рамок собственной личности и пресловутого «личностного начала». Ему в спектаклях человек был важен именно в момент перехода некоего порога, когда воспаленная душа и мысль позволяют узнать и сказать о человеке и мире нечто «тревожное и важное».

Душевная трещинка, когда-то чуть проступившая в молодых ленкомовских актерах и их героях, в чеховских спектаклях выросла до болезненного надлома; смутная, неопределенная тревога московской стюардессы, арбатских жителей Лики, Марата и Леонидика – в спектаклях по Чехову переходила в отчаянный крик, современная угловатость, незавершенность ломких линий и незаконченность жестов обернулась горячечным метанием по сцене, апофеозом которого стал знаменитый пьяный танец Чебутыкина (Л. Дуров), с его душераздирающим воплем: «О, если бы не существовать!» Через много лет в журнале «Московский наблюдатель» появится описание этого танца одним из немногих очевидцев этого спектакля:

Упрямый и беспробудно хмельной старик <...> выдавал свою, гиньольную версию забвения. <...> Симптомы белой горячки в театральном свете преобразались в танец отчаяния и одиночества, погубленной жизни, пропитой и проклятой. Но виделась в нем и душевная нежность, неведомо откуда взявшаяся, и детский страх катастрофы <...> Была в этом танце и непонятно в чем состоящая красота<sup>62</sup>.

Текучая, раскованная, современная манера игры эфросовских актеров стала сама давать трещину. На будущее ее уже не могло хватить. Манера была основана на индивидуальностях, но этого было уже мало для того, чтобы не пропасть, чтобы обрести новое театральное дыхание. Нужна была энергия личности. Эфрос сам это понимал. Он писал в своей книге о «Трех сестрах»:

Разумеется, в «Трех сестрах» нам не хватало интеллигентности. Манер? Может быть, и манер, но в конце концов не в этом дело. Не хватало, вероятно, содержательности. Чеховские герои – интеллигенты, так сказать, потомственные. Поэзия у них в крови. Мы же охватывали скорее чувства, скорее нервность, чем мысли и поэзию. Многих сильно раздражала эта наша «дерганность», «измельченность»<sup>63</sup>.

Это признание спустя годы точнее признаний многих критиков, обрушившихся в 1967 г. на спектакль, один из лучших в творчестве Эфроса, определяло проблемы и подпольные рифы, стоявшие перед актерами его театра. «И я вообще-то понимаю, – пишет режиссер, – раздражение некоторых людей недостаточной нашей объективностью, нашей неспособностью достичь объема»<sup>64</sup>.

Чеховские роли были этапными, переходными в судьбе его актеров. В обостренной экспрессивности, в захлебывающемся ритме существования словно отразился их перелом: психологический – от короткого и упоительного контакта со временем к конфликту с ним – и эстетический – от современных героев к классике, от манеры к стилю.

Этот перелом впервые был отмечен критикой, как ни странно, даже не в спектакле по классике. С. Никулин пронизательно зафиксировал его там, где его меньше всего можно было ожидать, – в спектакле «Счастливые дни несчастливого человека» по пьесе А. Арбузова, поставленном в 1969 г.

Вдруг у эфросовских актеров, чьи голоса, пластика, манеры еще недавно были столь современными, «почти документальными» (выражение А. Свободина), в конце десятилетия появилась некая условность, «легкий грим» в игре. И без того достаточно «театральный» арбузовский текст зазвучал со сцены еще условнее, ненатуральнее. С. Никулин тогда так объяснил этот эффект:

Человеческие типы, изображенные в пьесах Розова и Радзинского, рождались в жизни среди множества других новых характеров, но еще остались в актерам, сыгравших их незабываемо для зрителя и для себя. Интонации и пластика исполнителей, сформированные когда-то современными, теперь поблекшими характерами, приобрели на сцене налет театральности. Элементы театральной маски в сочетании с психологической нервностью – своеобразная стилистика актерских работ этого спектакля<sup>65</sup>.

Театральной маской в данном случае была актерская индивидуальность, которая благодаря режиссерской политике Эфроса перестала

быть только лишь человеческим качеством актеров. Высвободившись и оформившись в ранних ролях, она стала художественным явлением. Маской мы назовем ее условно: разумеется, она не имеет отношения к известным в истории театра маскам: ни к маске комедии дель арте, ни к «социальным маскам», которые Б. Алперс обнаружил в творчестве В. Мейерхольда.

Эфросовская маска изменчива, многогранна, подвижна. Но в ней есть нерастворимое зерно: Никулин верно установил природу условности арбузовских героев в театре Эфроса, первым угадав зарождение маски. Он ошибался, когда думал, что человеческие типы, сформировавшие маску, – остатки, которым вскоре суждено окончательно поблекнуть и исчезнуть. Между тем с человеческими типами, «закодированными» в актерах, Эфрос прощаться не собирался. Воспитанные им актеры как бы создали свои особые ампулы: внутренние (сценические, актерские) «сюжеты» своих спектаклей режиссер будет строить из них.

Когда в 1973 г. Н. Берковский введет в театральный обиход понятие «эфросовский актер», он так определит принципы школы Эфроса:

Режиссер никого не гнет, не отвлекает от его натуральных качеств и только старается овладеть вместе с актерами этими качествами, сделать из них искусство<sup>66</sup>.

Эфрос в разные периоды по-разному претворял «натуральные качества» своих актеров в искусство – это зависело от задач драматургии, времени, многих других причин.

В спектаклях Театра им. Ленинского комсомола Эфрос раскрепощал, высвобождал актерскую натуру, помогая актерам найти себя, стать самими собой. Жизнь сценических героев он строил, отталкиваясь от «натуральных качеств» своих актеров. Они становились тем материалом – еще текучим, не застывшим, не сформированным, некоторое время намеренно не сформированным, как уже отмечалось, избегавшим закреплённости формы, – из которого творился мир человеческих отношений на сцене.

Актеры были интересны Эфросу сами по себе, он не заставлял их искать для каждой роли новую характерность. Они сами – Яковлева, Ширвиндт, Каневский, Дуров, Дмитриева, Збруев, Смирнитский – были интереснейшими для Эфроса «характерностями», и он заботливо развивал и охранял индивидуальность каждого. Актерские же

«натуральные качества» – пластика, голос, манеры, нервы, мироощущение, перерастая в качества героев, становились фактами искусства.

Его ставку в театральных играх, прежде всего на актерскую индивидуальность, замечали многие.

«Он открыт актеру, часто заражается актером, увлечен взаимодействием текста и актера, которое позволяет ему делать сценические открытия не только для зрителя, но и для самого себя»<sup>67</sup>, – писал Марков.

Это важно – «для самого себя» Эфрос открыл, что актерская маска, составленная из «натуральных качеств» определенного психологического типа личности и в этом смысле постоянная, может входить в самостоятельные и интереснейшие отношения с ролью, и отношения эти могут быть самые разные.

В чеховских спектаклях такая маска просто накладывалась на роль, и потому стилистика чеховских образов была остро современной по фактуре. Не случайно чеховские темы этих спектаклей Рудницкий называет «синкопированными, ритмически видоизмененными до неузнаваемости»<sup>68</sup>.

Потом, когда Эфрос станет ставить Шекспира, Мольера, Гоголя, взаимодействие маски с ролью станет более сложным, художественно опосредованным, часто парадоксальным, да и актеры его к 1970-м гг. станут немного другими: они научатся быть самими собой, но с эфросовской оговоркой: т. е. такими, когда «мысль воспалена» и душа находится на пороге чего-то тревожного и важного. Это тревожное и важное, эту глубину и этот объем они нарастят в себе благодаря режиссерской политике Эфроса, и роли, которые они получают в «больших пьесах», дадут им возможность это проявить.

Пожалуй, лучше всех и точнее всех суть эфросовской актерской школы выразил Николай Волков:

Сейчас, думая о нашей с ним работе, я прихожу к мысли, что театр Эфроса был похож на инструмент, который как бы увеличивает наши свойства. Вот у меня есть рука, а у театра есть возможность увеличить ее в пять раз. Этот театр увеличивает мое влияние на мир, увеличивает мою дальнобойность. Такое ощущение возникало, когда я работал с Эфросом<sup>69</sup>.

Актерская маска в театре Эфроса, зарождение которой в 1969 г. угадал критик С. Никулин, – это и есть театральный инструмент его «школы», увеличивающий свойства актеров. Разумеется, театр Эфро-

са не руку актера увеличивал в пять раз, но особенности его творческой природы.

В книге «Профессия: режиссер» Эфрос пишет:

Я могу рассказывать о «моих» часами. Об удивительном душевном простодушии Волкова, о неистовстве Дурова, о трагической хрупкости Яковлевой<sup>70</sup>.

Он мог не только рассказывать о «своих» часами. Он годами мог ставить спектакли, опираясь на их «натуральные качества», психологические типы, которые, будучи увеличены на сцене «в пять раз», становились материалом для его спектаклей, своеобразными блоками их конструкций.

Он мог бы перефразировать известное шекспировское «Весь мир – театр» и сказать, что его театр, тоже в какой-то степени «весь мир», образ мира – и актерские маски Яковлевой, Волкова, Дурова, вступая на сцене в сложные взаимоотношения, определяли движение и «сюжеты» этого мира. Они были не просто «своими» актерами – они в известной степени стали героями его спектаклей: на сцене его театра каждый из них играл не только роль, но выстраивал некий театральный архетип, который, разумеется, находил индивидуальное преломление, вариацию в очередном образе, но какие-то важнейшие свои черты сохранял на протяжении многих сезонов.

Актерская маска в театре Эфроса не имела ничего общего с так называемым актерским имиджем – явлением, ставшим популярным и типичным в конце 1970-х – начале 1980-х гг. Имидж – образ актера, сформированный системой массовых коммуникаций, как правило, в кино и на телевидении, – часто отчужден от актерской личности, ему как бы нет до нее дела, эта личность иногда в составе образа просто не присутствует. Имидж часто живет самостоятельной жизнью и подобно шварцевской Тени может в конечном счете подавить творца.

Маски эфросовских актеров никогда не включали и не учитывали посторонние театру реалии. К примеру, работы Л. Дурова в кино не соотносились с его театральными образами, в то время как тот же Марк Захаров, например, поручая роли Е. Леонову или Н. Караченцову, учитывал их кинообраз и его восприятие массовым зрителем. Актеры Эфроса, как правило, в кино не снимались, и маски их были чисто театральным порождением, порождением уникального мира

эфросовских спектаклей и больше нигде не могли быть задействованы.

Сергей Юрский точно уловит и выразит существенную черту эфросовских актеров, когда напишет о них: «Люблю их какое-то странное глубокое перевоплощение без изменения своей природы»<sup>71</sup>.

«Своя природа» в актере, изученная Эфросом как мало кем из современников любовно, глубоко и подробно, была в его театре тем зерном, из которого произрастали актерские маски. Это потом, под конец его работы в театре на Малой Бронной критики станут упрекать его и его актеров в «излишней привязанности к “маске” – к тому человеческому типу, который им наиболее удастся, обязательному набору приспособлений и приемов»<sup>72</sup>. Да режиссер и сам почувствует некую изношенность средств к тому времени. Поначалу же и долгое время жизнь его актеров в постоянных образах-масках не сковывала, а лишь закрепляла их функции в сценическом мире Эфроса, более того – структурировала его.

Это как в джазе: дана тема, а музыкант развивает ее в самых неожиданных вариациях, откликаясь на чужие голоса, вступая с ними в самые разнообразие отношения.

С годами в театре Эфроса сложилась ситуация, которую в литературе Л. Гинзбург описала следующим образом: «Первая же встреча с литературным героем должна быть отмечена узнаванием, некоей мгновенно возникающей концепцией»<sup>73</sup>.

Точно так же появление эфросовских актеров в определенных ролях несло в себе «мгновенно возникающую концепцию». Жизнь персонажа от этого не бывала обеднена, урезана в чувствах, просто эфросовские актеры научились читать (и зрителей своих научили) как бы с последней страницы, даром что играли не детективы, а мировую классику: «Ромео и Джульетта», «Дон Жуан», «Женитьба», «Отелло», «Месяц в деревне»...

В сущности, в признании в любви к «своим» Эфрос не просто перечислил любимых своих актеров. Яковлева, Волков, Дуров не просто играли в его спектаклях главные роли: их маски в его сценическом мире, в структуре его спектаклей занимали ведущее положение, может быть, в их психологических типах, увеличенных на сцене «в пять раз», были закодированы важнейшие для Эфроса начала жизни: любовь, зло, одиночество; режиссер, словно экспериментатор, мог го-

дами изучать, как проявится сегодня, в этой пьесе, в этом сюжете «удивительное душевное простодушие Волкова, неистовство Дурова, трагическая хрупкость Яковлевой»... Играя различных героев, эти актеры как бы являлись для режиссера носителями неких духовных состояний.

«Трагическая хрупкость Яковлевой» – то, что выкристаллизовалось в актрисе, сыгравшей Джульетту, Лизу Хохлакову, Агафью Тихоновну, Дездемону, и пришло на смену нервному обаянию инфантильных героинь 1960-х. Впрочем, Джульетту и Дездемону Никулин нагадал актрисе еще в конце 1960-х:

В Яковлевой уживаются «трагести» и «героиня». Ее голос подошел бы для роли Красной Шапочки, ее внешность и драматический талант пригодны для Шекспира: инфантилизм интонации и – трагизм переживаний<sup>74</sup>.

Критик прав: у Яковлевой действительно специфическая речь, но вряд ли она когда-нибудь, даже в юном возрасте, подошла бы для Красной Шапочки.

В капризном полудетском кокетстве ее голоса есть ломкость, потаенный плач, страдание. О нем точнее написал В. Гаевский в рецензии на спектакль «Три сестры» 1967 года: «Голос, задумчиво отрешенный, безжизненно нежный <...> ускользящее, сумеречное очарование»<sup>75</sup>.

Яковлевская «трагестийность» не может быть понята как детское неведение, незамутненность сознания. На лицах ее героинь в их самые счастливые мгновения лежала тень предчувствия конца, в глубине глаз билось предвестье беды. («Мгновенно возникающая концепция», по определению Л. Гинзбург, была в Агафье Тихоновне, странно улыбающейся в предваряющей спектакль свадебной церемонии, она будто знала финал.)

Вернее было бы говорить о «детском» как «эмоциональной заданности» (термин Т. Злотниковой) ее дарования. Актриса в тридцатилетнем возрасте играла четырнадцатилетних Джульетту и Лизу Хохлакову, и, как определил критик, «право на эти роли Яковлевой дает способность переживать страсти своих юных героинь с силой первооткрытия, с чувствительностью первого соприкосновения»<sup>76</sup>.

Эта «чувствительность первого соприкосновения с жизнью» очень долго лежала в основе ролей актрисы и проявлялась не только в юных героинях. Наталью Петровну в «Месяце в деревне» она сыграла так,

словно впервые играла «про любовь». А она только «про это» и играла, начиная со «Ста четырех страниц...»

Первородность чувств, не замутненная цинизмом опыта, – суть яковлевского инфантилизма, долгое время определявшего ее театральную маску. Это было и свойством ее актерской природы, и внутренним даром ее героинь: даже предчувствуя конец, начинать «игру» с полной отдачей душевных сил, словно пытаюсь преодолеть рок, судьбу, женской верой и отвагой переменить ужасное движение механизмов жизни. Даже самую слабую, самую нелепую из своих героинь – гоголевскую Агафью Тихоновну актриса наделяла колоссальной душевной энергией: у глупенькой ситцевой купеческой дочки поиски жениха выливались в отчаянный бунт против пустоты и нелепости жизни. Наиболее открыто эта тема – бунт естественной души против омертвелых законов взрослого мира – прозвучала в «Ромео и Джульетте».

Сначала представлялось, что после современных московских девочек роль Джульетты станет барьером. А оказалось, что это спасение. Оказалось, что «свободная манера», импрессионистическая текучесть формы мешали проявлению страстей – они вмещали в себя чувства, страсть же оказывалась даром неуместным.

Джульетта, единственная в спектакле, не знала приглушенных эмоций, полочувств, которые отличали здесь всех, и даже Ромео – А. Грачева. Яковлева играла горе и радость в крайних, предельных проявлениях. Она так плакала, так кричала от горя, как не плачет взрослый человек нового времени. Так, безусловно, сегодня плачут только дети, но потом, вырастая, разучиваются.

Мир, вторгавшийся в жизнь веронской девочки, не мог перекроить ее на свой лад. Любовь защищала ее от внутреннего разрушения, она оставалась собой до конца, и даже смерть была ее свободным выбором. Она была чужой в Вероне, не столько возвышенностью, «нездешностью» облика и манер (что позволяло некоторым критикам писать: «Джульетта Яковлевой совсем не походит на Джульетту нашей мечты»<sup>77</sup>), сколько своей абсолютной непосредственностью, которая из всех остальных была вытравлена.

Ольга Яковлева воплощала в спектаклях Эфроса определенный тип человеческой личности. Как верно заметил исследователь, «в театре Эфроса действуют сходные по типу мироощущения герои, люди ка-

гастрофического сознания, они предстают как образы, обобщающие “разорванность” человеческой личности и ее поиски цельности, внутренней опоры»<sup>78</sup>.

Трагически хрупкие героини Яковлевой и обеспечивали в спектаклях Эфроса ту внутреннюю опору, по которой так тосковали другие герои. Вот характерные отзывы о ее Агафье Тихоновне:

Единственный цельный человек среди ущербных людей в спектакле <...> внутренняя стройность ее натуры <...> Слезы ее соразмерны горю, поступки – желаниям, даже в эксцентрической ситуации четырех женихов она естественна, равна себе<sup>79</sup>.

Однако трагическая хрупкость Яковлевой, о которой писал режиссер, обманчива: в «Отелло», например, она таит в себе силу, способную противостоять философии Яго. В критике выработался штамп восприятия Яковлевой – «ломкость». Так, А. Образцова в рецензии на «Отелло» писала:

С самого начала <...> Дездемона <...> со своим ломким голосом, изломанностью пластики и неизменным надломом чувств, неотвратимо устремляется к гибели<sup>80</sup>.

Между тем героиня Яковлевой единственная в том спектакле «надлому чувств» не была подвержена. Механизм интриги, заверченной Яго с дьявольской энергией, ломал мужчин. Брабанцио, Родриго, Кассио – один за другим они выходили из игры. Дездемона Яковлевой погибала, не сломавшись, ее можно было убить – подцепить на крючок интриги было нельзя. Она принимала груз трагедии на свои плечи, играя не традиционное «голубое» неведение героини, но – трагедию хаоса, безверия, которыми Яго заражал Отелло.

«Душевная трещинка» Яковлевой, будучи постоянной чертой ее театральной маски, признаком ее сценического стиля, однако, не разрушала цельность ее героинь. Хрупкие, мятущиеся героини Яковлевой стойко сохраняли свою душевную суверенность, жизненная коррозия их не затрагивала. Цельность была в мироощущении, но не в характере. А в этом смысле ее героини безошибочно отличали главное от неглавного, бытие от быта. Главное для них – жизнь и смерть, любовь и свобода, вера и безверие. В этом была цельность трагедийного мироощущения актрисы, которая роднила самые разные, в том числе и не трагические по материалу образы: не только Джульетту и Дез-

демону, но и купеческую дочку Агафью Тихоновну Ольга Яковлева превращала в трагедийную героиню. Она металась по сцене в странном, нелепом каком-то танце-кружении, словно пытаясь вырваться, выпрыгнуть из душного ситцевого мирка. А в финале стояла окаменевшая у края кулис, с безжизненным лицом – и ее слезы, и скорбный детский рот были совсем как у Джульетты. Только купеческой дочке не дано было умереть, не дано было «трагизма поступка». И как бы во искупление Яковлева дарила героине «трагизм переживаний» – свой личный актерский жанр, с которым она входила в каждый спектакль.

В связи с творчеством Ольги Яковлевой в эфросовском цикле «большой классики» можно говорить о возвращении на современную московскую сцену понятия трагического актера.

В рецензии на «Отелло» В. Комиссаржевский сетовал, что Н. Волков не произносит пять воплей «О!», бережно сохраненных в переводе Б. Пастернака: «О Горе! Дездемона! Мертва! О! О! О! О!» Критик тогда призывал не отказываться от этих «О!», а «найти им современное выражение», потому что «трагический актер должен потрясать»<sup>81</sup>. Но чтобы произнести эти пять «О!», нужно не окраску и не интонацию найти, и не «современное выражение». Определив природу этих пяти шекспировских «О!», можно наметить критерии современного трагического актерского искусства. Сегодня, впрочем, принято говорить – трагедийного искусства. (Принято не без оснований: трагический актер все-таки был актер, играющий трагедию. Трагические актеры прошлого пользовались этой своей священной привилегией: их особая конституция, трагическое мироощущение находились в прямой связи с их сценической биографией, которая блюла чистоту жанра – великие трагики прошлого играли преимущественно трагедии. В современном актерском искусстве трагедийность редко проявляется в той сфере, где она родилась и для которой предназначена. И наши трагические таланты меньше всего определяются сценической биографией.)

Трагедийность как свойство личности, как особый тип мироощущения стала бездомной – она поселяется там, куда попадает, играет то, что дают, но свою природу не меняет, а существует по своим органическим законам. Эти законы зиждятся не только на особой природе чувств актера как на особой психологии. Трагедийность на этой психологии основана, но ею не исчерпывается. Чувства, пропущенные

через особую точку зрения на мир, особая структура чувств, внутреннее осознание сущности событий, стремление к разрешению предельных вопросов бытия – вот что стоит за пятью шекспировскими «О!», которые в эфросовском театре могла произносить только Яковлева.

Яковлевская трагедийность оформилась в ролях классического репертуара, но зародилась, по сути, в ее раннем сценическом типаже – московских полубогемных девочек Радзинского. В ее Наташе из «Ста четырех страниц...» была не просто повышенная нервность и острота чувств, но особый состав личности, который выделял ее из московской толпы (хотя внешне она в 1960-е гг. с этой толпой по облику совпадала).

Личность, прорисовывающаяся в тех ролях трепетно, смутно, неопределенно, уже тогда конфликтовала с массовым типом общественного сознания, и, по сути, московская стюардесса с модной рыжей челкой в голубеньком костюмчике Аэрофлота была ближе к будущей Дездемоне, чем к своим современницам.

Ее Наташа любила своего Электрона несовременно, слишком самоотреченно и в своем плаче-крике бунтовала против расхожих отношений, против легкой и необязательной современной любви. В ней была ностальгия по подлинному, если угодно – вечному, и это вечное было в ней самой.

Закрепив в 1970-е свое трагедийное в трагедии, научившись жить в ее измерениях, Яковлева реализует его в драме. Трагедийность ее дара окажется величиной самостоятельной, не зависящей от жанра. Она будет учитываться Эфросом как особая величина, формирующая не только образ героини, но – жанр спектакля, природу его конфликта.

Так, в «Месяце в деревне» актриса взорвала мирную, ажурную вязь тургеневских диалогов, внесла трагедийный накал в эпический покой дворянской жизни. Спектакль «Ромео и Джульетта» был испытанием на «трагические силы»: там в предельных ситуациях они обнаружились и утвердились в свободе выбора поступков, там московская полубогемная девочка стала личностью. Теперь эта личность, обученная страстям Шекспира, попав в условия драмы, вошла с ними в драматический диалог. Критик А. Смелянский так определил стержень роли:

Тут страдание без всякой видимой причины. Трагизм любви сам по себе <...> Этот трагизм существует в одиночестве, никем не поддержанный и не разделенный<sup>82</sup>.

После ухода Ольги Яковлевой с Малой Бронной резко изменилась ее игра, изменилась в театре на Таганке и ее героиня. Все, что она сыграла на «чужой» сцене, – это, образно говоря, Агафья Тихоновна после прыжка Подколесина в окно, познавшая катастрофу и разочарование души. Из искусства актрисы ушла трагическая нота первого соприкосновения с миром. Она, когда-то создававшая в спектаклях Эфроса драматическую ситуацию бунта живой души против ритуального мира, сама стала носительницей и законодательницей ритуалов, в которые ее героини были наряжены, словно в стальной корсет. В ее надтреснутом, полудетском голосе появились непривычные для нее ноты сарказма, ее знаменитая лирика теперь вибрировала на грани гротеска.

Настя в спектакле «На дне», с запекшимися, злыми губами, агрессивная, с почерневшим взглядом когда-то голубых глаз, исполняла ритуал ненависти – к Барону, к ночлежке, ко всему миру. Селимена в «Мизантропе», последнем спектакле Эфроса, была законодательницей дворцовых ритуалов, заученных мертвых движений и жестов, в которых уже не жила душа. И знаменитый яковлевский «трагизм любви сам по себе» последние таганковские спектакли уже не одухотворял, как некогда спектакли Эфроса. В «На дне» любовь ее героини была жалкой, затрепанной страничкой из пожелтевшей книжки, она тянулась к любви, как к наркотику, но сама в нее уже не верила. В «Мизантропе» Селимена с Альцестом были заняты схваткой, о любви и речи не шло, она не пробивалась сквозь холодные зеркальные лабиринты таганковской сцены.

Многие исследователи творчества Эфроса отмечали его способ создавать образ героя из системы окружающих его лиц. Можно сказать, что самой устойчивой и законченной, «классической» системой эфросовских спектаклей, ее важнейшей актерской «связкой», драматическим узлом долгое время была связка Яковлева – Волков – Дуров. Их игра в общей структуре спектаклей, столкновение их масок, тем, духовных сущностей образовывали эфросовскую модель мира. Николая Волкова справедливо считают главным протагонистом театра Эфроса. «Именно он, – писал исследователь, – по типу сознания отвечает канону ведущего эфросовского героя»<sup>83</sup>.

Волков – один из самых загадочных и парадоксальных актеров, в нем фактура и натура пребывали в постоянном конфликте, и само по

себе парадоксальное сочетание его свойств, будучи наложено на материал роли, давало в спектаклях Эфроса поразительные результаты.

Его Дон Жуан был, наверное, самым откровенным антилюбовником в истории постановок этой пьесы. Никто не разрушил миф о Дон Жуане так, как это сделал Волков. Он даже не утруждал себя тем, чтобы создавать иллюзию и как-то подкреплять свой былой авторитет покорителя женских сердец, в нем был предсмертный холод и предсмертная тоска, а спор с небесами о смысле человеческой жизни его интересовал куда острее, чем спор с женщинами. Впервые в истории постановок этой пьесы была сыграна философская драма.

Его Подколесин был наиболее энергичным, даже деятельным из гоголевских женихов: сколько душевной энергии, усилий, какая тоска о несбывшемся и какое желание перемен было в этом грузном, сутулом человеке, чьи вяловатые движения и гримасы на самом деле таили в себе острейший драматизм. О его Подколесине критика писала:

У Подколесина диван отняли, Подколесин Н. Волкова поднят на ноги, не анемичен, вялости в нем нет и в помине, нет и суетности, а есть тревога, напряжение, нервный подъем<sup>84</sup>.

Его Отелло надолго вывел из себя критиков и вызвал настоящее возмущение: это был самый мягкий, интеллигентный, душевно-простодушный Отелло в истории постановок шекспировской трагедии на русской сцене.

Видимо, Волков был одним из неразгаданных, «странных» артистов Эфроса. В О. Яковлевой или в Л. Дурове была четкая определенность явленных ими психологических типов, человеческих сущностей, в их облике и стиле была во всем и до конца проявленная природа. Волковская природа, напротив, казалось, была в ускользящей, мучительной невоплощенности, постоянной недоговоренности – это стало и внутренней темой его героев. Его связи с миром людей всегда были трагически разорваны. Он не мог выразить себя на языке общедоступном – отсюда мучительные паузы в речи, постоянное ощущение недоговоренности и какие-то странные, ускользящие жесты.

Еще в конце 1960-х гг. о Волкове писали:

Его актерское сердце то останавливается, то бьется опасными для жизни рывками. <...> Он застывает в минуты, страшные своим драматизмом, словно его герой не может дальше говорить, двигаться, жить<sup>85</sup>.

Его актерский стиль чередовал в себе внезапные провалы, «черные дыры», когда герой его будто застывал на сцене, и – внезапные рывки, когда из глубины одинокого существования вдруг прорывалась наружу душевная мука. Этот стиль рождал вокруг его героев, как отмечала критика, «мерцание загадки», «поле тайны»<sup>86</sup>. Е. Кухте принадлежит точное, на наш взгляд, описание волковского стиля:

Какая-то мучительная невыраженность, невысказанность свойственны его манере. Самое пристальное зрительское внимание к жизни его героя не оставляет тревожного ощущения «пропущенных», «просмотренных» событий, всякий раз с долей внезапности меняется его лицо в результате каких-то скрытых внутренних накоплений, не всегда отчетливо ясных<sup>87</sup>.

Если согласиться с отмеченной многими критиками глубоко лирической природой творчества Эфроса, невозможно не заметить, что театральная маска Волкова, тип героя, который он разрабатывал в разных вариациях, был режиссерским alter ego.

Особую приверженность режиссера к волковскому типу личности, его душевному устройству подтверждает и тот факт, что в разные периоды, что бы он ни ставил и с какими бы артистами ни работал, Эфрос постоянно искал именно этот тип. Режиссер создавал своего героя, в разных индивидуальных вариациях отыскивая черты близкого ему типа душевного устройства.

Этот важный для Эфроса герой появился в ранних ленкомовских постановках. Тогда в молодом А. Ширвиндте, в его сочетании «художественной муки и неопределенности», как писал сам режиссер, душевной тревоги, сильнейшего духовного напряжения и «рыхлости» он нашел постоянную раздвоенность сознания (роль Нечаева в «Снимается кино»).

В ряде существенных проявлений к этому типу был близок и А. Грачев в спектаклях на Малой Бронной, в которых душевное простодушие сочеталось с каким-то надломом: и его белобрысый, простоватый Ромео, и инженер Чешков, и брат Алеша – все они были будто ранеными людьми, у всех на лице была легкая гримаса внутреннего напряжения, драмы.

Даже А. Миронов, приглашенный Эфросом в спектакль по пьесе Э. Радзинского, «Продолжение Дон Жуана», был в этой роли ближе к Волкову, – уж на что мощной была его собственная артистическая индивидуальность. Но в том спектакле блестящий, остроумно энер-

гичный Миронов был неузнаваемо бесформенным, рыхлым, и такой муки душевного опустошения, такой душевной катастрофы, выраженных в не по-мироновски тягучих, разреженных ритмах, он не играл, на нашей памяти, нигде.

Но повторим, именно Волков дал в эфросовских спектаклях самое мощное звучание этой темы: героя катастрофического сознания, чье пребывание в мире изначально трагично; порыв к счастью, поиски смысла жизни, выхода из тупиков одиночества – все химерично и ненадежно. Как верно заметит критик о героях Волкова, «ситуации их жизни всегда были неразрешимы и направляемы тем мотивом рока, который слышится в словах “никогда” или “невозможно”»<sup>88</sup>.

Герой Волкова как никто другой в эфросовских спектаклях что-то знал и понимал про ускользящую, хрупкую и призрачную материю жизни, и постоянную ситуацию разрыва с ней артист умел играть воздушно, будто уже с «другого берега».

Яковлева и Волков были, без сомнения, самыми эфросовскими актерами – не потому, что занимали центральное положение в его сценических сочинениях и долгие годы возводили вместе с ним здание его театра, несли на себе репертуар, но потому, что совпадали с мироощущением своего режиссера. Их герои, выражаясь языком Сартра, имели решимость «взвалить на себя бремя бытия». Если Эфрос был самым экзистенциальным режиссером в театре второй половины XX в., то они, его вечные протагонисты, были, соответственно, самыми экзистенциальными актерами современной советской сцены. Экзистенциалистская концепция личности нашла в их театральных героях художественно совершенное воплощение.

В связи со спектаклями Эфроса многие критики писали, что интонации его актеров, при всем разнообразии их индивидуальных проявлений, были как бы лишь партиями единой режиссерской интонации, и даже отмечали иногда, что «интонация грозит сделаться свержинтонацией»<sup>89</sup>.

В спектаклях Эфроса действительно существовала его авторская, глубоко личная свержинтонация – наиболее адекватно ее воплощали, словно разложенную по нотам, на два голоса, мужской и женский, Ольга Яковлева и Николай Волков.

Актеры вместе с Эфросом вслушивались и улавливали тайное, подсознательное в умонастроении человека современной эпохи. Их герои

задавали себе важнейшие вопросы и решали их в критических, кризисных ситуациях. Они вгляделись в человека, заброшенного историей в иррациональный поток событий, и как никто выразили мучительную тщетность земных усилий, обреченность человека, неустойчивость, хрупкость, конечность человеческого существования. И – мужественное приятие неизбежности судьбы, стоическое ей подчинение.

Их знаменитая интонационная техника как бы давала экзистенциалистской концепции личности мелодическую формулу, музыкальное воплощение. Голос Яковлевой В. Гаевский точно определил как голос «ускользающего, сумеречного очарования»<sup>90</sup>. Что-то беспокойное, мучительное, разрывающее слова, интонации, ритм речи было в голосе Волкова: его невнятная, скомканная речь отражала сильнейшую внутреннюю драму, разъедающую сознание. Постоянный «разрыв» интонаций, легкое, но сбивчивое дыхание, лихорадочные и необъяснимые перепады ритма отличали игру эфросовских актеров – в этих формах выражался их взгляд на мир, который для их героев был, говоря словами того же Сартра, «универсальное не то», тотальное отсутствие чего-либо, соответствующего человеческим ожиданиям и понятиям. Поэтому так «взорвана» была их речь, поэтому в капризном полудетском кокетстве яковлевского голоса всегда слышался тихий плач о жизни, поэтому герои Волкова так не любили классических кантиленных монологов; они пугали зрителя и партнеров непостижимыми и алогичными паузами, когда посреди блестящего монолога – будь то Подколесин или Отелло – вдруг замирали, словно не могли дальше не просто говорить, но двигаться, жить.

Разумеется, в эфросовской модели мира голосам двух протагонистов необходим был противовес, тяжесть земного притяжения – эти функции режиссер отдавал Льву Дурову.

В 1960-е гг. Дуров играл персонажей второго плана: Медведенко в «Чайке», Тибальт в «Ромео и Джульетте». В «Чайке» – начало формирования его актерской маски «маленького человека», которая получила в спектаклях Эфроса неожиданную разработку и имела свой, драматический сюжет развития.

Эфрос, вглядываясь в человеческую природу, вместе с Дуровым открыл опасную двойственность, внезапную переменчивость «маленького человека». Этого человека с XIX в. принято было жалеть за «униженность и оскорбленность». Он в спектаклях Эфроса проделал

такие зигзаги, прошел такие пути-дороги, Дуров вместе с режиссером распознал в нем такие темные глубины, что впору на примере творчества этого актера изучать феномен русской душевности и безграничной широты русского человека. Этот человек в исполнении Дурова из «униженного и оскорбленного» готов был превратиться в «унижающего и оскорбляющего»; постоянная моторная агрессия и жажда премьерства, непременно первых ролей, влекла его на авансцену: в 1970-х Эфрос эту авансцену дуровскому «маленькому человеку» предоставит.

Если в «Ромео и Джульетте» Тибальт был лишь маленьким винтиком в огромной машине зла, то в «Отелло» – пройдет без малого десять лет – мускулистый крепыш Яго сам завертит механизм интриги и с садистским, почти физиологическим наслаждением будет наблюдать, как остальные играют в его игру и как огромный сильный Отелло в этой игре проигрывает.

Таков краткий сюжет жизни дуровского героя в театре Эфроса, такова его карьера.

В эфросовском признании («Я могу рассказывать о “моих” часами <...> о неистовстве Дурова <...>») схвачена не просто черта дуровского темперамента, но нечто, касающееся более существенных глубин его и его героев. Они неистовы: и Чебутыкин, и Мочалка, и Сганарель, и Яго. Неистовство дуровских героев несет еще и театральный смысл: они актеры, лицедеи, стремящиеся играть непременно главную роль.

Это неистовство, являясь частью человеческой и актерской природы Дурова, содержательно не само по себе – оно меняется в зависимости от драматических ситуаций: в контексте ситуации этим даром можно распорядиться по-разному. Дуров умеет быть неистовым и Яго, и Лепорелло, и Мочалкой, и Жевакиным. Это неистовство может срабатывать как адская машина разрушения, а может вдруг блеснуть подавленной слезой и прорваться человеческим воплем: «Я брат твой» – в общем амплитуда колебаний его неистовства катастрофична и непредсказуема.

Эта амплитуда, ее дикие переходы и резкие колебания, как бы перестала интересовать Эфроса в поздних спектаклях. Он все чаще и чаще использовал злую, моторную силу дуровского неистовства: Яго, Лепорелло, Ноздрев...

В «Отелло», подводящем некоторые итоги классического цикла Эфроса в Театре на Малой Бронной, Дуров сыграл неистового пошля-

ка и обывателя, рвущегося к власти. Как указывала критика, «лицо Яго во всей его натуральной узнаваемости заострилось до дьявольской маски»<sup>91</sup>. Критика отметила и другой существенный момент: роль Яго для Дурова оказалась «пределом актерской темы и питавшей ее театральной идеи»<sup>92</sup>.

Режиссер понимал, что актеру необходимо другое психологическое пространство: «Нужно придумать какую-нибудь меланхолическую роль для Дурова <...>» Сюжет жизненной драмы, однако, помешал этим планам – вскоре Эфросу пришлось покинуть театр.

«Предел актерской темы» – это был верный диагноз, «знак беды» не только по отношению к Дурову. И другие эфросовские актеры ощутили предел своих тем: их театральные маски как бы стали бродить по затверженному, ритуальному кругу, без живого динамичного развития художественной мысли. Они теряли энергию.

В спектакле «Продолжение Дон Жуана» эти маски разрослись до угрожающих масштабов – переросли сценический образ. Вместо героев зрители видели сценические маски эфросовских актеров, сведенные к формуле. Лепорелло Дурова и Донна Анна Яковлевой концентрировали все, что было сыграно этими актерами за десятилетие. Эти образы казались лабораторией их актерского творчества, но только это уже был не уникальный сценический мир, а мастерские слепки с давних оригиналов.

Это был тупик, конец долгой театральной дороги. «Маска личности» в старой системе эфросовского театра свое отыграла, для ее живого развития нужен был новый путь и новые идеи, позволяющие обрести театральную энергию на будущее.

О сценическом мире, созданном Эфросом, многие критики пишут в тонах приподнято-поэтических: действительно, этот мир, кажется, не поддается логическим определениям.

«Тайна мерцания <...> вибрация сфер, свободное пространство неопределенности»<sup>93</sup>. Вот определение другого критика:

Искусством для Эфроса было трудное умение отражать невыразимую и ускользающую, едва ее коснешься, чувственную атмосферу реальности, тот эфир существования, что заставляет художника мучиться желанием запечатлеть его в красках, звуках и театральных тенях<sup>94</sup>.

Свой загадочный и непостижимый «эфир существования» режиссер запечатлел, однако, не только в театральных тенях. В его ис-

кусстве, как нам представляется, были, при всей своей воздушной, мучительно-счастливой невыраженности и эфемерности, и вполне определенные категории и параметры. В своем театральном строительстве, при возведении театрального дома кроме вдохновения, озарения и гениальной интуиции он пользовался и вполне конкретными «чертежами», «стропилами». Актерская маска, основанная на индивидуальности актера, на уникальной природе его чувств, использовалась в спектакле как одна из несущих конструкций. При том, что режиссер понимал человека как великую тайну и всегда оставлял за героями своих сценических сочинений некое воздушное предположительное пространство, некое суверенное и тайное пространство личности – какие-то основные духовные сущности человека он «отлил» в формулы – по этим формулам будущие историки театра прочтут его спектакли и драматургию его режиссерской судьбы.

Другой важной категорией, позволяющей закрепить ускользающие «театральные тени» его сочинений, была знаменитая мизансцена Эфроса. «Мизансцена – язык режиссера» – это изречение стало классическим и со временем отчасти стерлось. Язык режиссера, да еще такого «воздушного», как Эфрос, много объемнее. Но и мизансцена, несомненно, была в его театре важнейшей категорией.

Можно проследить повторяющиеся из спектакля в спектакль «свои» мизансцены эфросовских актеров, которые срослись с их актерскими масками и стали знаками образа.

Повторяемость мизансцен проистекала не от бедности фантазии Эфроса. В них формулировался его взгляд на мир и на человека. Можно сказать так: актерские мизансцены были как бы формой души, формой мироощущения, они казались хаотичными, спонтанными, но с течением лет оформились в линии судьбы – по ним можно было читать сюжеты эфросовских драм.

Непредвиденные кривые, по которым метались яковлевские полубогемные московские девочки в ранних спектаклях, затем оформились в некий пластический знак личности. Самая популярная мизансцена Яковлевой родилась в «Счастливых днях несчастливого человека». Ее героиня взмывала вверх по вертикальной лестнице, а потом слету кидалась вниз, в объятия героя. Полетное движение по лестнице, находящейся в центре сценической конструкции, долго было неотделимо от Яковлевой. В «Ромео и Джульетте» был балкон Джульетты,

в «Месяце в деревне» – веранда над ажурной беседкой. Эти «верхи», как правило, были недоступны другим героям, они являлись яковлевской зоной. Там ее героини отвоевывали у судьбы мгновения счастья, восхождения, полета.

Но эта полетная мизансцена всегда была осложнена и связана с другой, назовем ее «мизансценой неустрахи». В «Ромео и Джульетте», в сцене любовного свидания, герои были одеты в черное, их бег друг к другу обрывался на лету. В «Месяце в деревне» рывок Натальи Петровны и Беяева друг к другу обрывался за мгновение до встречи.

Перефразируя термин «актерская тема», введем понятие «актерская мизансцена» – как форма души, форма мироощущения, пластическая формула в чуть смазанных рисунках спектаклей Эфроса.

Мизансцены Николая Волкова всегда были связаны с прощанием, уходом, исчезновением. Уходил под полковую музыку, покидая спектакль 1967-го, его полковник Вершинин. Исчезал в окне Подколесин. Вознесенский, герой спектакля «Директор театра», последней работы Эфроса на Малой Бронной, «общаясь со своими партнерами по сцене, тоже, казалось, все время куда-то уходил, словно ускользал из составленных вокруг него сетей, словно бы намеренно обрывал все привычные связи и отношения»<sup>95</sup>. Вознесенский безнадежно исчезал за изящным трауром черной занавески, так никого и не посвятив в свои сомнения и не допустив к своей судьбе.

Только благодаря волковскому удивительному душевному простодушию могла родиться мизансцена в «Отелло»: когда маленький крепыш Яго в неистовой злобе швыряет огромного Отелло о каменные стены башни и тот покорно подчиняется этому напору, ибо – не замечает! Мизансцена из «Отелло» отнюдь не случайно отзовется в «Продолжении Дон Жуана», дуровский Лепорелло объявит себя Дон Жуаном, а настоящего Дон Жуана – своим слугой, и станет пинать его, гоня по кругу, утверждая новый порядок, новое соотношение сил. Такое парадоксальное развитие получит одна из самых знаменитых мизансцен Эфроса в мольеровском «Дон Жуане», в которой Дон Жуан и Сганарель толкают друг друга через всю сцену колесо. Они перекачивают его долго, слишком долго, чтобы обрести надбытовой смысл вечного спора, вечного противостояния, а деревянное колесо, гоняемое ими по сцене, воплотит тщетность и бесконечность этого спора, этой странной дружбы-вражды.

Вряд ли прав критик, назвавший мизансцену Эфроса «плавающей»<sup>96</sup>, – даже как метафора термин не годится: неуловимая «чувственная атмосфера реальности» была вполне отчетливо уловлена режиссером и имела определенный сценический язык.

Одним из тревожных предвестий академизации языка и стиля стала в свое время демонстративно застывшая, словно окаменевшая вступительная мизансцена в «Отелло»: герои Яковлевой и Волкова молчаливо сидели в креслах по разные стороны полукруглой башни, и резкая модернизованная музыка с первых тактов предвещала катастрофу их разъединенности. Мизансцена была скульптурно отточена и прекрасна, но демонстративная статика ее по-своему символизировала конец определенного художественного этапа: дальше спектакль можно было не играть, все было сыграно и отлито в этой мизансцене оцепенения.

Из оцепенения мизансцену Эфроса, как и вообще весь театр его в целом, могла вывести новая театральная дорога, позволяющая обрести «вид на будущее». Но будущего у Эфроса в Театре на Малой Бронной уже не было.

Опыт работы в Театре на Таганке вряд ли можно рассматривать как чистый опыт художественного творчества, в котором результаты могли бы соотноситься с художественными намерениями. Там слишком серьезно разыгрался сюжет жизненной драмы художника. По таганковскому, последнему периоду нельзя определенно судить о том, какое развитие мог бы получить театр Анатолия Эфроса и какими бы стали его актеры.

С. Юрский в статье «Прощание», написанной сразу после смерти режиссера, задал вопрос, оставшийся без ответа: «В своих спектаклях Эфрос научил их (актеров) быть особенными. Научил навсегда или только в магии своих созданий?»<sup>97</sup>

Ответ прозвучал спустя шесть лет после смерти режиссера, когда весной 1993 г. петербургский Театр на Литейном провел фестиваль памяти Эфроса, фестиваль его спектаклей, поставленных им в разные годы в разных театрах.

Когда на сцену вышли его актеры – Ольга Яковлева, Николай Волков, стало понятно то, о чем многие догадывались и при жизни Эфроса: они, его актеры, и были главной магией его созданий.

Разумеется, магия его спектаклей, их ритмы, вибрация, дыхание, их мысль, наконец, – все это оказывало огромное влияние на особен-

ность его актеров. Но и их особенность, чудесным образом увеличенная в пять раз, образовывала те спектакли.

Все в его спектаклях выражалось через человека: человек и хрупкая, изменчивая, нежно-мучительная материя человеческих отношений – вот чем он владел на сцене как никто другой. Вместе со своими актерами.

Его театральная педагогика не была всеобъемлющей, универсальной: она не учила театру «вообще». Она была неразрывно связана с тем уникальным образом мира и человека, который он оставил нам в своих спектаклях. Можно ли говорить о наличии актерской школы Анатолия Эфроса? В строгом смысле слова, ее не было. Бессмысленно перенимать у его актеров какие-то технические рецепты мастерства.

Их умение никогда не сводилось к некоей сумме навыков, приемов, секретов, средств. Умение лучших эфросовских актеров не трансплантируемо. Они, разумеется, – профессионалы высочайшего класса и многое понимают и про парадоксальный подход к амплуа, и про ритмопластическую структуру сценического образа, и про музыкальные, надбытовые свойства сценической речи, и про содержательность пластического рисунка, который для них – не пресловутое средство выразительности, но графическая формула мироощущения. Они усвоили изречение своего режиссера: «Драма – это тот же балет, только со словами». Они знают силу крупного плана: Эфрос постоянно уходил в своем театре, как он сам выражался, «от постановочных вещей», они ему были неинтересны, годами вызывали полное равнодушие – он высвечивал в темноте сцены их лица: «Взаимодействуйте!» Они виртуозно владеют техникой сценического взаимодействия, основанной на тончайших, нервных вибрациях, полувзглядах, полужестах, полунамеках или, как говорил на одной из последних репетиций Эфрос, – «на касании душ»...

Мастерство лучших эфросовских актеров, тайны их артистизма, сценический стиль и созданные образы были слишком связаны с их духовной конституцией, составом личности – тем, что напрямую не наследуется и обучению в актерском классе не подлежит.

2002

#### Примечания

<sup>1</sup> Берковский Н. Шекспир у Эфроса // Театр и драматургия. Л., 1976. Вып. 6. С. 261.

<sup>2</sup> Эфрос А. Репетиция – любовь моя. М., 1975. С. 23, 24.

<sup>3</sup> Там же. С. 24.

<sup>4</sup> Там же. С. 46.

- <sup>5</sup> Ильенков Э. Что такое личность? // Психология личности. М., 1982. С. 12.  
<sup>6</sup> Там же. С. 18.  
<sup>7</sup> См.: Владимиров С. Драма, режиссер, спектакль. Л., 1976. С. 136.  
<sup>8</sup> Там же. С. 135.  
<sup>9</sup> Там же. С. 136.  
<sup>10</sup> Эфрос А. Репетиция – любовь моя. С. 37.  
<sup>11</sup> Владимиров С. О творческой режиссуре. С. 136, 138.  
<sup>12</sup> Там же. С. 127–128.  
<sup>13</sup> Там же. С. 129, 130.  
<sup>14</sup> Там же. С. 129–130.  
<sup>15</sup> Там же. С. 130.  
<sup>16</sup> Марков П. О театре: В 4 т. Т. 4. М., 1977. С. 557.  
<sup>17</sup> Белинский А. Открытия // Театральная жизнь. 1987. № 18. С. 28.  
<sup>18</sup> Эфрос А. Репетиция – любовь моя. С. 269.  
<sup>19</sup> Крымова Н. Имена. М., 1971. С. 180.  
<sup>20</sup> Гаевский В. Флейта Гамлета. М., 1990. С. 23.  
<sup>21</sup> Эфрос А. Репетиция – любовь моя. С. 6.  
<sup>22</sup> Там же. С. 73.  
<sup>23</sup> Гаевский В. Флейта Гамлета. С. 23.  
<sup>24</sup> Эфрос А. Репетиция – любовь моя. С. 136.  
<sup>25</sup> Там же. С. 137.  
<sup>26</sup> Марков П. О театре. Т. 4. С. 557.  
<sup>27</sup> Там же. С. 557.  
<sup>28</sup> Эфрос А. Репетиция – любовь моя. С. 75–76.  
<sup>29</sup> Там же. С. 138.  
<sup>30</sup> Там же. С. 57.  
<sup>31</sup> Там же.  
<sup>32</sup> Кухта Е. Проблемы театра Н. В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970-х годов: Дис... канд. искусствоведения. Л., 1987. С. 128.  
<sup>33</sup> Марков П. О театре. Т. 4. С. 558.  
<sup>34</sup> См.: Панкин В. Снимается кино // Комсомольская правда. 1965. 11 мая.  
<sup>35</sup> См.: Шах-Азизова Т. В движении // Театр. 1966. № 3. С. 36.  
<sup>36</sup> Патрикеева И. Расхождение во мнениях // Советская культура. 1965. 5 авг.  
<sup>37</sup> См.: Вишневская И. Именно про любовь // Театр. 1965. № 2. С. 12.  
<sup>38</sup> Шах-Азизова Т. В движении. С. 38.  
<sup>39</sup> Там же. С. 38.  
<sup>40</sup> Никулин С. Пьеса, режиссеры, актеры // Театр. 1969. № 9. С. 27.  
<sup>41</sup> Свободин А. Чехов без пауз // Московская правда. 1966. 12 мая.  
<sup>42</sup> Марков П. О театре. Т. 4. С. 558.  
<sup>43</sup> Шах-Азизова Т. В движении. С. 34.  
<sup>44</sup> Смирнов-Несвицкий Ю. Роль и сценический образ. М., 1968. С. 60.  
<sup>45</sup> Смелков Ю. Сила слабости // Неделя. 1974. 7 апр.  
<sup>46</sup> См.: Крзетова Р. Все краски жизни // Советская культура. 1979. 11 мая.  
<sup>47</sup> Свободин А. Поиск упорный, страстный // Вечерняя Москва. 1964. 26 дек.  
<sup>48</sup> Вишневская И. Именно про любовь. С. 12.  
<sup>49</sup> Эфрос А. Репетиция – любовь моя. С. 41.  
<sup>50</sup> Кухта Е. Проблемы театра Н. В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970-х годов. С. 108.  
<sup>51</sup> Никулин С. Комната на Кузнецком // Театральная жизнь. 1988. № 24. С. 9.  
<sup>52</sup> Гульгенко В. Три мелодии // Советская культура. 1984. 14 апр.  
<sup>53</sup> Рудницкий К. Спектакли разных лет. М., 1974. С. 145.

- 54 Там же. С. 147.
- 55 Бушуева С. Анатолий Эфрос // Режиссер и время. Л., 1990. С. 88.
- 56 Агишева Н. История последнего братства // Театр. 1991. № 5. С. 63.
- 57 Дорош Е. Театр «Современник». М., 1973. С. 127.
- 58 См.: Эфрос А. О благородстве // Огонек. 1987. № 34. С. 23.
- 59 Гаевский В. Флейта Гамлета. С. 60.
- 60 Туровская М. Современники своего времени // Театральная жизнь. 1990. № 14. С. 25.
- 61 Эфрос А. Репетиция – любовь моя. С. 42.
- 62 Горфункель Е. Дальше! Мизансцена Эфроса // Московский наблюдатель. 1992. № 1. С. 12–13.
- 63 Эфрос А. Репетиция – любовь моя. С. 96.
- 64 Там же. С. 97.
- 65 Никулин С. Пьесы, режиссеры, актеры. С. 25.
- 66 Берковский Н. Шекспир у Эфроса. С. 261.
- 67 Марков П. О театре. Т. 4. С. 560.
- 68 Рудницкий К. Спектакли разных лет. С. 158.
- 69 Волков Н. Как мы работали // Театральная жизнь. 1987. № 18. С. 6.
- 70 Эфрос А. Профессия: режиссер. М., 1979. С. 71.
- 71 Юрский С. Прощание // Театральная жизнь. 1987. № 18. С. 1.
- 72 Максимова В. Попытка автопортрета // Театральная жизнь. 1984. № 17. С. 20.
- 73 Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1986. С. 16.
- 74 Никулин С. Пьеса, режиссеры, актеры. С. 26.
- 75 Гаевский В. Флейта Гамлета. С. 61.
- 76 Злотникова Т. Талант саморастраты // Театр. 1977. № 4. С. 50.
- 77 Карцева О. Нет повести печальнее на свете // Театральная жизнь. 1970. № 19. С. 23.
- 78 Кухта Е. Проблемы театра Н. В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970-х годов. С. 108.
- 79 Там же.
- 80 Образцова А. И правда, и высота // Театральная жизнь. 1977. № 13. С. 27.
- 81 Комиссаржевский В. Должна ли трагедия потрясать? // Литературная газета. 1977. 11 мая.
- 82 Смелянский А. Концерт для скрипки с оркестром // Театр. 1978. № 11. С. 46.
- 83 Кухта Е. Проблемы театра Н. В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970-х годов. С. 128.
- 84 Там же. С. 127.
- 85 Радищева О. Николай Волков // Театр. 1969. № 12. С. 44, 45.
- 86 Кухта Е. Проблемы театра Н. В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970-х годов. С. 109.
- 87 Там же.
- 88 Зайонц М. Николай Волков // Московский наблюдатель. 1993. № 4. С. 20.
- 89 Гульгенко В. Три мелодии // Советская культура. 1984. 11 апр.
- 90 Гаевский В. Флейта Гамлета. С. 61.
- 91 Васильева С. Лев Дуров // Театр. 1982. № 5. С. 64.
- 92 Там же.
- 93 Макашова В. Остается такая жизнь... // Московский наблюдатель. 1993. № 4. С. 17.
- 94 Горфункель Е. Дальше! Мизансцена Эфроса. С. 18.
- 95 Фридштейн Ю. Странные герои Николая Волкова // Советская культура. 1987. 10 сент.
- 96 Горфункель Е. Дальше! Мизансцена Эфроса. С. 12.
- 97 Юрский С. Прощание // Театральная жизнь. 1987. № 7. С. 1.

О. Н. Мальцева

## АКТЕР ТЕАТРА ЮРИЯ ЛЮБИМОВА

В первые годы существования Театра на Таганке Ю. Любимова нередко обвиняли в том, что актеру в его спектакле уделена несоразмерно с другими составляющими малая роль. Один из возмущенных откликов на первые работы режиссера так и назывался: «Театр без актера?»<sup>1</sup> С течением времени подобного рода претензии исчезли, хотя актер оставался по-прежнему, как и у Мейерхольда, строго определенной составляющей спектакля. Не замечать актеров становилось все труднее, бывшая «стая молодых», как когда-то выразился Г. Бояджиев<sup>2</sup>, исподволь превратилась в плеяду крупных мастеров. Многие работы Ф. Антипова, И. Бортника, В. Высоцкого, А. Граббе, Н. Губенко, А. Демидовой, Р. Джабраилова, И. Дыховичного, К. Желдина, Т. Жуковой, В. Золотухина, Л. Комаровской, И. Кузнецовой, И. Петрова, М. Полицеймако, Г. Ронинсона, С. Савченко, Н. Сайко, Л. Селютиной, В. Семенова, З. Славиной, В. Смехова, Ю. Смирнова, А. Трофимова, С. Фарады, Л. Филатова, Б. Хмельницкого, В. Шаповалова, Л. Штейнрайха, Д. Щербакова и др. стали заметными явлениями в театральной жизни последних десятилетий.

А если согласиться с М. Захаровым, полагающим, что приглашение театральных актеров в кино является одним из возможных критериев их профессиональных качеств (конечно, критерием не абсолютным: слишком много примеров, когда он «не срабатывает» и когда у замечательных актеров театра отношения с киноискусством не складываются), и применить его к таганковским актерам, то окажется, что большинство из них удовлетворит и этому критерию. Хорошо известны работы в кино И. Бортника, В. Высоцкого, А. Демидовой, Н. Губенко, В. Золотухина, Н. Сайко, Л. Филатова и др.

Однако главные достижения и успехи основной части труппы – в театре. Театральные работы таганковских актеров и будут нас интере-

совать. Тема эта необъятна, и речь в основном пойдет о способе существования актера в любимовском спектакле.

В одной из первых обобщающих статей, посвященных Театру на Таганке, Р. Кречетова писала:

Приходя теперь на «Доброго человека из Сезуана», мы не можем пережить пережитое тогда: годы неизбежно должны были сгладить и сгладили полемичность спектакля. Зато сегодня мы знаем, *что* начиналось им, видим, как много тут было уже заявлено. Понимаем, что дипломный спектакль 63-го года оказался не просто случайной точкой отсчета, но носителем генетического кода, определившим будущее Театра на Таганке<sup>3</sup>.

И дальше, после размышлений о загадке стремительного становления творчества Любимова, чей первый спектакль явил миру зрелого мастера режиссуры, ставятся важные в интересующем нас плане вопросы:

Дальше – проблема актера. Не случилось ли так, что преодолеть трудности Брехта ученикам Любимова помогла не только иная техника, но и молодость, и вера в учителя? Можно ли пронести все это через годы и театральные будни?<sup>4</sup>

Время показало, что и эта часть фундамента возводимого здания театра, представленная в первом спектакле, была вполне основательной, неслучайной и также несла в себе «генетический код» будущего театра.

Как большой художник Любимов, разумеется «не стесняясь, берет из театральных кладовых все, что ему может пригодиться»<sup>5</sup>. Однако сначала обратили внимание на то, чем его спектакли в целом и актеры, в частности, отличались от спектаклей и актеров современного театрального окружения. А именно: бросилось в глаза, что в «Добром человеке из Сезуана» актеры «не старались перевоплотиться ни в жителей Сезуана, ни в богов, не старались нас уверить, что на сцене реальный Сезуан»<sup>6</sup>. В то же время удивило, что «у нас перехватило горло от волнения»<sup>7</sup>, ибо это входило в противоречие с теоретическими постулатами Брехта. И тогда заговорили о некоем слиянии Брехта «с русским, сердечным, эмоциональным искусством – иначе как объяснить самое живое и горячее наше волнение?»<sup>8</sup>

Другие рецензенты, покоренные подлинностью человеческих чувств, явленных на таганковской сцене, отказывались анализировать образ, созданный актером. «Ни о каком отчуждении, – писал Ю. Голо-

вашенко, – здесь говорить не хочется. Подлинное человеческое чувство высоко взметнулось в страстном голосе артистки, кажется, поднявшемся до последней черты, словно своим криком Шен Те захотела прорвать все вставшие перед нею нерушимые преграды, потребовать ответа, суда, справедливости, заставить тех, от кого зависят человеческие жизни, поступить по совести, выполнить свой долг, как выполнила его сама Шен Те, движимая собственным разумением, наивным, но великим»<sup>9</sup>.

И этот первый, и последовавшие затем спектакли заставили критиков кроме Б. Брехта вспомнить и Евг. Вахтангова, и Вс. Мейерхольда, и К. Станиславского. А в статье, посвященной творчеству Любимова, Б. Зингерман в свойственной ему манере широких и смелых обобщений, сопоставлений и выводов заявил:

Обворожительная пластичность художественного мира Любимова, его внутренняя подвижность, свидетельствующая о духовной свободе и неистощимости фантазии, проявляется не только в действенных метафорах, развивающихся как музыкальный лейтмотив во времени и пространстве спектакля, в гибкой *стыковке* мизансцен, эпизодов и *актерских систем*, прежде всего она дает себя знать в интерпретации литературного текста<sup>10</sup>.

Итак, «стыковка актерских систем»? Любимов, конкретизирует автор статьи, «безболезненно, с видимым наслаждением сращивает друг с другом... Станиславского – с Мейерхольдом, Вахтанговым и Брехтом»<sup>11</sup>.

Подобная точка зрения довольно распространена. Приведем хотя бы еще одно, не менее авторитетное суждение. В. Комиссаржевский также пришел к выводу, «что сегодняшний актер должен <...> уверенно владеть и системой Станиславского, увенчанной жизнью человеческого духа на сцене, и техникой Брехта. <...> Когда я увидел, – продолжает критик, – как Зинаида Славина в “Деревянных конях” Ф. Абрамова, только что исступленно и торжественно сыграв свою смерть, живя в этом неистовом монологе до конца искренне и самоотверженно, “по Станиславскому”, в следующую секунду выключилась из него и с какой-то раздумчивой и спокойной печалью прокомментировала свой собственный уход, – я получил тому разительное подтверждение»<sup>12</sup>.

О Станиславском особенно настойчиво заговорили после спектакля «А зори здесь тихие...» (1971). Что отмечали в этом спектакле? В первых, «естественность» и «достоверность» существования актеров.

«Люди в спектакле такие, – писал один из рецензентов, – словно бы их взяли да пересадили из зрительного зала на сцену без предварительного прохождения курса театрального учебного заведения. И так как действия каждого из них естественны, речь лишена актерских придыханий и звучит голосами обычных людей, то и кажется столь же естественным, когда эти голоса обретают патетическую силу, когда в них – пафос и раздумье о смысле жизни. <...>

Манера игры тут значит многое. То, что иной раз кажется, что и нет ее, игры, вероятно, есть одна из главных, если не главная тайна этого представления. Артист В. Шаповалов, играющий старшину Васкова, которому доверили судьбы девичьего подразделения, достоверен необычайно. И чем далее, тем более. И оттого раздражающий поначалу, кажущийся дубоватым службист с ограниченным словарем, позаимствованным из уставов <...> по мере течения действия становится человеком все более и более привлекательным, цену его познаешь все более и более, испытание открывает в нем и человеческую мудрость, и неведомые тайники больших психологических эмоций, и великое чувство ответственности за вверенные ему судьбы людские <...> В этом спектакле все артисты находят в своих ролях ту меру жизни, без которой невозможно искусство»<sup>13</sup>.

Мы позволили себе столь обширное цитирование, поскольку приведенные высказывания типичны.

Другие авторы не только указывают на достоверность, но и обнаруживают в спектаклях «характеры». «Басков – В. Шаповалов (“А зори здесь тихие...”), Пелагея – З. Славина, Милендьевна – А. Демидова (“Деревянные кони”) – конкретные *характеры*... – пишет один из исследователей, – живые люди, с “биографией”, с индивидуальной речью, интонацией, жестами. <...> В том, как Шаповалов – Васков степенно, истово показывает женщинам, как надевают портянки, вдруг чудится отголосок “натурализма” раннего Художественного театра, разумеется, преображенный временем и индивидуальностью актера»<sup>14</sup>. Или вот опять о «характере»:

Все глубже и глубже, до самых мельчайших деталей анализируя характер своего героя, артист находит в нем и вину и беду – беду, которую он поровну и честно делит со всеми, вину, которая мешает ему оберечь от ненужной гибели молодые жизни<sup>15</sup>.

И наконец, третьи обнаруживают и самый «станиславский» способ сценического существования актера, как, например, А. Гончаров.

«Слияние актера с героем, – пишет он, – глубочайшее проникновение личности исполнителя в образ я называю “эффeктом присутствия” человека-артиста в художественном произведении. Высокий образец “эффeкта присутствия” видел я в спектакле Ю. Любимова “А зори здесь тихие...”, который превосходит не потому только, что в нем много режиссерских находок, очень талантливых и интересных, не потому, что в нем необычайно интересна работа художника Д. Боровского, а потому, что я впервые увидел в этом театре поразительную “жизнь человеческого духа” и сопричастность исполнителей героям. В спектакле есть великолепные девушки-зенитчицы, солдаты великой войны, очень подлинные, очень узнаваемые, но главное в нем – работа В. Шаповалова в роли старшины Васкова. Тут иголки нельзя просунуть между артистом и образом»<sup>16</sup>.

Зритель не обманывался. Любимовские спектакли действительно всегда отличались «достоверностью» существования актеров на сцене. И естественностью. Только не забудем, как естественность понимают на Таганке, например Демидова, которой, видимо, не возразит ни один из актеров этого театра: «Естественность и в искусстве и в жизни – это обостренный артистизм»<sup>17</sup>. Не забудем также, что достоверность и естественность, как известно, не являются прерогативой системы Станиславского.

А сценический характер? Был ли он в любимовских произведениях, в том же спектакле «А зори здесь тихие...»? Сценический характер остается теоретической проблемой. При определении типа персонажа сегодня, на наш взгляд, наиболее целесообразным выглядит применение критерия, учитывающего субъектно-объектные отношения между актером и персонажем. Этот критерий довольно подробно рассмотрен Е. Калмановским, который, кстати, вполне убедительно показал, что в созданиях таганковских актеров, в том числе и в спектакле «А зори здесь тихие...», «доминирует субъект творчества, т. е. актер и – шире – театр»<sup>18</sup>. Исследователь называет этот тип актерского создания «игрой отношений». Персонажи представлены здесь «лишь какими-то отдельными своими сторонами. <...> По самой сути дела так же поступает театр и с Васковым, и с другими <...> персонажами – в них тоже основой является “игра отношений”, особый отбор и монтаж»<sup>19</sup>.

По существу, о том же пишет Н. Крымова: «Непрерывная жизнь роли (закон театра Станиславского) не создается, как правило, в

спектаклях Любимова»<sup>20</sup>. Это было написано до создания спектакля «А зори здесь тихие...» Но верным оставалось на протяжении всех лет творчества режиссера.

Теперь несколько слов о «психологизме». О проблемности применения этого термина в театроведении сказано уже достаточно<sup>21</sup>. Можно только добавить, что наш материал лишний раз продемонстрировал это. Сошлемся хотя бы на определение типа персонажей в спектакле «Тартюф». Если одни назвали их «масочно однозначными»<sup>22</sup>, то другие – «психологически трактованными»<sup>23</sup>. Если первая характеристика как-то указывает на определенность типа персонажа, то вторая лишена конкретности и может относиться к разным типам: и к «масочным», и к характерам.

Что касается «слияния актера с героем», в действительности, понятно, не существующего, но остающегося идеальным пределом в глазах театральных деятелей, считающих себя последователями Станиславского, то оно, несмотря на свою укорененность в театроведении, требует уточнения. Что означает реально, что в действительности этого «слияния» не бывает никогда? – Только то, что актер наряду с персонажем присутствует в театре любого типа. Другое дело, что его роль в становлении художественного смысла создаваемого актером образа и спектакля в целом может либо сводиться к нулю, либо быть значительной не меньше, чем роль персонажа, как в театре Вс. Мейерхольда и – как мы попытаемся показать – в театре Любимова.

Следовательно, автор процитированной рецензии, зафиксировавший «слияние актера с героем» в спектакле «А зори здесь тихие...», не увидел или посчитал несущественной эту роль для содержания спектакля. Однако она и определена, и значительна, и к тому же многократно отмечена критиками. Мы уже привели мнение Калмановского о доминировании субъекта творчества, т. е. актера, в рассматриваемом спектакле. Другими словами, но не менее определенно высказались по этому поводу и авторы одной из обобщающих статей, посвященных современному актерскому искусству.

«А зори здесь тихие...» – один из самых актерских спектаклей театра. Каждая человеческая судьба предстает перед нами в своей неповторимости и правде, в своей невосполнимости и уникальности, в трагической оборванности войной, несвершенности желаний и надежд. А вместе с тем в этом искусстве сосредоточенного, насыщенного, глубокого постижения

ролей различимы и собственные голоса актеров, ведущих исповедь «от себя», из нынешнего времени. Спектакль проникнут современным ощущением минувшей войны, суждением людей 70-х годов о том, что произошло уже более чем тридцать лет назад<sup>24</sup>.

Добавим, что авторы инсценировки не зря часть васильевского текста ввели в реплики. И в этих частях реплик, и в других актеры весьма деликатно, без резких «выходов» из роли, но вполне явно сопутствуют своим героям. Такая тонкая игра с персонажем вносит по ходу спектакля уловимый дополнительный драматизм, поскольку в таком сопутствии отчетливо просматривается своеобразное противостояние, отдельность актера и персонажа.

Необходимость сопоставления частей образа, создаваемого актером, кроме всего прочего, нередко закладывается уже в самом принципе назначения актеров на роль. В частности, это было специально отмечено критиками и в таком «станиславском», по мнению многих, спектакле, как «Деревянные кони»:

Тенденция использования актера напрямую, в соответствии с его наиболее очевидными, легко доступными качествами заметно ослабела. Сегодня все более утверждается принцип диссонансного, или контрапунктного, взаимодействия «нерастворимой» индивидуальности исполнителя и материала роли<sup>25</sup>.

В качестве примера такого «контрапунктного» взаимодействия актера и роли авторы статьи называют образ, созданный Демидовой:

Изысканная в своем пластическом и эмоциональном качестве, актриса холодноватого и пронизательного ума, большой культуры, Демидова в «Деревянных конях», в роли Василисы Милендьевны, раскрывает безбрежное русское великодушие, широту истинно народной природы, легкость и щедрость сердца простой деревенской старухи<sup>26</sup>.

Сопряжение актера и персонажа в этих двух и в остальных спектаклях Таганки, включаясь в развитие действия, содержательно влияет на становящееся перед нами целое спектакля, вбирающее и своеобразное противостояние разных человеческих миров – актера и персонажа.

Несомненно, Станиславский близок Любимову и новаторством, и нравственным пафосом своего искусства, и пристальным интересом к жизни как она есть. Иначе обстоит дело с художественной определен-

ностью театров, созданных этими режиссерами, в частности, со способом сценического существования их актеров.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что ни в первом, ни в последующих любимовских спектаклях «слияния» актера и персонажа не было. Кроме того, актер на сцене Таганки всегда создавал нечто отличное от непрерывной, развивающейся по закону причин и следствий жизни человеческого духа. Возникал «особый отбор» отдельных сторон персонажа.

Наконец, актер становился одним из героев происходящего на сцене действия.

...В начале спектакля «Добрый человек из Сезуана» (1964) на сцене появлялись двое ведущих, один с гитарой, другой с аккордеоном, и шумная ватага всех занятых в спектакле актеров. Они слушали вместе со зрителями записанные на фонограмму слова Брехта о театре улиц. При этом у правого портала высвечивался огромный портрет драматурга. Здесь, в прологе, перед нами были *актеры* Театра на Таганке.

В следующем эпизоде, непосредственно начинавшем сюжет о добром человеке, перед зрителями были уже *персонажи*. Действие персонажей следовало за действием актеров. Фабульному образу предшествовало собственно режиссерское построение. Разумеется, весь спектакль – сочинение режиссера. Но одни эпизоды спектакля являются сценическим воплощением эпизодов литературной основы (пьесы, прозы и т. д.), а другие – полностью плод режиссерской фантазии. Для различения этих эпизодов мы и назвали последние «собственно режиссерскими».

В конце спектакля на сцене снова была труппа Театра на Таганке, которая обращалась к публике с финальным брехтовским резюме. Здесь зеркально отражался пролог. За последним эпизодом пьесы следовал собственно режиссерский эпизод. В заключительных сценах мы встречались с персонажами, в эпилоге со зрителем прощались уже актеры.

Такие переходы от героев к актерам активизировали общение театра со зрителем не только в начале и в конце спектакля. Тут было правило, закон этого представления. В известном смысле можно сказать, что количество героев спектакля по сравнению с пьесой как бы удвоено.

Между брехтовскими эпизодами режиссер ввел несколько музыкальных номеров. Музыка во время перемены декораций при опущенном занавесе и погашенном свете – старый-престарый на театре

прием. Но у Любимова он оказался своеобразным перевертышем. Нехитрые декорации действительно менялись где-то там, в темноте, а на авансцене в этот момент парень в фуражке и пиджачке (заметим: играет парня актриса Л. Комаровская, и это вовсе не скрывается, ибо открытость приема входит в условия игры) откровенно оповещал нас об этом, озорно выводя на черной доске, которую приносил с собой: «пе-ре-ста-нов-ка». Но и эта насмешка над таинством сцены, и музыкальный рефрен ведущих (актеры А. Васильев и Б. Хмельницкий, они же авторы музыки) не были осовремененными антрактами. Простой мотивчик всякий раз наполнялся для нас только что случившимся на сцене. Мы оказывались каждый раз другими – только что воспринявшими очередные эпизоды и потому иначе относились, казалось бы, к одному и тому же музыкальному куску.

Кроме того, зрительское восприятие этого рефрена было в достаточной мере обусловлено и бессловесным общением с залом актеров-музыкантов, вроде бы бесстрастно игравших на своих инструментах, но одновременно так серьезно и внимательно смотревших нам в глаза, как будто они желали понять наше отношение к происходящему на сцене, а может быть, и нас самих.

«Припев» становился своеобразным лирическим отступлением, ибо в музыкальных эпизодах театр переживал только что сыгранное, эмоционально подводя итог. Но здесь была не «чистая» лирика: на наших глазах будто менялся тип действия. Ведь люди от театра общались с нами, режиссер на деле выстраивал целый сюжет между своими артистами и зрителями.

Не случайно переходы от драмы к своеобразной театральной лирике – и в данном спектакле, и в других – наблюдаются на Таганке почти всегда во время смены фабульных эпизодов внефабульными. Это относится и к пространным актерским обращениям в зал, к которым постоянно прибегает театр, и к мгновенным, «мерцающим» переходам персонаж – актер и обратно.

Такие выходы из роли всегда наполнены глубоко заинтересованным отношением актеров к происходящему на сцене, их личным переживанием ситуации. Это, несомненно, закладывалось режиссером в партитуру еще на стадии создания спектакля. Не зря с самого начала Любимов стремился работать с актерами, воспитанными у него в театре<sup>27</sup>.

Действие героев пьесы или повести не просто остраняется открытым выходом актера из роли, этот выход вообще вряд ли можно считать однозначно привязанным к сюжету пьесы, обслуживающим этот сюжет или тем более – раскрашивающим его.

В том-то и дело, что лирика здесь драматизируется – не только потому, что переживания, которыми артисты делятся со зрителем, неоднозначны и сложны, но и потому, что театр задает сложность отношений между сценой и залом. В такой конструкции лирическое действие, если можно так выразиться, не дополняет драматическое, а сопоставлено или смонтировано с действием, предусмотренным писателем.

Сопоставление актеров и персонажей стало одним из проявлений общего принципа контраста, определившего строение «Антимиров» (1965). Этот принцип оказался необходимым для того, чтобы воплотить мир в его кричащих противоречиях и противостояниях. Контрасты достигались звуковыми, пластическими, световыми средствами. Так, бурный, трагически напряженный эпизод «Рок-н-ролл» (сценически воплощенное стихотворение «Отступление в стиле рок-н-ролла») прерывался мелодией скрипки и переходил в эпизод «Тишина» (одноименное стихотворение А. Вознесенского).

Заполнившая всю сцену, содрогающаяся в танце под аккомпанемент музыки и стиха, хором скандируемого танцующими, как будто заведенная толпа определяла пластический образ первого эпизода. Ему противопоставлялась спокойная пластика эпизода «Тишина». Участники спектакля садились, образуя на сцене треугольник, в центр которого выходила усталая актриса (И. Кузнецова), исполнявшая стихотворение «Тишины хочу, тишины...»

Разные решения получило и противопоставление массы и личности. В первом эпизоде время от времени из неистово двигавшейся толпы на несколько мгновений выделялся отдельный человек (отличными от других движениями, выходом на авансцену или специальным освещением). Толпа, не прекращая своего движения, замолкала. Стихотворение продолжало звучать, но уже в сольном исполнении:

Я носила часики –  
    вдребезги хреновые!  
Босиком по стеклышкам –  
    Ой, лады...

Так намеком возникала индивидуальная трагедия. Хор, продолжая свой танец, «отвечал» совершенно бесстрастно:

По белому линолеуму  
Кровь,  
        кровь –  
                червонные следы,  
                червонные следы...

И снова эта на мгновение выделившаяся индивидуальность бесследно поглощалась толпой, сливаясь с ней. Опять перед зрителем единая безликая нервно-взвинченная масса. В эпизоде «Тишина» личность оказывалась в центре: ее слушали, ей внимали. И герои этого эпизода были уже не продукты «атомных распадов», а усталые актеры. Здесь эпизод, в котором действовали персонажи, сменялся эпизодом, в котором действовали актеры, – противопоставление шло и на этом уровне. Первый эпизод развивался под музыку в стиле рока, во втором эпизоде стихи звучали в полной тишине. Возникал другой мир, другой мотив, монтирующийся с соседним – контрастным ему. Эпизод «Тишина» наводил на сопоставление с только что прозвучавшим эпизодом «Рок-н-ролл», но был автономным. В этом спектакле об антимирах, о человеке и социуме, о разных общественных и личностных мирах то, что происходило с героями Вознесенского, значило не больше и не меньше, чем то, что происходило с актерами.

Часть стихов в спектакле была положена на музыку. В этом случае сценическое воплощение стихотворного образа представляло собой песню в хоровом или сольном исполнении.

С помощью контрастного пластического и звукового решения эпизодов – либо соединения сцен, в которых действовали актеры, с эпизодами, в которых действовали персонажи, либо по-разному выраженных частей (песня или стихотворение), либо, наконец, при помощи их комбинаций – достигался смысловой контраст, задававший выбор следующих друг за другом стихотворений.

Таким образом, принцип связи между актерами и персонажами – сопоставление по контрасту – оказывался законом спектакля, проявлявшимся на разных уровнях; он соединял и эпизоды спектакля, следующие друг за другом; при этом противопоставлялся в том числе и язык, на котором эпизоды выражены, и смысл эпизодов.

К содержательному сопоставлению актеров и персонажей Театр на Таганке вел зрителя и в спектакле «Павшие и живые» (1965). Здесь соединялись эпизоды, в которых читались стихи (читались так, что в них прямо звучало отношение актеров к содержанию стихотворения, к теме спектакля – и отношение к реальному миру, прямо или косвенно вызвавшему к жизни это стихотворение), с эпизодами, где в сценически разыгранных новеллах действовали персонажи, а последние непосредственно соединялись с эпизодами пантомимы, в которых действовали актеры.

Так прочитывался замысел спектакля – столкнуть павших и живых на всех уровнях, в том числе и через отношение современного молодого человека к теме павших, к ответственности перед павшими.

И здесь подобное монтирование не стало локальным приемом, применяемым для соединения только этих элементов – актеров и персонажей. Оно обнаруживалось многократно по мере становления темы спектакля, например в соединении эпизодов. Так, кроме стихов поэтов, павших на войне, и стихов ныне живущих поэтов в спектакль вошли стихи Маяковского и Пастернака. Эти последние стали, по сути, поэтическими эпитафиями спектакля.

Прозвучавшие в начале спектакля стихотворение Пастернака «Гамлет» и строфа из стихотворения «Юбилейное» В. Маяковского:

Мне бы  
        памятник при жизни  
                        полагается по чину.  
Заложил бы  
        Динамиту  
                        – ну-ка, дрызнь!  
Ненавижу всяческую мертвечину!  
Обожаю  
                        всяческую жизнь! –

– сначала как бы мимоходом, но потом все яснее включали в сферу ассоциативного мышления зрителя судьбы Маяковского и Пастернака. Так в спектакль о поэтах, павших на войне, вводилась общая тема судьбы поэта. А среди живых рядом с поэтами оказывались актеры Таганки – они от своего имени обращались к залу.

В сценически разыгранных эпизодах романа «Что делать?» (1970) действовали персонажи. В романских же авторских отступлениях,

воплощенных театром, действовал то Чернышевский в исполнении Л. Филатова, то сам актер как наш современник, напрямую общавшийся с залом. В ряде эпизодов актеры, скандировавшие некрасовские стихи, также выступали от собственного лица, выражая лирический пафос спектакля. Наконец, отдельным слоем спектакля были документы. Актер, выступавший от собственного лица, занимал как бы срединное положение между фабульным и документальным слоями спектакля: с одной стороны, он подобен персонажам, своего рода образ, с другой, по отношению к вымыслу, – реальное лицо.

Спектакль «Товарищ, верь...» (1973) оказался своеобразной энциклопедией Театра на Таганке. Здесь было все: стихи и проза, художественная литература и документы, песни и эпизоды... Стихи и песни, прямые обращения в зал исполнялись, как правило, актерами от собственного лица, при этом постоянно возникали «мгновенные» переходы актер – персонаж и обратно, персонаж – актер. Таков, например, разговор со зрителем Филатова, одного из актеров, игравших «за Пушкина», построенный на материале статьи «О народной драме и драме Погодина “Марфа Посадница”» (в эпизоде принимал участие еще один из игравших «за Пушкина» актеров – В. Золотухин). В эпизодах же, созданных на основе фрагментов из «Евгения Онегина», переписки поэта, документальных материалов, в эпизодах, вобравших сцены и реплики из «Бориса Годунова», действовали по преимуществу персонажи. Но и эти эпизоды содержали «мерцания» персонаж – актер, актер – персонаж.

Спектакль «Три сестры» (1981) разворачивался как огромная сцена мышеловки. Перед сооруженным на сценической площадке помостом сидели актеры, чьи персонажи не участвовали в данный момент в предусмотренных фабулой событиях, и вместе со зрителями взирали на происходящее. Время от времени актеры оборачивались, следя за реакцией зала, как бы вопрошая своих современников – от лица чеховских героев и от лица актеров, разыгрывавших в который раз вслед за предыдущими поколениями эту, видимо, навечно вошедшую в репертуар отечественного театра пьесу. И опять то, что происходило между этими актерами и зрителями, было не менее существенно для развития действия, чем происходящее между персонажами на помосте. Содержание спектакля и здесь находилось в процессе соотношения, мотивирования зрителем этих сосуществующих ветвей действия.

В начале «Бориса Годунова» (создан в 1982, вышел к зрителю в 1988) своеобразная распевка труппы-хора оборачивалась вступлением в действие одного из главных персонажей – народа. Завершая I акт, хор выстраивался в круг, как и в начале спектакля. Под энергичное бессловесное пение каждый как будто снимал со своей головы воображаемую корону и поднимал ее вверх. Но тотчас расслабленные руки безвольно опускались. В этот момент на сцене были и актеры, венчавшие конец первой части символической пантомимой на тему только что сыгранного ими, и народ, который способен мгновенно уловить суть происходящего, какими бы хитроумными ходами и интригами его ни запутывали власть предержавшие.

В нужный момент отдельные актеры, участники хора, становились персонажами, игравшими в очередной сцене. Актера выводили, поднимали ему руку, привлекая к нему внимание, и с этого момента перед нами был персонаж, точнее, сложный образ, составляющей которого являлся в том числе и персонаж. Так, например, «слоился» образ, создаваемый Золотухиным в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». Рассуждая о Пимене, который

Спокойно зрит на правых и виновных.

Добру и злу внимая равнодушно, –

Григорий властным жестом подчинял себе хор-народ, заставляя его повторить последнюю строку. Власть дирижера – это от Григория, уже начавшего воплощать далеко идущие замыслы в такой своего рода репетиции, проверяя собственные возможности. И власть эта употреблена по отношению к народу, поспешно подчинившемуся силе. Однако пушкинскую строку, выражающую опасную философию равнодушия, народ произносил хотя и по воле свыше, но с собственным мудрым пониманием и горьким знанием. В то же время мы видели и самого актера Золотухина, который предлагал своим коллегам-актерам акцентировать существенную для спектакля и нашего времени мысль. И это актеры Таганки вместе с хором-народом, вкладывая в волнение горький опыт наших современников, обращали внимание зрителей, своих соотечественников, на актуальнейшее пушкинское высказывание.

Подобные расслоения часты в спектакле. Порой возникали моменты, когда казалось, что хор – это народ и только. Но тут же мы замечали – по интонационному строю, по взглядам, обращенным к зрите-

лю, что перед нами одновременно были и собственно актеры Таганки, наши современники, граждане своей страны, художники.

Итак, актеры у Любимова всегда оказывались полноправными героями спектакля – наряду с персонажами. Но вправе ли мы сделать вывод, что перед нами система Брехта или ее аналог? Разумеется, Брехт совсем не случайно признан Таганкой наряду с Мейерхольдом, Станиславским и Вахтанговым – одним из главных учителей. Дух новаторства и острота поднимаемых в творчестве немецкого режиссера и драматурга проблем, видимо, важнейшие тому причины. Что касается эстетики, то здесь гораздо больше различий, чем сближающих моментов. Ведь у Брехта (помним, что мы всюду говорим о его теории) с персонажем сопоставляется именно личность актера как таковая. У Любимова – другое.

То, что актер, даже выступая от собственного лица, от лица театра, тоже предстает перед нами не в чистом виде, а в определенном, созданном им образе, критикой было осознано и вполне четко сформулировано. «Подобная техника, – писала Р. Кречетова, – ничего не имеет общего с “безобразностью”, возникающей в том случае, когда актерское “я” вносится на сцену в обыденном, частном его варианте, не пройдя эстетического преобразования»<sup>28</sup>.

«Возможна и такая ситуация, – рассуждал другой автор, – когда актер вроде бы вообще никого не играет, а ограничивается намеком на изображаемый персонаж или же обходится вообще без намека, а просто рассуждает о персонаже, комментирует его поведение, обращается к зрителю не посредством создания образа, а прямо от своего лица, как бы лично от себя.

Но в том-то все и дело, что на самом деле артист, выходя на сцену, выступает не сам по себе, а как представитель автора, представитель театра, представитель создателей спектакля, т. е. опять же играет роль, образ участника данного коллектива, образ участника данного спектакля»<sup>29</sup>.

В контексте рассуждений о своеобразии феномена «актер Таганки» по-своему показательным, даже вызывающим по демонстративности является тот факт, что «премьершами» театра (здесь для нас не важна иерархия, просто этот статус уже как бы зафиксирован) являются два таких полюса, как З. Славина и А. Демидова. Существенно, что в процессе анализа создаваемых актрисами образов рецензенты обра-

щают внимание на ярко выраженное своеобразие творческих индивидуальностей и темпераментов своих героинь; но на этом фоне при сравнении творческих портретов Славиной и Демидовой обращают внимание на общее в способе существования актрис на сцене, способе, являющемся родовым для таганковских актеров.

Творческий портрет Славиной, написанный В. Гаевским по итогам трехлетней деятельности актрисы, при сегодняшнем прочтении подтверждает догадку о том, что с самого начала Любимов имел вполне определенную если и не творческую программу, то систему идей, в том числе и относительно актерского искусства. Она никогда не вырисовывалась в его публичных высказываниях. А в спектаклях и отдельных актерских образах – вполне.

Нешадная растрата актрисой нервной энергии, страстный бурный темперамент заставляют критика заявить:

Славина играет, как играть не принято, как играть нельзя. Эти иступленные крики, эта взвинченная патетика. <...> Играет она так, как играют в мечтах о сцене, – не контролируемых разумом. <...> Можно сказать иначе: восстание сердца против рассудка<sup>30</sup>.

Гаевский вспоминает в связи со Славиной о полулегендарных временах актеров-романтиков, об актерах «нутра». Но в этой параллели если и проступает истина, то не вся. И не боясь впасть в противоречие, исследователь продолжает:

Цветаевскую, женскую мелодию души своей Славина разыгрывает на поскрипывающих инструментах брехтовской железной мысли; обнаженной страстности здесь столько же, сколько и жесткого сарказма. Безудержный лиризм Славиной в подтексте своем интеллектуален <...> «Нутро» Славиной неотделимо от игры, от «представления», от художественной иронии<sup>31</sup>.

Итак, с одной стороны – бурная страсть, вызывающая впечатление «не контролируемой разумом». А с другой – интеллектуализм, разыгрывание мелодии души на «инструментах мысли». С одной стороны – та же бурная страсть, иступленность, с другой – отчетливое впечатление игры, зритель видит именно играющую, а не «проживающую» фрагмент жизни персонажа актрису.

Манера игры актрисы, с «короткими, концентрированными, обжигающими вспышками энергии», как будто предназначена для

любимовского поэпизодного построения спектакля. «Такая манера исключает драматургию обычного типа, повествовательную драматургию широкого дыхания и достаточно общих фраз»<sup>32</sup>. Эта манера, пишет Гаевский, «резка, импульсивна», что сочетается с психологической документальностью. «Это искусство без полутонов, без оттенков»<sup>33</sup>. Но о чьей психологии говорит критик? По-видимому, о психологии изображаемого актрисой персонажа. С другой стороны, как мы помним, Славина разыгрывает на сцене и «женскую мелодию *своей души*». Иначе говоря, на сцене помимо персонажа еще и сама Славина, если критик точен; во всяком случае та, мелодию чьей души она разыгрывает.

Правда, имея в виду отмеченный критиком лиризм, можно предположить, что мелодию своей души актриса разыгрывает, изображая персонаж. Значит, по Гаевскому, персонаж – это она, Славина, в предлагаемых обстоятельствах? Это подтверждается и следующим пассажем статьи, посвященным «Антимирам»:

В «Антимирах», спектакле, составленном из поэтических текстов А. Вознесенского, Славина читает «Париж без рифм» – стихотворение юмористическое, радостно-легкомысленное, турандотовское по технике и по настроению. Надо слышать, какую волну веселья несет в себе это чтение. А ведь незадолго до того Славина вся заходится от гнева и плача в другом стихотворении – «Бьет женщина». «Париж без рифм» читается в образе студентки Латинского квартала – в сценическом облике Славиной, в ее манерах и повадках, даже в ее прическе есть неуловимая близость к этому типу. «Бьет женщина» – монолог современной Катюши Масловой, это другая сторона души и облика Славиной<sup>34</sup>.

Здесь уже недвусмысленно говорится, что та или иная часть души Славиной проявляется в персонаже. Но несколькими строками выше Гаевский утверждает, что в игре Славиной «обнаженной страстности» столько же, сколько и «жесткого сарказма». Но даже если обнаженная страстность принадлежит только персонажу, пусть лирическому, то кто жестко саркастичен, если не сама актриса? Значит, на сцене кроме персонажа, причем персонажа лирического, присутствует и сама актриса. Да, собственно, Гаевский говорит об этом напрямую:

Лучшие минуты у Славиной – когда она, вырываясь из контекста роли, из общения, из предлагаемых обстоятельств, бросает в зрительный зал свои звеняще-рыдающие фразы<sup>35</sup>.

И все-таки кто же это «она» – сама Славина в нехудожественном варианте? Нет и нет. И об этом в замечательной статье тоже есть. Ведь и вырываясь из контекста роли, бросая в зал свои «звеняще-рыдающие фразы», актриса не перестает декламировать. «Искусство Славиной, – пишет критик, – яростно декламационно. Даже прозаические фразы Брехта она читает как стихотворные. И наоборот, стихотворения звучат у нее как трагический монолог»<sup>36</sup>.

Причем в прозе; в стихах для нее важнейшей является интонационная наполненность фразы. «Сама громкость, скандальная взвинченность этого чтения становятся содержанием, можно не понять этих слов, нельзя не понять этих интонаций»<sup>37</sup>, – пишет Гаевский. Кроме того, «есть скрытая музыкальность <...> в игре Славиной <...> Музыкальна пластическая форма Славиной. У нее тяжеловатый голос – и легкая, стремительная пластика. Она могла бы сыграть танцовщицу. Какой странный и какой яркий контраст: декламация почти что площадного театра, а пластика почти что театра теней. <...> В пластике – поэтический подтекст яростно-декламационного искусства Славиной. Пластика вносит в него бесшумность. Пластика вносит в него и холодок игры. Иначе сказать, Славина не только актриса декламации, но и актриса пантомимы»<sup>38</sup>.

Значит, когда, вырываясь из контекста роли и бросая в зал «свои звеняще-рыдающие фразы», Славина продолжает декламировать, ее музыкальная пластика также продолжает оставаться поэтическим подтекстом. В эти моменты обращения в зал перед нами именно актриса Славина как художник, и высказывается она напрямую, помимо роли, именно в образе художника, созданном с помощью обычных для нее средств.

Можно назвать это ее собственным лирическим героем, если угодно; во всяком случае, это не Славина «из жизни» (бывают ли актеры сами собой в жизни, как, впрочем, и все остальные, – другой вопрос). Помимо того, что это художник-лирик, разыгрывающий «цветаевскую женскую мелодию души своей», статья неоднократно указывает и еще на одну особенность актрисы. «Отличает же Славину, – пишет Гаевский, – жанр, к которому она тяготеет, и некоторые гражданские мотивы. <...> То, что делает Славина в спектаклях театра на Таганке, – мелодекламация особого рода, почти что с обратным знаком <...> Славина оттеняет не напевность, но несдержанное волнение, клопочущую гражданскую страсть»<sup>39</sup>.

Итак, образ, создаваемый актрисой в спектакле, представляет собой довольно сложное сочетание из персонажа, причем персонажа лирического, и актрисы, предстающей в качестве художника со своей темой – и специфически женской, и художника-гражданина.

Автор работы, посвященной роли Ниловны в спектакле «Мать» (1969), начинает, на первый взгляд, полемизировать с Гаевским: «Славина играет свою роль ровно и профессионально, без пафоса и иступления»<sup>40</sup>. На деле здесь получает развитие мысль Гаевского о едва ли не взаимоисключающих возможностях Славиной-актрисы. Да, она может вести свою роль иступленно-страстно, а может и ровно, без пафоса и спокойно. Вспомним пассажи Гаевского об экспрессивной эмоциональности ее игры, как будто бы не контролируемой разумом, и, с другой стороны, о холодке ее игры и интеллигентизме. «История скромной женщины, сумевшей подняться от жизненной прозы и найти свой путь, рассказана Славиной скромно, ненавязчиво и убедительно»<sup>41</sup>, – завершает Г. Макарова свою статью.

И все-таки в таком настойчивом рефрене, начинающем и завершающем статью, скорее больше полемического. Мы же склонны согласиться с В. Смеховым. «Роль ее, – пишет коллега по театру, – отшлифована, профессионально разделена на “куски”, на “задачи”, актриса прекрасно общается с партнерами, у нее сильный голос, отзывчивая нервная система, она доносит текст ясно, крупно, без единой потери. Но это, так сказать, первый этаж. Здание ее образа составлено несколькими этажами впечатлений. Высший среди них – достоверность человеческого страдания. Она играет чувство материнства, играет болью, ранимо, как главное в своей – ее – жизни. Это вообще свойство актрисы Славиной – играть роль, словно идти на свое первое и... предсмертное дело. Она беспощадно, непоправимо, иступленно темпераментна. Славина играет так, как летят в пропасть, когда вы можете услышать даже удары ребер о каменные выступы. <...> Следующая ее актерская победа наступит на территории современной прозы – у Федора Абрамова, в “Деревянных конях”. Она сыграет абрамовскую Пелагею с подробнейшей этнографией одежды, повадок и стиля, а трагедия русской пекарихи снова обдаст зрителей жаром горения, крайним выражением человеческого горя»<sup>42</sup>. На «одержимость З. Славиной, которая все делает так, словно речь идет о жизни и смерти»<sup>43</sup>, обращает специальное внимание и Т. Шах-Азизова.

А другая «премьерша»? «Чудо преображения... В чем его секрет применительно к творчеству Демидовой? – размышляет в своем исследовании А. Образцова. – Это прежде всего мастерство трезвого и беспощадного анализа. Актриса анатомирует духовную сущность своих героинь с пристрастием подчас педантичным».

Она (Эльмира в «Тартюфе». – О. М.) грациозна, что обусловлено не столько грацией движений – хотя Демидова, как и другие ее партнеры по сцене, умеет владеть своим телом, – сколько своеобразной грацией ума. <...> Демидова никогда не скрывает строгой подчиненности всего, что делает, контролю мысли, все тщательно рассчитывая и отмеряя.

Этот метод исследования, отстаиваемый Демидовой, можно было бы посчитать излишне рационалистичным, если бы в созданных ею образах не раскрывалась в результате суть явлений, отнюдь не поддающихся только контролю рассудка<sup>44</sup>.

Мы помним, что Гаевский немалую часть своей статьи посвятил пластической форме игры Славиной. Специальный разговор о пластической выразительности сценических созданий Демидовой ведет и Р. Беньяш. В ее описании Милентьевны перед нами то и дело предстает именно пластический образ героини: «Она возникает впервые вдали, в самой глубине сцены, на низкой лапчатой бороне, неотлучной спутнице ее давней шершавой жизни. Сгущенным и резким лучом сосредоточенного на ней света выхвачен силуэт, двухмерный, длинный, чуть сникший, почти бесплотный», а в конце спектакля она отправляется «в глубь сцены и в прожитую теперь, вероятно, уже до края жизнь. Ее силуэт – наклонный, непрочный и чуть колеблемый воздухом – проходит обратный путь, может быть, последний»<sup>45</sup>.

Пластика обеих актрис музыкальна и содержательно точна. Порой описания этой стороны ролей двух актрис на удивление похожи. Вспомним, что Гаевский писал о музыкально-пластической форме игры Славиной и о пластике, в которой – поэтический подтекст ее искусства. А вот замечание Беньяш о Гертруде – Демидовой:

Вся пластика образа безупречна. Она составляет аккомпанемент главной теме и выражает мелодию внутреннюю. Рисунок демидовской королевы в спектакле выточен тонко и строго. Не только в движениях, но в самой статике чуть декоративных, изящных поз – не покой и не мудрость, как у Милентьевны, но стиснутость, острая напряженность, обузданный, потому что так надо, хотя безотчетный, порыв к бегству<sup>46</sup>.

В той давней статье о Славиной Гаевский заметил:

Окончив Щукинское училище, вероятно, наиболее профессиональное из московских художественных училищ, и сыграв главную роль в «Добром человеке из Сезуана», технически наиболее сложном спектакле последнего времени, Славина сохранила какую-то замечательную необученность. Она читает стихи так, как их читают только на вступительных экзаменах. На выпускных экзаменах так читать уже не умеют. Играет она так, как играют в мечтах о сцене <...> Можно сказать, что игра Славиной – подержанное режиссером Ю. Любимовым восстание старинного актерского театра против новейшего режиссерского<sup>47</sup>.

Звучит, конечно, эффектно, но здесь попытка уловить одно из реальных противоречий, которое если не разрешалось, то счастливым образом, как бы помимо воли режиссера, отчасти снималось в самом строении любимовского спектакля. Мало того, вспомним – Гаевский настаивает на, казалось бы, парадоксальной необходимости для актрисы режиссуры именно этого рода. «В полную силу, – пишет он, – Славина может играть лишь в любимовских спектаклях – четких по рисунку, тенденциозных по идее»<sup>48</sup>.

Критик склонен полагать, что даже те индивидуальные актерские данные, которые присущи Славиной и открылись уже в самых первых спектаклях, своеобразно приговаривали ее к игре в любимовском театре. Так, отмечая «тяжеловатый голос» и «легкую стремительную пластику», он констатировал:

Контраст вполне в стиле Театра на Таганке. Славина рождена для «поэтического представления», созданного Ю. Любимовым жанра, рассчитанного на двойной эффект – интенсивно звучащего слова и призрачно тонко вырисовывающегося силуэта<sup>49</sup>.

И «тональная окрашенность» игры актрисы свидетельствует, по мнению Гаевского, о том же:

Игра Славиной окрашена двумя основными тонами – жалостливым и агрессивным. Промежуточные тона почти отсутствуют. <...> Это, впрочем, общее направление любимовского театра: человеколюбие, полное ненависти к рабству<sup>50</sup>.

Так ли это или, напротив, конструкция любимовского спектакля, с ее особой организацией, которая способна собрать разнообразный материал воедино, разной природы ритмы, ответственна за органиче-

ское вхождение образов, созданных актрисой Славиной, в любимовские творения (мы склонны видеть причину именно в последнем), – важен художественный результат.

Не меньше противоречий сосредоточено и в соотношении актерского образа, созданного Демидовой, и спектакля как целого. «Актриса охотно следует за режиссером, подчиняясь замыслу, – пишет А. Образцова, – но почти неизменно уходит несколько дальше, чем было первоначально намечено. Создается даже впечатление, что она самая непокорная и обособленная в актерском коллективе Театра драмы и комедии, несколько отстраненно и иронически корректирующая все, что происходит на сцене. В то же время, – не может не заметить автор статьи, – из ансамбля спектакля она не выпадает никогда»<sup>51</sup>. О сложности коллизии читаем и у других критиков: она «может не доверять автору пьесы и партнерам по сцене тоже. Любая роль, любая мизансцена нуждаются, по ее мнению, в личной проверке»<sup>52</sup>.

Наблюдения любопытны. Но интереснее, когда эти особенности актрисы обнаруживаются в самой ткани спектакля, в способе построения роли: играя Эльмиру в «Тартюфе», «Демидова хорошо понимает, что такое ансамбль, целостность спектакля, и выбирает для себя стиль лукавой эстетизации – смотрит на все чуть со стороны и в то же время делает положенное по ходу спектакля. Такой стиль совпадает и с предложенной Демидовой психологической трактовкой роли»<sup>53</sup>.

Здесь уже отчетливо просматриваются отдельные части образа, создаваемого актрисой в спектакле. Как минимум, их две. Во-первых, образ Эльмиры, трактованный, по мнению авторов статьи, психологически. Во-вторых, есть некто, смотрящий на все со стороны и делающий «положенное по ходу спектакля». Это образ актрисы, так существующий в сценическом действии. Не сама актриса Демидова, а именно образ актрисы, созданный ею специально для этого спектакля. «Отъединенность героинь Демидовой от персонажей спектаклей не рвет ее контакта с публикой, – продолжают исследователи ее творчества. – Наоборот, ее стремление утвердить себя обращено в зал. Контакт этот достигается благодаря мастерству и явно осязаемому стремлению высказаться, раскрыться и быть понятой, стремлению найти свое место в мире»<sup>54</sup>.

Значит, стремление Демидовой утвердить себя обращено в зал не в моменты выхода из контекста роли, из предлагаемых обстоятельств, как у Славиной, которая именно тогда, по словам Гаевского, бросает

в зал *свои* «звеняще-рыдающие фразы». Нет, ее контакт, ее общение с публикой происходит по ходу действия одновременно с этой, длящейся в течение спектакля отъединенностью ее героинь от остальных персонажей. Иными словами, в обращении к зрителю участвует и героиня Демидовой, и «сама актриса» (еще одна роль, которую Демидова играет помимо персонажа). В результате диалог со зрительным залом ведется посредством такого сложного слоющегося образа.

Среди спектаклей, в которых актеры оказывались «героями», особенное место занимает «Гамлет» (1971). Личность В. Высоцкого, его поэтическое творчество продиктовали режиссеру и намерение ставить пьесу, и ее трактовку.

Гамлет – Высоцкий. На протяжении спектакля возникало множество смыслов: судьба Гамлета – судьба поэта – судьба гражданина Высоцкого – судьба актера Театра на Таганке...

Это был спектакль «о мужестве человека, испившего до дна чашу трагического знания, вступившего в борьбу вопреки смерти, наперекор ей. <...> Боль его за человечество не какая-нибудь философическая, умозрительная, самая настоящая боль, сгибающая пополам, останавливающая сердце. <...> Гамлет у Высоцкого простой и скорбный. Подойдет к мечу, вонзенному в землю, прижмет лбом к холодной рукоятке: тошно. Печаль его не светла. Владеет им иссушающая тоска, мучительная ненависть, от которой перехватывает горло. <...> Он должен действовать в мире, состоящем из тюремных камер и подземелий, пораженных смертью, как чумной заразой. <...> Повинуясь лишь голосу своей совести, вопреки могуществу смерти бросается в схватку – во всем этом больше справедливости и, в конечном счете, разума, чем в самой изощренной рефлексии»<sup>55</sup>.

И в то же время:

Движение мысли поглощало его (Гамлета. – О. М.) целиком. На всем протяжении спектакля – максимальная, предельная сосредоточенность возмущенного разума. <...> Актер не только сам мыслил «сегодня, сейчас, здесь», он силой заставлял и нас, зрителей, делить с ним груз шекспировской мысли<sup>56</sup>.

Интересно, что если в начале приведенной цитаты Т. Бачелис говорит о мысли Гамлета, то в конце – незаметно переходит к мысли актера, тем самым речь идет об интеллектуализме обеих частей образа, созданного актером.

Можно сказать, что перед нами предстал образ Поэта. Можно сказать... Это был один из тех любимовских образов, которые не исчерпываются никаким объяснением. Всегда останется что-то еще. Но в связи с нашей темой важно понять, что судьба Гамлета и судьба Высоцкого на самом деле, реально, а не метафорически, оказались теми решающими элементами, из которых выстроен сценический образ.

Исследователь структуры сценического действия Ю. Барбой в своем фундаментальном новаторском труде предложил следующее, по моему, весьма плодотворное членение этого образа.

Здесь был В. Высоцкий – человек, поэт, артист. Здесь была маска Высоцкого <...> Здесь был живой человек <...> поколения, данный типизированно <...> своего рода маска скептического и жестокосердного «парня» 70-х годов. Наконец, здесь была мощь индивидуального трагического духа, двухтысячелетний «воздух трагедии»<sup>57</sup>.

Причем маска актера, по мысли ученого, «как бы она ни была сращена с личностью Высоцкого, это специальное образование, созданное из самого Высоцкого и его героев его широчайшей аудиторией. Это был имидж, тиражированный массовой культурой, но не личностное Я артиста»<sup>58</sup>.

Проведенный анализ позволил Барбою указать и на генетические истоки созданного актером образа. «Мейерхольд стоял за спиной не только большого целого этой театральной работы, – утверждает исследователь, – он присутствовал не только в монтаже занавеса Д. Боровского с Гамлетом Высоцкого. Он тут предсказал ту структуру, которая держала на себе весь массив роли с ее частями, сочленениями и связями»<sup>59</sup>. Но тот же анализ обнаружил «не только родство группы крови, но и разность». Ведь у Высоцкого «личность актера <...> была тем стержнем, который пронизывал насквозь всю систему – и созданную взрывом массовой культуры маску Высоцкого <...> и маску современного героя с улицы <...> – пронизывал и смыкался с вечным Гамлетом: человек 1970-х годов отвечал на вопросы, заданные человеком из старой пьесы»<sup>60</sup>. А у Мейерхольда, может быть, «тенденция к разрыванию личности артиста в чистом виде никогда не была столь ясной и последовательной, да и сама личность никогда не занимала в структуре образа такого подавляющего положения: в образах, созданных театром Мейерхольда, реальным центром структуры все-таки оставалась комбинация маски актера и структурированной роли»<sup>61</sup>.

«Гамлет» как бы обобщил целый цикл спектаклей, в которых актеры были своеобразными, но существенными героями сценического действия. Конечно, эта работа оказалась единственной – единственными были Гамлет и Высоцкий. Но, будучи уникальной, она тем не менее не «выламывается» из типа образа, создаваемого таганковскими актерами, а лишь наиболее отчетливо проявляет его особенности. Ведь непременной составляющей любой роли в этом театре всегда оказывался «живой человек поколения» современников, «данный типизированно», – своего рода маска современника. Речь о маске в составе роли.

Но есть еще маска актера. Да, маска Высоцкого не имеет аналогий: неповторимость ее в самом феномене Высоцкого. Однако элемент, подобный ей по функции, обнаруживается в строении образов, создаваемых любым актером на сцене Таганки. Это актер-художник – обязательная часть творимого актером создания в каждом любимовском спектакле. Эта часть аналогична маске актера в системе Мейерхольда. Актер-художник тоже «возникает только в процессе сценического творчества» и «сам по себе уже есть своего рода художественное создание»<sup>62</sup>. Он «становится опосредующим, промежуточным звеном между актером и ролью»; это «материал образа» в целом, а не персонажа; и одновременно это «не только материал, поскольку в сложном целом создаваемого артистом художественного образа»<sup>63</sup> у него «всегда есть собственное содержание; более того, это содержание чрезвычайно активно воздействует на целое, частью которого его сделали»<sup>64</sup>. Подобно мейерхольдовской маске актера этот элемент для каждого исполнителя отличается относительным постоянством, поскольку вбирает «актерские стороны актерского Я, начиная от физических, включая биологические, кончая психологическими свойствами натуры»<sup>65</sup>. Вот почему можно согласиться с С. Соловьевым, прямо назвавшим эту часть создаваемого актером образа маской:

Иногда представляется <...> что именно та маска грустного клоуна, который в самых невероятных комических ситуациях остается совсем серьезным, быть может, самая органичная и естественная для Филатова<sup>66</sup>.

Подобная структура образа, создаваемого на сцене актером, обусловлена самим строением любимовского спектакля. Актеру-художнику отведена в нем особенная роль. Так, ему здесь не только позволено демонстрировать свое мастерство (да, именно демонстри-

ровать, а не подспудно обнаруживать) – такая демонстрация предполагается и непосредственно включается в действие. Так же, как открытые, напоказ, переходы артиста от одной роли к другой.

Может быть, наиболее ярким в этом смысле стало феерическое жонглирование ролями в «Борисе Годунове» Ф. Антиповым, который сыграл в спектакле Варлаама, поляка Собаньского, Хрущева, казака Карелу, Мужика на амвоне и еще двух безымянных персонажей. Это был своего рода звездный час актера. Заметим, кстати, что обычно оставляемый в тени критикой, этот артист не только практически не имел провалов, но создал ряд блестящих образов. Антипов, на наш взгляд, по-своему символизирует азартного, жадного до игры таганковского актера, каждый раз играющего, будто «дорвавшись», доставляющего зрителю величайшее удовольствие уже одним наслаждением, получаемым артистом от игры. Наслаждением не только не скрываемым, но и непосредственно включенным в действие.

Антипов занят в подавляющем большинстве спектаклей поздней Таганки. Несомненно, творческий потенциал актера тому причиной. Но, возможно, режиссерская увлеченность этим актером (осознанная или нет – неважно) свидетельствует и о большем. О том, например, что с течением времени роль актера-художника и в пределах образа, создаваемого исполнителем, и в спектакле в целом по крайней мере не уменьшается. И потому с годами не сокращается роль темы художника и – шире – искусства в любимовских постановках.

О необычной даже для актерской среды страсти таганковских артистов к игре писали неоднократно. Сошлемся хотя бы на С. Соловьева, работавшего в разное время с большим количеством преданных своему делу мастеров, истинных «игроков», однако посчитавшего необходимым специально отметить это качество у Л. Филатова. «Я спрашивал <...> – пишет режиссер, – для чего он ввязывается в изначально обреченные на художественный крах работы. А он складно объяснял мне, что любопытного и неожиданного нашел в каждой из них. И действительно – здесь он отрабатывал это, там – то... Из него бьет, хлещет “профессионализм”, желание сниматься, играть, перевоплощаться, меняя имена, костюмы, эпохи. Ему это интересно. И это можно понять. В чем-то он напоминает футболиста международного класса, который, выйдя из дома на тренировку раньше обычного, вдруг замечает во дворе мальчишек, азартно гоняющих мяч, – и вот он уже среди них, оше-

ломля неожиданными финтами, замысловатыми приемами. Зачем ему это? Да незачем. Играть любит. Жить без этого не может. Вот и все»<sup>67</sup>. И в этом Филатов – типичный представитель своей труппы, где не ограничиваются мечтой о большой или малой роли, но нередко, не получив ее, готовят самостоятельно и, показав главному, порой начинают играть; где актер, наблюдающий из зала за процессом репетиции, будучи приглашенным подыграть, выкладывается так, будто он в первый и последний раз на сцене. Этот своеобразный азарт игры – не только и не просто естественное и профессионально необходимое качество. Существенно, что он прямо участвует в развитии действия спектакля, являясь важнейшим элементом постоянного в любимовских постановках мотива лицедейства. Этот мотив включает и демонстрацию мастерства актера, и остроумные мизансцены, изобретательность постановщика, игру режиссера – как составляющими сценического языка, так и возникающими в результате этого сложнейшими образами, чем достигается доступная его искусству игра художественными смыслами. Так и являлась «стихия игры, гуляющая по таганским подмосткам»<sup>68</sup>.

До сих пор мы говорили об «исполнителе». Но актер-художник действует в любимовских спектаклях еще в одной ипостаси – как сочинитель. Прежде всего он выступает в качестве соавтора трактовки персонажа.

Имея жестко выстроенную форму, спектакли Любимова одновременно предполагают разные трактовки одной и той же роли. В качестве примера укажем на два содержательно разных спектакля «Дом на набережной» (1980) – один с Глебовым – В. Смеховым, разрабатывающим философию самопрощения собственных грехов, и другой – с Глебовым – В. Золотухиным, брезгливо отмахивающимся от нахлынувших на него воспоминаний. Кроме того, возможны более прямые проявления актера-сочинителя в спектакле. Например, в «Товарищ, верь...» режиссер ввел ряд эпических эпизодов. Время от времени на сцене появлялся Человек с колотушкой, своего рода бесстрастный информатор, сообщавший сведения из биографии поэта. Но внешне бесстрастное цитирование документа не могло скрыть личную заинтересованность актера в судьбе поэта. И в исполнении В. Семенова эти эпизоды стали скорее лиро-эпическими.

Любимовская композиция «Мастера и Маргариты» органично вобрала в себя характерное для булгаковского романа соединение не-

сопоставимых обычно вещей, явлений, ибо и в ней самой обычно сопрягаются такие вещи и явления. В лиро-эпико-драматическом многоголосии спектакля органичным оказалось введение такого персонажа, как автор. Это был не сторонний комментатор (его играл, кстати, также В. Семенов). Хотя по ходу спектакля актер комментировал происходящее, он участвовал в действии и непосредственно, становясь своеобразным помощником Воланда в выражении пафоса постановки. Композиционный принцип, напоминаящий булгаковский, давал на сцене весьма специфические результаты. Ведь при сопоставлении романа и спектакля бросается в глаза заметное усиление лирического слоя. Это особенно заметно, когда речь идет о Воланде. Воланд в исполнении Смехова стал едва ли не лирическим центром спектакля. Он всегда говорил непосредственно обращаясь к залу, притом что между ним и людьми постоянно оставалось ощущение нездешней дистанции, так что зритель чувствовал, что этот Воланд прилетел не столько в Москву 1920-х гг., сколько в Москву наших дней, и отправил его сюда Юрий Любимов. В кульминации – эпизоде «Рукописи не горят!» была и своеобразная кульминация сквозной темы любимовского творчества – художник и общество. В одном из своих неопубликованных признаний Смехов заметил: здесь был «восторг не только Воланда, но и мой».

Как уже было сказано, своеобразная театральная лирика возникает в пространственных обращениях в зал и в «мерцаниях» персонаж – актер, актер – персонаж, т. е. она непосредственно связана с образом актера-художника. Именно этот образ позволяет проникать в спектакль личным пристрастиям актеров и тем самым вносить в произведение дополнительные содержательные акценты, чему режиссер не только не противится, но, как видим, напротив, вводит эти пристрастия в качестве полноправной составляющей целого, представляя нам творца-лирика. Другими словами, актер-сочинитель обнаруживается подспудно как создатель образа персонажа – в самом характере его трактовки и более непосредственно – в образе актера-художника, который также является полноценным художественным созданием, причем лирическим.

Итак, артист играет роль персонажа (или нескольких персонажей) и своеобразную роль актера-художника. Но на этом ряд ролей, принимаемых на себя любимовским актером в спектакле, не оканчивается. Среди других назову отчетливо вычлняющуюся роль зрителя.

Действительно, своеобразное подбадривание, подыгрывание, подзадоривание и даже нескрываемое восхищение мастерством своих коллег то и дело усложняет развитие действия.

Выразительный пример – «Борис Годунов», где хор – то народ, то таганковская труппа, то зритель, следящий за происходящим на авансцене. Однако ситуация театра в театре, сцены на сцене со своими лицедеями и зрителями возникает не только в этом, но и в других спектаклях и помимо хора: зритель в зале ловит себя на том, что он с не меньшим интересом следит за тем, как время от времени то один, то другой актер воспринимает коллегу не только как партнер по игре персонаж – персонаж, но и как зритель, порой с восхищением, порой с иной оценкой и всегда – с азартным упоением его игрой.

Таким образом, любимовский актер в создаваемом образе не только потеснил персонажа, не только активно деформировал его, нередко лиризуя оно, но и простерся в неожиданную сферу зрителя. Значит, зритель Таганки реально состоит из актеров и публики. И как таковой оказывается уподобленным сценическому образу, который состоит из актеров и персонажей как минимум.

При этом подобная игровая стихия не посягает на автономию актера ни по отношению к коллегам, ни по отношению к залу. Сам тип сценического общения и предполагает, и защищает своеобразную суверенность актера-художника в спектакле. И прямое общение со зрителем в отсутствие четвертой стены на деле оказывается полным сложных коллизий контактом. Существенно, что внутрисценическое общение, например общение персонажей между собой, происходит тоже через зал, с вовлечением зрителя (не косвенным, характерным для театра с другим способом существования актера на сцене, а непосредственно). «Они играют не на публику, – поясняет Б. Зингерман, – а вместе с публикой, превращая ее в партнера, включая в свою “компанию”. Не уставая, Любимов учит артистов общаться друг с другом не укромно, не шепотком, а через зрительный зал»<sup>69</sup>.

Р. Кречетова справедливо усматривает в особом способе общения на сцене Таганки важный содержательный уровень спектакля. Любимов, пишет она, «постоянно стремится к живым, не формальным коммуникациям с человеком и временем, осуществляемым через зрительный зал. <...> Актер на Таганке <...> не замыкается в образе, он работает в подвижной, каждый момент спектакля заново определяемой точке,

где сливаются, встретившись, образ – личность актера – их восприятие зрителем. <...> Любимов стремился к тому, чтобы его актер и его зритель соприкоснулись, чтобы смешалась в одно их живая энергия»<sup>70</sup>. Понятно, что под образом здесь подразумевается персонаж. Подобный тип связи между рассматриваемыми элементами спектакля, по мнению Кречетовой, обнаружил способность к определенного рода эволюции и в значительной мере обусловил возможности «зрелой» режиссуры Любимова. «Непосредственные открытые отношения между залом и сценой, – замечает исследователь, – утверждались и возникали уже в первых <...> спектаклях, но были прямолинейны и во многом все же традиционны. <...> постепенно актеры научились на протяжении всего вечера сохранять с залом подвижный, естественный контакт»<sup>71</sup>.

На найденную актерскую технику опиралась и «тихая режиссура» «Деревянных коней», спектакля, заставившего некоторых критиков сделать вывод о едва ли не измене Любимова основополагающим принципам своего театра, как это было и после выхода спектакля «А зори здесь тихие...» Впрочем, именно благодаря достигнутому за долгие годы работы и поисков, как вполне справедливо заключает Кречетова, стали «возможны и это свободное общение героини Т. Жуковой сразу и с залом, и с пижмаками (жителями Пижмы. – О. М.), и с Милентьевной. И эта как будто сама собой разумеющаяся, а в действительности сложнейшая партитура первого акта, где прямые подначивающие обращения в зал, размежевывающие сцену и зрителей, поглощаются атмосферой общего разговора, будто и мы сидим вместе с актерами вот так же неподвижно вдоль стенок и не то слушаем, не то смотрим, не то вспоминаем историю Милентьевны»<sup>72</sup>.

Проницательный исследователь, Кречетова совершенно точно отметила в обращениях в зал и момент размежевания. Общение с публикой на сцене Таганки было всегда реальным, отчетливо ощутимым, но при этом одновременно строго сохранялась автономия сцены, актера. Соответственно соблюдалась и автономия зрителя, даже, как ни странно, при «дерзких вторжениях в зал, хождении по ногам растерянных зрителей, ироническом рассматривании присутствующих, шпильках насчет московского вкуса и т. д. и т. п.»<sup>73</sup>, как в спектакле «Товарищ, верь...»

Эти принципы общения с залом проявились с самых первых спектаклей. Наиболее внимательные зрители и тогда и позднее улавлива-

ли степень открытости театра, тем самым приближаясь к пониманию законов, по которым театр предлагал общаться. Эту меру Н. Крымова, например, сумела определить в момент, когда участники спектакля «Десять дней, которые потрясли мир» (1965) смешались со зрителями в фойе театра, и потому близость с ними, казалось, была предельной. «Среди актеров, поющих в фойе <...> – писала она, – был морячок с гитарой (В. Высоцкий. – О. М.). Могло показаться – знакомый тип “братишки”, которому театр поручил установить “свойское” общение с залом. Но у тех, кто пробовал с ним перемигнуться, ничего не получалось. Этот морячок и вышел из толпы, и стоял в толпе, и пел для нее, до него можно было дотронуться рукой – но любую фамильярность пресекало его лицо. Оно было замкнутым и каким-то яростным изнутри. Шутейные слова песни – необычно серьезное лицо. И гитару он держал так, что было ясно – ударь, не отдаст». Скоморох, добавляет Крымова, «всегда “сам по себе”, он и в толпе, и вне ее»<sup>74</sup>.

Если мы прислушаемся к тому, что говорил на репетициях по поводу сценического общения режиссер, то поймем, что каждый актер должен был сам решать задачу, которая формулировалась постановщиком в довольно общем виде. Здесь не было требования прямых контактов с залом. К тому же эта задача ставилась на каждом новом спектакле и мучительно решалась даже в поздние годы, например при постановке спектакля «Дом на набережной».

С одной стороны, режиссер напоминал Золотухину – Глебову: «Ты перед зрительным залом – не надо четвертую стену делать». Или Трофимову – Кунику: «Вы опять “<...> в себя” играете. Вы так любите (играть. – О. М.). Вы не общаетесь с партнером»\*. С другой стороны, он пояснял М. Полицеймако – Юлии Михайловне: «Начали – деликатно и тонко чувствующая, а потом – слишком “через зал”»\*. Или похожее – «не впрямую с залом, а то, что внутри, в груди что-то жалось». «Здесь, – замечал Любимов актерам, – надо не конкретно комментировать», а представить «размышление-горечь». «Как только (начинается. – О. М.) суд чести – сразу конец спектаклю», – напоминает режиссер Смехову – Глебову. Постановщик добивался того, чтобы «зрителя забрало. Надо, чтобы сам с собой зритель оставался, наедине с собой». И вместе с тем настойчиво напоминал актерам: «Мы – при-

\* Здесь и далее звездочкой (\*) обозначаются фрагменты моих записей репетиций Ю. П. Любимова. – О. М.

вычка есть – все время декларируем в публику. И не надо делать вид, что этого нет в нашем театре»\*.

Вот это – «размышление-горечь», «в груди что-то сжалось» и при этом «в публику», но одновременно «не впрямую», хотя и непременно без четвертой стены – так сформулированное – требовалось для конкретного спектакля, а в сути своей оставалось сквозной особенностью сценического существования таганковских актеров на протяжении всей истории театра.

Общим всегда было: «Прямо в глаза тебе смотрю, зритель. Я играю и смотрю тебе в глаза»<sup>75</sup>. Неизменным был герой на авансцене, смотрящий публике в глаза, неизменным был, по сути, крупный план актера, причем не только исполняющего главную роль, но и создателя эпизодического персонажа, пусть и появляющегося на мгновение. Эта мизансцена с крупным планом актера, смотрящего в зал, и «подает» актера, и по-своему обособляет его.

Так возникает особенная вселенная любимовского спектакля, где каждый оказывается в центре, где специфический способ общения героев через зал наделяет каждого своеобразным монологом, утверждая центральность художника-творца в мире, реализуя естественные эгоцентрические наклонности, сопутствующие художественному таланту и присущие всякому художнику.

Возникает вселенная, где каждый, попадая в режиссерский луч, выступает соло, где этот луч одновременно выявляет и связанность художника с миром, и извечное одиночество его, где противоречие между коллективным характером театрального искусства и индивидуализмом актера не только не пытаются преодолеть, но включают в действие, претворяя его в драматическую составляющую спектакля.

Возникает вселенная, где в пределах точного режиссерского замысла у актера есть широкие возможности для импровизации. Все части создаваемого актером образа, хотя бы те, которые мы здесь выделили – персонаж, актер-художник, актер-гражданин, – могут варьироваться от спектакля к спектаклю. Действительно, в каждый момент актер-художник – на подъеме или спаде вдохновения; его может интересовать та или иная сторона своего творчества – на одном спектакле он заморозит зрителя блеском «жонглирования» ролями во время демонстративных переходов из роли в роль, а на другом его больше увлечет создание филигранного рисунка роли.

Что касается персонажа, то здесь тоже предполагаются возможности для импровизации. Это хорошо видно, например, при сопоставлении двух разнесенных во времени режиссерских предложений актерам, играющим Пимена в «Борисе Годунове».

5 июля 1982 г.:

Играть старика не надо, надо найти пластику «поосторожнее». <...> Слова «Смирять себя молитвой и постом» говори подобрее. <...> Не надо бояться смеховых моментов. В благостность Пимену не уходить, а то сентиментальность получается. <...> «Царь Иоанн искал успокоенья в подобию монашеских трудов» – здесь ведь ирония даже. Там они спьяну устранивали монастырь – во дворце – Грозный и его крошечники\*.

А вот что режиссер предложил на репетиции 1988 г.:

Пимен старый, голос грудной, сосредоточенный. Зачем такая истеричность? Спокойнее. Не нужна тут плохая декламация. Поищи стариковскую походку. Устало, медленно, расслабленно двигайся. Воспоминания у него хорошие, светлые. Тогда снимается штамп строгого старца из оперы Мусоргского\*.

Актер: Пять лет назад вы не требовали играть возраст Пимена.

Любимов: А я и сейчас не прошу возраст играть <...> Но если вы будете паузы делать, дыхание чаще брать, четче говорить, то это поможет вам\*.

На одной из репетиций сцены «Царская дума» В. Штернберг (Патриарх), произнося речь, дрожащими пальцами указывает на жезл. Режиссер поддерживает его: «Палец, дрожащая вытянутая рука – это хорошо. Старый человек». Но так ли уж важно играть Патриарха старым? Для концепции спектакля совсем не важно. Просто актер нашел убедительную краску, и режиссер тут же согласился с ним.

Любимов не настаивает на строго определенной совокупности индивидуальных особенностей персонажа. Они, как видим, могут даже меняться в зависимости от того, что в данный момент органичнее для актера. Нужно только не войти в противоречие с режиссерским замыслом.

Возникает, наконец, вселенная, будто предназначенная для утоления актерской страсти к игре, где каждый непременно играет несколько ролей, даже если создает в спектакле образ лишь одного персонажа.

И в любом таком многосоставном творении актера есть, по выражению Барбоя, «стержень, который пронизывает насквозь всю систему». Им является, как и в случае с Гамлетом – Высоцким, личность ак-

тера. Значение личности актера критика постоянно отмечала. Вспомним, как подробно говорили об этом авторы творческих портретов Славиной и Демидовой.

«Дело было в уникальном единстве профессионального и человеческого, – писала Крымова о Высоцком. – Именно человеческое в этом актере было так сильно, что не поддавалось шлифовке, почти неизбежной в театре. Он и менялся, и взрослел не как все. Он совершенствовался как художник и не уступал себя как человек. Из каждой крохотной роли в театре он извлекал нечто, по объему несоразмерное с этой ролью. Из каждого режиссерского урока выносил то, что обычно вообще с собой не уносят, оставляют в театре, как костюм в костюмерной»<sup>76</sup>. Поразительно, но почти то же самое отмечено другим автором о совсем другом актере. Работая с Филатовым, С. Соловьев обратил внимание на то, что «с первых же дней работы в актере выявился сильный внутренний стержень, явно ощутимая духовная упругость. Можно сказать, что, искусно меняя выражение лица, Филатов не изменяет выражению души. Его нравственное лицо органически не способно на всевозможные “пластические перемены”»<sup>77</sup>.

И никакие коллизии, возникавшие в театре, не позволяют нам усомниться в справедливости утверждения Б. Зингермана, сколь бы прекраснодушным оно ни показалось:

Для того, чтобы исполнитель имел право обратиться к зрительному залу <...> «от себя», через голову своего героя, нужно, чтобы ему было что сказать публике и чтобы личность актера-гражданина вызывала у публики интерес.

Воспитанию актера этого типа – имея перед глазами идеальный пример Высоцкого – Любимов отдал свои лучшие душевные силы. Выходя из образа, оставаясь один на один с залом, артист Таганки не только поверяет ему свои мысли, но и заражает его своей энергией, взбадривает, встряхивает, сдувает с него сонную одурь<sup>78</sup>.

Не театральные мечтания, а реальность художественных воплощений – в основе и этого, и следующего утверждения Зингермана:

На беспощадных репетициях Любимова личность артиста остается неприкосновенной, здесь она может окрепнуть и расцвести. В роли постановщика он отличается твердостью воли и деликатностью натуры. Он дает актеру форму, требуя, чтобы тот безупречно сохранял рисунок роли и линию действенного поведения. Он не лезет актеру в душу, не порабощает

его внутренний мир. Он апеллирует к лучшему, что есть в душе артиста, пробуждает в нем высокие свойства поэта и гражданина и терпеливо ждет, доверяя исполнителю, – иногда ожидание затягивается надолго. Ждет, пока артист не раскроется как личность<sup>79</sup>.

Зингерман вполне прав, утверждая, что Любимов «вбивает» актера «в форму, определяя пластический рисунок роли тщательно и неуклонно, почти как балетмейстер. Но всегда сохраняет актера как суверенную личность, проявляя по отношению к ней, при всем своем постановочном деспотизме, крайнюю деликатность»<sup>80</sup>.

Однако дело здесь не только и не столько в деликатности. Эта «суверенная личность» интересна режиссеру. Важно, чтобы это не было понято как общее место. Ведь именно актер-художник, с его своеобразием творца и с особенностями личности, является неперенным героем любимовских спектаклей. И теперь, по прошествии лет, оглядывая в целом картину творчества Любимова, можно, пожалуй, утверждать, что это был главный герой его произведений. Скажем больше. Актер-поэт стал своеобразным лирическим героем спектаклей режиссера-поэта. Это была непростая и по-своему парадоксальная ситуация. Ведь здесь с неизбежностью вставали естественные проблемы отношений режиссер – актер, свойственные режиссерскому театру вообще и театру этого типа, в частности, на которые справедливо указала Р. Кречетова.

С течением времени актерская проблема на Таганке все усложнялась. Соотношение свободы и дисциплины актера внутри любимовского спектакля все очевиднее обнаруживало свои непростые стороны. Для того чтобы оказаться способным на живую связь со зрительным залом, актер должен был ощущать себя свободным хозяином спектакля. И в то же время общий режиссерский рисунок, его причудливая мозаичность требовали, чтобы каждый все же «знал свое место» – и в переносном смысле, и в самом прямом. Это состояние – между беспрекословным подчинением режиссеру и раскованностью – предполагало подлинный, но совершенно особый профессионализм<sup>81</sup>.

Любимов не просто, по выражению Кречетовой, «включает в общую фактуру спектакля сиюсекундность актерской личности, подчеркивая в актере его уникальность, свободу его внутренней жизни»<sup>82</sup>. Режиссер ставит это во главу угла, подавая актера вместе с персонажем крупным планом.

Повторю: у нас нет необходимости ссылаться на некие филантропические побуждения, заставляющие режиссера особенным образом относиться к актеру, оберегая его как творческую индивидуальность и как личность. Он не может не делать этого в силу самой что ни на есть «производственной необходимости» именно потому, что актер-художник здесь не только создатель персонажа, но и тема спектаклей, или, точнее, один из главных мотивов произведений Любимова. Без этого не может быть выстроена сама структура его спектакля. Он, именно данный актер, нужен режиссеру, ибо он представляет неповторимый мир художника-поэта, который прежде всего (хотя и неизбежно вместе с непрерывной, изнуряющей, не отпускающей от себя общественной борьбой, по роковой традиции отечественного искусства) – в центре каждого любимовского спектакля.

Нам важно отметить принципиальное значение личности актера, пронизывающей всю структуру создаваемого им образа. Видимо, не стоит говорить, что особенности личностной обеспеченности образа значительно изменялись от актера к актеру. Но среди них были и непременно повторяющиеся. Это и обостренный интеллектуализм, отмеченный, как помним, еще в самых первых, потрясших одновременно исступленной страстностью, славинских творениях и с тех пор обращающий на себя внимание едва ли не во всех созданиях таганковских актеров – созданиях, в которых критики неизменно обнаруживали то «мастерство анализа», то «грацию ума», то «контроль мысли». Это и те характеристики, которые ориентируют личность актера именно на деятельность его как художника. Мы уже обсудили тематическую и технологическую причины их необходимости в строении образа. Сами художественные и другие, связанные с ними предпочтения режиссера заставляют его акцентировать определенные черты личности актера, выстраивая вместе с ним сценический образ.

Разумеется, Таганка не оставалась неизменной на протяжении четвертьвекового своего существования. Если в середине 1960-х гг., «на излете оттепели» – в момент рождения театра – еще нужна была своеобразная резкость и в достаточной мере категоричная определенность художественных высказываний, которые и прозвучали в спектаклях театра тех лет, то драматически меняющаяся реальность 1970-х и уже катастрофически расходящиеся сущность и явление действительности 1980-х требовали для своего понимания большей пристальности,

усложняющейся оптики и объемности суждений – и тоже получили адекватный художественный ответ в спектаклях этого времени. Хотя справедливости ради надо сказать, что и сложная диалектика художественного мышления, и богатство языка, и стремление к углубленно-сосредоточенному общению со зрителем были присущи режиссеру с самого начала. В этом смысле революции не понадобилось. А вот эволюционные изменения просматриваются. В том числе и в особенностях создаваемого актером образа. В частности, вместе с исчезновением резкой контрастности, присущей ранним спектаклям, исчезла и резкая противопоставленность актера и персонажа, резкость выходов из роли персонажа. Отношения актера и персонажа усложнились и становились как бы более камерными. В то же время если в ранних спектаклях мы видели рефлексию актера, связанную прежде всего с персонажем, то позднее автономия артиста становилась заметней, а его размышления – более самостоятельными, и были они, по сути, размышлениями о жизни. Что касается персонажа, то, по справедливому утверждению Е. Калмановского, он всегда обрисовывался лишь какими-то отдельными своими сторонами. Этих сторон оказывалось то больше, то меньше, и персонаж тем самым предстал то более, то менее подробно обрисованным. Говорить о сколько-нибудь последовательной эволюции было бы натяжкой.

При этом никакие постоянно происходящие изменения не затрагивали принципиально способа существования актера на сцене. В соответствии с этим принципом сюжет любого спектакля Таганки включает не только предписанные литературным источником события, в которых действуют персонажи, но и не менее значимые события, развертывающиеся между актерами и зрителями, и события, развивающиеся между персонажем и актером (здесь, как мы выяснили, не только отношение актера к персонажу, но и своеобразный диалог между актером и персонажем, так как актер высказывается по поводу происходящего и на сцене, и в жизни), и события, возникающие между персонажами и зрителями (они разворачиваются в момент общения между персонажами, так как это общение происходит «через зал», а также и тогда, когда актер обращается в зал через персонаж, выведенный из фабулы, как это было замечено, например, у Демидовой – Эльмиры), и, наконец, события, развертывающиеся между актерами-творцами и актерами-«зрителями». Все эти события являются полноправными составляющими драматического действия.

До сих пор мы говорили о результате. Разумеется, режиссер – это его спектакль. Намерения могут не иметь к результату никакого отношения. Мы не можем однозначно утверждать, что знакомство со способом работы режиссера как-то поможет нам в постижении произведения. И все же. Думаю, что, размышляя над способом сценического существования актера Таганки, бесполезно лишний раз прислушаться к тому, что режиссер говорил на репетициях, как он добивался воплощения своей цели.

Конечно, постановка «Бориса Годунова» – событие выдающееся даже для Таганки. Но это был этап, к которому режиссер пришел не неожиданно. Здесь в полной мере проявился метод, сформировавшийся в своей основе уже в первых его спектаклях. Именно поэтому работа над трагедией так важна для исследователя творчества любимовского актера.

Прежде всего вырисовывается первенство мысли как исходного пункта в игре актера. Вот что говорит по этому поводу сам режиссер: «Тут очень важно наполнение слов мыслью и энергией»<sup>83</sup>; «Ведите мысль, и тогда действие будет <...> стремительно развиваться» (с. 57); «Скажите просто. Только мысль скажите. <...> Думайте о мысли» (с. 57–58).

Итак, первое – мысль. И та, что высказывается в данный момент в конкретной реплике, и та, что диктуется всей логикой действий персонажей. Но самое главное – понимание роли этой мысли в общей концепции спектакля. Актера постоянно должна сопровождать мысль о целом: «Думайте о том, что мы говорим сегодня этой пьесой» (с. 58). «Сегодня» – это и современный момент, и понимание настоящего времени именно этими, играющими в этот сезон, актерами и даже – творящими в этот вечер. Начиная очередной сезон, Любимов сам подробно репетирует каждый спектакль, даже если тот идет давно – тем более, если давно. И в этом – наряду с художественным совершенством, видимо, таится причина феноменального долголетия его созданий. Ведь здесь репетиция старого спектакля – не только технический прогон, восстанавливающий строгий рисунок мизансцен, связи между ними, всякого рода временные и пространственные характеристики. Любимову надо, чтобы спектакль дышал воздухом сегодняшнего дня, чтобы в нем звучала сегодняшняя боль и вставали сегодняшние проблемы.

И еще: чтобы актеры не приспособливались к роли, из года в год играя одно и то же, а меняли бы роль в соответствии со своим меняющимся возрастом, жизненным опытом и т. д. Так, через девятнадцать лет после премьеры, в начале очередного сезона, режиссер, «запускающая» «Доброго человека из Сезуана», напоминал актрисе:

Говорите низким голосом, присущим вам сейчас. Вы должны свою мудрость, которую обрели за эти годы, внести в спектакль. Вам сегодня не девятнадцать, вы повзрослели. Соответственно повзрослела и ваша героиня. Она вашего возраста и обладает вашим жизненным опытом\*.

Еще и еще раз постановщик напоминает исполнителям:

Спектакль девятнадцать лет играем. Целая жизнь! Это и надо играть. Спектакль служит радаром – слышат артисты время или нет. А не музейная реликвия. Здесь сразу видно, кто играет сегодня, а кто повторяется\*.

Зинаиде Славиной:

Что это за город? Если городом правят несправедливо, город должен восстать. Вы в шестьдесят четвертом году это кричали, пытаетесь кричать и сейчас. А сейчас уже все другое. Сегодня ситуация другая. Город другой. Сейчас кричать не надо\*.

Валерию Золотухину о Прологе спектакля:

Пока вы не обратились к своим друзьям. Надо по-настоящему «зацепить» актеров. Мы – артисты театра улиц. Да, мы можем сегодня и на «жигулях», а можем и <...>\*.

Добиваясь постижения общего замысла спектакля «Борис Годунов» и сознательного воплощения его каждым актером, режиссер применяет самые разные подходы. Здесь и более или менее общие прямые формулировки концепции: «На сцене должна быть вечная “Русь в персонажах”» (с. 41); «Это вещь о совести, о нашей совести прежде всего» (с. 41); «Что может успокоить человека в наш бессовестный век? Ведь это очень важно» (с. 49); «Народ – всякий. Прохиндействует, и скорбит, и плачет. Бывают моменты великого подъема – тогда народ творит чудеса. Было у нас такое чудо, когда была выиграна война. Был героизм, но было и предательство массовое. Сотни тысяч предавали. Народ-то, он всякий. Бывают и люди-звери. Превращения людей в животных делают на праздниках в деревнях: волчьи морды надевают и клички дают» (с. 51).

Здесь и многочисленные ссылки на проблемы реальной жизни, целые россыпи ассоциаций, которые поясняют решение спектакля и помогают актерам найти живые связи с персонажами. Так, обсуждая реплику Воротынского в сцене «Кремлевские палаты», режиссер замечает: «Тут же знакомые для нас дела: “Ты что – служил Берии?” А ты играешь, как будто не понимаешь, о чем речь идет, будто ничего особенного не происходит. А тут страшный вопрос: “Зачем же ты его не уничтожил?”» (с. 43).

Бортнику – Пимену, который вынужден резко оборвать разошедшегося в пляске и пении Григория, постановщик предложил следующую ассоциацию: «Вот как Можаяев говорил министерше: “Стыдно!”»\* (подробнее актерам объяснять не надо, это воспоминание об одном из эпизодов жизни театра – кампании травли за спектакль «Живой»).

На репетиции в мае 1988 г., когда спектакль восстанавливался, а по сути, впервые выходил к зрителям, режиссер, обращаясь к труппе, говорил: «Надо играть – как сегодня. Слава Богу, Сталина сейчас нет, слава Богу, и Брежнева нет. <...> Нас не за форму закрыли, а за пушкинский текст, четкий. Нам и сейчас надо так поставить, чтобы и сейчас закрыли»\*, – тем самым демонстрируя и полную включенность в отечественную жизнь, несмотря на свое почти пятилетнее отсутствие в стране, и свойственную ему бескомпромиссность.

Порой замечания Любимова, на первый взгляд, относятся только к тем историческим событиям, которым посвящена пьеса, однако в них неизменно проступает окружающая действительность, ни на секунду не дающая актерам отвлечься, сбиться на игру «вообще». «У народа положение тяжелое, неизвестно, что будет», – ну, разумеется, это не только и не столько о народе времен Бориса Годунова. Золотухину – Самозванцу во время репетиции сцены в келье: «Показывай, как цинично власть берут»\*. А вот Казанчеву – Самозванцу о реплике

Я знаю дух народа моего;  
В нем набожность не знает исступленья:  
Ему священ пример царя его –

«Вот какой народ! Для них не устои, а слово царское важно»\*.

Репетируя эпизод с приставами в корчме, режиссер поясняет: «Годунов проиграл потому, что народ такой. Не служат, а делают вид. И Гришку проворонили. Только поборы интересуют». После прихода приставов – о монахах, пьянствующих в корчме: «Хулиганят, а потом, как в милицию, – боятся»\*.

Но, обнаруживая ассоциации с современностью или с недавним прошлым, помогая актеру приблизиться к материалу, Любимов настойчиво отказывается от аллюзий, направляя актера на создание обобщенных, емких, многозначных образов. Так, режиссер предложил Золотухину – Самозванцу своеобразный «манок», посоветовав веско, «немного с грузинским акцентом» начинать сцену «Краков. Дом Вишневецкого». Актер увлекся и вот уже, произнося «не род, а ум поставлю в воеводы», сопровождает ее сталинским жестом: поглаживанием усов. Постановщик решительно возражает: «Мы не про него играем спектакль. Вот если про него будем, тогда – пожалуйста»\*.

Но у Любимова театр не «разговорный». Важнейшую роль играет здесь зрительный ряд. В частности, замысел должен получить свое выражение в актерской пластике. Здесь одно из главных требований – естественность (видимо, стоит напомнить о таганковском понимании естественности как обостренном артистизме). Добиваясь ее, режиссер нередко обращал внимание на непосредственные человеческие реакции, возникавшие у артистов в процессе репетиций.

Так, по ходу одной из репетиций Савченко – Юродивый, который должен был идти наощупь (поскольку глаза закрывал железный колпак-ведро), потеряв ориентацию в пространстве сцены, приподнял «колпак» и посмотрел, туда ли он идет. Режиссер тут же предложил актеру поступать таким образом каждый раз, когда это понадобится, пояснив сидящему рядом ассистенту: «Чтобы естественно было». Или, например, попросил Штернберга – Патриарха, чья реплика оказалась не услышанной партнером, повторить ее еще раз: «Так и на спектакле. Если не услышал, повтори громче»\*.

Во имя все той же естественности режиссер упорно боролся с такой объяснимой, но уже чисто актерской естественной реакцией, как стремление участников хора принять позу «повыразительней»: «Когда оглядываетесь или застываете, то не надо “долепливать” пластику – “для выразительности”»\*; «Не надо пластику “делать”, когда поете. Пластика должна быть естественной, такой, как вам удобно. Все, даже знаменитые певцы имеют какие-то свои приспособления. У одного из них спрашиваю: “Что ты кулак сжимаешь, когда поешь? Зачем тебе кулак?” – “А у меня так лучше получается”, – отвечает»\*.

Но естественность вовсе не означает применения обыденной пластики. Об этом свидетельствуют и рассуждения режиссера на репе-

тициях, и, разумеется, сами любимовские спектакли. Пластический рисунок его постановок может быть сколь угодно далеким от жизнеподобной пластики. Создавая его, режиссер порой прибегает к заимствованиям у других родов искусства. Так, его привлекла выразительность рук на иконах, особенно часто встречающиеся фронтальные изображения кистей рук, о чем он говорил на репетициях. Но этот прием не был прямо перенесен в театр. Мы не найдем в спектакле ни малейшего намека на стилизацию иконописной пластики сомкнутых кистей рук. Руки актеров в ходе действия, кажется, обычны и свободны в движении. И все-таки они играют заметно большую роль, чем во многих любимовских же спектаклях.

Особенная жизнь рук начинается уже во время вступительного распева, когда вместе с нарастающей громкостью пения они, поднятые над головами, вытягиваются, напрягаются, а потом вдруг бессильно падают. Здесь, как в своеобразной увертюре, заявляется один из ведущих мотивов спектакля – мотив народа. Множество рук в едином движении – это, конечно, всегда эффектно. Но по ходу спектакля обращают на себя внимание и руки отдельных персонажей, а не только участников хора в их едином порыве. Разумеется, актеры Таганки как профессионалы высокого класса отлично знают выразительные возможности человеческого тела и умеют искусно пользоваться ими. Но в рассматриваемом спектакле жизнь рук стала особенной и благодаря чисто режиссерскому решению. Сценическое пространство по ходу действия почти всегда затемнено, и на этом приглушенном фоне с помощью специальной подсветки выделяются лица актеров и кисти рук, естественно, останавливающие на себе внимание. Конечно, такие крупные планы требуют от актеров мастерства и точности пластики.

Здесь нельзя не отметить своеобразного режиссерского пристрастия к рукам вообще как к материалу для создания лаконичных, но чрезвычайно выразительных образов. Среди них назовем эпизод «Руки отцов города» в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир», где зритель видит только множество пар рук на длинном столе, красноречиво передающих душевное состояние каждого из заседающих и общую атмосферу собрания. Или несколько эпизодов из того же спектакля, созданных средствами пантомимы. А также незабываемый, ставший классическим, эпизод гибели Лизы Бричкиной (М. Полицеймако) из спектакля «А зори здесь тихие...», где перед нами толь-

ко выхваченные лучом света судорожно растопыренные, отчаянно тянущиеся вверх, взывающие о помощи кисти рук утопающей.

Естественность пластики предполагает свободное владение точным рисунком, предложенным режиссером. Оно позволяет, во-первых, создавать у зрителя впечатление, что эта пластика удобна, органична для актера, какой бы необычной, даже экзотической, она ни была. И во-вторых, импровизировать в пределах этого рисунка, внося изменения, диктуемые особенностями хода именно сегодняшнего представления и психофизического состояния исполнителя.

Итак, актер должен знать, во имя чего он выходит на сцену в данный момент спектакля и на спектакль в целом, то, ради чего театр играет сегодня данную пьесу. И точно выразить это пластически и в слове.

Обсуждая способ существования актера на сцене, мы должны ответить в том числе и на вопрос, какой ход применяет актер при работе над ролью: от внешнего к внутреннему, или наоборот. И тут надо сказать, что Любимов не настаивает жестко на определенном пути. Он полагает, что каждый художник сам выбирает ход, который ведет его к овладению ролью; режиссер может только подсказать и направить, так чтобы актерский образ стал органичной частью спектакля. Однако на репетициях он нередко требует «брать смело от внешнего», брать точно и осмысленно. А внутреннее наполнение, по Любимову, может возникнуть при точном воплощении мысли в слове и пластике.

А что же чувства? Рассуждая о мысли, Любимов не забывает говорить об эмоциях и чувствах. Они не должны быть предметом забот актера: «Не заботьтесь о чувствах, – настаивает он, – Они сами придут. Когда начинаешь красить слова эмоциями, то из сцены уходит смысл» (с. 57). Чувства могут не возникнуть совсем, и это не разрушит созданный в соответствии с замыслом образ: «Найдите в себе мужество свободно играть, не заботиться о чувстве, – призывает режиссер. – Не хлопчите о нем. Оно может вообще не посетить вас в данную репетицию или спектакль. Но вы можете играть верно, если будете идти по мысли...» (с. 57–58).

Больше того, именно в результате точного следования мысли, считает Любимов, и возможно рождение чувства: «Нужно все время идти по мысли, – обращается к актеру режиссер, – а ты идешь по эмоции. Это неверно. Эмоции будут, если ты будешь верно идти по действию» (с. 54). Противоположный ход, от чувства, чреват разрушением стиха, искажением его ритма и хода поэтической мысли: «Тут нельзя так в

себе, внутри переживать, ковыряться. Тогда не идет мысль, драматургия. Сцена останавливается (с. 43), – поясняет режиссер. – Вы подходите к поэзии, как к психологической пьесе. Тут нельзя так рассматривать <...> (с. 48). Без <...> пауз не прочтешь строфы, какое бы чувство ни было. Наоборот, оно вам даже помешает. Все равно, как если певца начнут душить настоящие рыдания во время арии» (с. 57).

Так что же, на Таганке возможны сухие рассудочные спектакли, чуть ли не предполагаемые самим режиссерским замыслом? Наоборот, вряд ли найдется режиссер, чьи спектакли по страстной наполненности были бы сопоставимы с любимовскими. Известно, что Таганка с самого первого спектакля стала властителем не только дум, но и сердец.

Дело в том, что, говоря о чувствах, которые могут и не возникнуть и без которых спектакль тем не менее будет успешно сыгран, режиссер имел в виду чувства и переживания персонажа. Но ведь образ, создаваемый актером, как мы пытались показать, не сводится к персонажу и включает в качестве составляющих еще как минимум актера-художника и актера-зрителя.

Эмоциональный накал таганковских спектаклей и связан прежде всего именно со специфическими творческими, художественными и гражданскими чувствами актеров. Об этих чувствах режиссер специально не говорит, но исподволь кропотливо и настойчиво провоцирует их формирование, создавая определенную атмосферу.

Чувство творческой радости от собственной игры и от игры партнеров, от спектакля в целом и отдельных его частей – вот основной источник эмоциональной стихии спектакля. Если сюда добавить и эмоциональный отклик на зрительское восприятие самой постановки, также нередко прямо входящий в спектакль, мы получим представление и об этом спектре чувств. Повторим, что все эти чувства являются реальными, полноправными составляющими спектакля и участвуют в становлении его содержания.

И наконец, гражданский темперамент актера. Каждая репетиция Любимова одновременно оказывается и уроком воспитания участника спектакля, в том числе как гражданина. Чураясь пафоса, сам режиссер так формулирует эту сторону своей деятельности:

Я человек озорной и часто специально говорю хулиганские вещи, грубо говорю, привожу современные ассоциации, нам близкие, чтоб вас задело (с. 48).

«Хулиганскими вещами» Любимов называет многочисленные, с артистическим блеском поведенные или разыгранные лаконичные, остроумные рассказы, мимоходом брошенные реплики, зарисовки, байки, анекдоты, замечания, возникающие из его собственных воспоминаний, воспоминаний знакомых и друзей, литературных источников, с применением материала, известного и близкого актерам. (Вспомним ахматовское «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...»).

Все это благодаря мощному актерскому и гражданскому – не говоря уже о режиссерском! – темпераменту, позволяет ему в процессе репетиций не только подвести актеров к рациональному постижению замысла, но пробудить в них и гражданские чувства, превратить их в соавторов, чьи четкие позиции, интеллектуальные и эмоциональные оценки получают прямое отражение, предъявляя нам непосредственно и актера-гражданина – еще одну составляющую сложного образа, творимого актером Таганки на сцене.

Осознавая заведомую схематизацию живого художественного явления в предпринятом типе анализа, полагаем: уже понятно, что соответствие и даже своеобразная предназначенность манеры игры таганковского актера любимовскому спектаклю, о которых упоминали рецензенты, – не метафора. Способ сценического существования любимовского актера в действительности органичен для любимовской постановки. Строение создаваемого актером образа подчиняется тому же принципу, что и строение спектакля.

Монтируя относительно самостоятельные мотивы, части, зритель «творит» художественный мир действия. Монтируя отдельные части создаваемого актером образа, зритель «выстраивает» и этот образ. И подобно становлению пульсирующего ассоциативными смыслами поэтического целого спектакля – по мере соотнесения многочисленных ролей, исполняемых актером, возникает поэтически многозначное, мерцающее целое образа, создаваемого актером и зрителем в Театре на Таганке.

2002

### Примечания

- <sup>1</sup> См.: Амирагова Л., Кордо Н. Театр без актера? // Комсомольская правда. 1978. 8 сент.
- <sup>2</sup> См.: Бояджиев Г. Стая молодых набирает высоту // Советская культура. 1965. 3 апр.
- <sup>3</sup> Крегетова Р. Любимов // Портреты режиссеров. М., 1977. Вып. 2. С. 124. Курсив мой. – О. М.

- 4 Там же. С. 125.  
5 См.: *Крымова Н. А.* Имена: Рассказы о людях театра. М., 1971. С. 159.  
6 Там же. С. 146.  
7 Там же.  
8 Там же.  
9 *Головащенко Ю.* Не старше двадцати семи // Театр. 1966. № 1. С. 30.  
10 *Зингерман Б.* Заметки о Любимове // Театр. 1991. № 1. С. 52. Курсив мой. – О. М.  
11 Там же. С. 48.  
12 *Комиссаржевский В.Г.* Театр, который люблю. М., 1981. С. 29.  
13 *Штейн А.* Что есть драматургия? // Драматургия и время М., 1974. С. 43–44.  
14 *Любимов Б. Н.* О сценичности произведений Достоевского М., 1981. С. 56.  
15 *Вишневская И.* Жизнь и сцена // Театр. 1971. № 10. С. 22.  
16 *Гонгаров А.* Режиссерские тетради. М., 1980. С. 328–329.  
17 *Демидова А. С.* Вторая реальность М., 1980. С. 78.  
18 *Калмановский Е. С.* Книга о театральном актере Л., 1984. С. 163.  
19 Там же С. 166.  
20 *Крымова Н.А.* Имена. С. 171.  
21 См., например: Психологический театр [Дискуссия. Барбой Ю., Галибин А. и др.] // ПТЖ. 2004. № 1(35). С. 124–129; *Барбой Ю.* К теории театра. СПб, 2008. С. 135–152.  
22 См.: *Вишневская И., Литвиненко Н., Максимова В.* Русский театр // Советское актерское искусство: 50–70-е годы. М., 1982. С. 69.  
23 См.: *Зайонц М., Макарова Г.* Алла Демидова // Театр. 1970. № 11. С. 129.  
24 *Вишневская И., Литвиненко И., Максимова В.* Русский театр. С. 73.  
25 Там же.  
26 Там же. С. 80.  
27 См. об этом: *Любимов Ю.* (Слово главным режиссерам) // Театр. 1965. № 4. С. 60.  
28 *Крегетова Р.* Любимов. С. 140.  
29 См.: *Фоменков С.* Мастера поэтического цеха // Вопросы театра. М., 1983. С. 87.  
30 *Гаевский В.* Славина // Театр. 1967. № 2. С. 75.  
31 Там же.  
32 Там же. С. 78.  
33 Там же.  
34 *Гаевский В.* Славина. С. 75.  
35 Там же. С. 76.  
36 Там же. С. 75–76.  
37 Там же. С. 77.  
38 *Гаевский В.* Славина. С. 76–77.  
39 Там же. С. 75–76.  
40 См.: *Макарова Г.* Зинаида Славина – Ниловна // Театр. 1969. № 10. С. 30.  
41 Там же. С. 30.  
42 *Смехов В.* Мои товарищи – артисты // Аврора. 1980. № 5. С. 94.  
43 *Шах-Азизова Т.* [Под рубрикой «Слово – театральным критикам»] // Театр. 1971. № 1. С. 25.  
44 *Образцова А.* Из острых углов // Театральная жизнь. 1973. № 10. С. 26, 27.  
45 *Беньяш Р.* Проникновение (Две роли Аллы Демидовой) // Аврора. 1975. № 4. С. 54.  
46 Там же. С. 55.  
47 *Гаевский В.* Славина. С. 75.  
48 Там же.  
49 Там же. С. 76.

- <sup>50</sup> Там же. С. 77.
- <sup>51</sup> *Образцова А.* Из острых углов. С. 27.
- <sup>52</sup> *Зайонц М., Макарова Г.* Алла Демидова. С. 127.
- <sup>53</sup> Там же. С. 129.
- <sup>54</sup> Там же. С. 131.
- <sup>55</sup> *Бартошевич А.* Живая плоть трагедии // Советская культура. 1971. 14 дек.
- <sup>56</sup> *Бателис Т.* Гамлет – Высоцкий // Вопросы театра. Вып. 11. М., 1987. С. 126.
- <sup>57</sup> *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 120.
- <sup>58</sup> Там же.
- <sup>59</sup> Там же. С. 121.
- <sup>60</sup> Там же. С. 120–121.
- <sup>61</sup> Там же. С. 121.
- <sup>62</sup> Там же. С. 107.
- <sup>63</sup> Там же.
- <sup>64</sup> Там же.
- <sup>65</sup> Там же. С. 101.
- <sup>66</sup> *Соловьев С.* Маленькое канотье для Леонида Филатова // Искусство кино. 1983. № 3. С. 66.
- <sup>67</sup> Там же. С. 67.
- <sup>68</sup> *Зингерман Б.* Заметки о Любимове. С. 49.
- <sup>69</sup> Там же. С. 51.
- <sup>70</sup> *Крегетова Р.* Любимов С. 139; 140; 139.
- <sup>71</sup> Там же. С. 139.
- <sup>72</sup> Там же. С. 158.
- <sup>73</sup> Там же. С. 150.
- <sup>74</sup> *Крымова Н.* О Высоцком // Аврора. 1981. № 8. С. 99.
- <sup>75</sup> *Смехов В.* Записки на кулисах // Юность. 1974. № 3. С. 73.
- <sup>76</sup> *Крымова Н.* О Высоцком. С. 100.
- <sup>77</sup> *Соловьев С.* Маленькое канотье для Леонида Филатова. С. 66.
- <sup>78</sup> *Зингерман Б.* Заметки о Любимове. С. 51.
- <sup>79</sup> Там же. С. 56.
- <sup>80</sup> Там же.
- <sup>81</sup> *Крегетова Р.* Любимов. С. 137.
- <sup>82</sup> Там же. С. 139.
- <sup>83</sup> Юрий Любимов репетирует «Бориса Годунова» // Театр. 1989. № 2. С. 41. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы в скобках.

О. Е. Скорочкина

## АКТЕР ТЕАТРА МАРКА ЗАХАРОВА

«Только мощный и загадочный поток живой энергии, излучаемый актером, может доставить сидящему в зале то высшее, ни с чем не сравнимое наслаждение, которое само по себе из разряда земных чудес»<sup>1</sup>.

Так, в непривычной для себя патетической манере, высказался Марк Захаров в интервью «Советской культуре», когда в 1972 г. он был назначен главным режиссером московского Театра им. Ленинского комсомола. Известный театральный «диктатор», представитель так называемой активной режиссуры, Захаров, получив театр, главную ставку в нем делает на актера. Он собирает вокруг себя целый парад звезд: Татьяна Пельтцер, Инна Чурикова, Олег Янковский, Евгений Леонов... Он сам этих «звезд» в своем театре выращивает: Николай Караченцов, Александр Абдулов, Елена Шанина, Татьяна Догилева... Со временем театр Захарова занял одно из ведущих мест на театральной карте, стал властителем театральных дум, законодателем мод, генератором идей.

Но сказать, что за это время сформировалось понятие «актер театра Марка Захарова», было бы опрометчиво. Существует труппа действительно звездная. Но найти какие-то важнейшие черты, отличающие актеров захаровского театра, довольно сложно.

Театр не замышлялся режиссером как театр определенного исторического поколения. Как и прочие идеи театрального шестидесятиничества, эта идея не получила в его театре вида на жительство. Если об актерах «Современника» М. Туровская могла сказать: они «рискнули – первые – всем театром – играть не роли, а самих себя, свое поколение»<sup>2</sup>, – то в Ленкоме об этом речи изначально не было. О каком поколении могла идти речь, если труппа объединила актеров, рожденных не просто разными десятилетиями, но, кажется, разными эпохами...

Когда Захаров возглавил театр, перестало быть актуальным понятие «театр единомышленников» – казалось, само время смывало с

театральных (впрочем, не только театральных) знамен этот гордый лозунг. Разумеется, перед глазами был пример опальной Таганки, мужественно пронесшей эту идею до конца. Но Захаров не предполагал делать свой театр опальным: любимовское «пленной мысли раздраженье»<sup>3</sup> не преследовало его спектакли, да и вообще он не был художником, который бы живо и открыто соотносил свои душевные процессы со своим искусством.

Не было в его театре и той эстетической программы, которая отметила бы искусство актеров своим знаком. Сам режиссер мог сколько угодно провозглашать свою, захаровскую, модель актера, актера своего театра, но она резко расходилась с действительностью. Так, в 1970-е гг. режиссер, развивая успех музыкальных спектаклей, главную ставку делает на синтетического актера. Таковые в его труппе и вправду были, но как быть тогда с Евгением Леоновым, Олегом Янковским, Инной Чуриковой? Они в эту модель не укладывались, их искусство развивалось совсем другими путями. Так что формула Захарова «синтетический актер» – ложная формула, неполная. Об искусстве Е. Леонова, к примеру, критик В. Семеновский писал: «Он поддается любой режиссуре и в то же время – никакой»<sup>4</sup>. Это совсем не означает, что мы имеем дело с восстанием старинного актерского театра против новейшего режиссерского. Актеры Захарова всегда точно работали в его спектаклях на его режиссерскую концепцию. Но только при этом такие актеры, как, скажем, Леонов или Чурикова, все-таки существовали и сами по себе; подчиняясь режиссерской воле и задачам спектакля, каждый демонстрировал при этом свой театр, свой стиль, свою эстетику.

Захаров начал строить свой театр, когда в искусство входили не единой компанией, как это было в конце 1950-х – 1960-е гг., а разрозненно. Именно в 1970-е стали девальвироваться, давать трещину такие понятия, как «театральный дом», «школа», «единое художественное направление». Начинаясь период активных актерских миграций. Слово «эkleктика» в театроведческих текстах все чаще означало один из главных диагнозов театральной ситуации.

Притом что Захаров относится к числу художников достаточно целеустремленных и рациональных, сегодня трудно говорить о внутреннем единстве его творческой судьбы.

Правда, В. Семеновский попытался доказать это единство в одной из программных статей. «Что же касается Захарова, – писал он, – то,

усматривая в его творчестве этакую лукавую противоречивость <...> мы предпочитаем отсечь Захарова “тихого” от Захарова “громкого”, “серьезного” от “развлекательного”»<sup>5</sup>. Так упрекал автор своих оппонентов, но, пытаясь воссоединить в своей статье «отсеченное», не находил серьезных аргументов в пользу этой попытки. Он лишь называл «Юнону» и «Авось» тем спектаклем, в котором воплощен «весь мир этого режиссера, его программа»<sup>6</sup>.

Трудно с этим согласиться, ибо если действительно в «Юноне» и «Авось» воплощен весь мир режиссера, то непонятно, чей мир и чья философия выражены в таких спектаклях, как «Иванов» 1976 г. или «Оптимистическая трагедия» 1983 г., – мир и философия этих спектаклей никоим образом ни с философией, ни с эстетикой знаменитой рок-оперы не соотносятся.

Захаров упрямо сопротивляется попыткам придать своему творчеству внутреннее единство. Вместо того чтобы тщетно соединять несоединимое, стоило бы признать раздвоенность, противоречивость (необязательно, как пишет В. Семеновский, лукавую – возможно, и драматическую) этого художника. Правда, сам режиссер заявлял о художественной программе своего театра как о многовариантной, объясняя ее широтой и многообразием поисков. Но дело здесь, как нам представляется, не в широте художественных устремлений, но в их принципиально различной направленности.

С одной стороны, Захаров – признанный мастер музыкальных спектаклей, которые, постоянно балансируя на грани китча, смыкающегося с массовой культурой, являются ее блистательными образцами. С другой – это художник с обостренным социальным и историческим слухом, находящий парадоксальные, острые решения как в постановках современной пьесы, так и в интерпретациях классики. Его спектакли созданы не просто в разных эстетических системах – они располагаются в разных системах координат, на противоположных полюсах театральной культуры. По всей вероятности, жизнь этого театра подтверждает общую ситуацию, о которой сегодня с тревогой пишут многие философы, социологи, критики: плюрализация культуры, выделение в ней все новых и новых субкультур, распадение целостной культуры на замкнутые в себе субкультуры. Это обстоятельство, видимо, невозможно не учитывать, рассуждая об актерах театра Захарова, ибо и «актерская система» не могла не вобрать в себя присущих этому художнику противоречий.

С одной стороны – программная ставка на актера, на «мощный и загадочный поток живой энергии», с самого начала заявленная режиссером. С другой же – признание критикой, что «актер перестает быть единственной нитью, связывающей автора и публику, его искусство становится лишь одним из выразительных средств, не более и не менее важных, чем другие»<sup>7</sup>.

Энергия, на которую «ставит» Захаров, притом что она, как сам он напишет, «из разряда земных чудес», – явление для него не абстрактное, но обладающее вполне конкретными качествами. Определив, какие качества и возможности актерской энергии режиссер ценит более остальных, что в искусстве актера является для него приоритетным, можно попробовать выделить черты, являющиеся коренными для актера его театра.

Сам режиссер эти качества определяет следующим образом: «Хороший слух, умение впитывать в себя свежие, сию минуту нарождающиеся человеческие интонации, непременно действенные и достоверные»<sup>8</sup>.

Захарову свойствен пристальный взгляд на жизнь, взгляд, улавливающий быт и бытие современников в постоянном движении, трансформации. Отсюда одно из его главных требований к актеру:

Актер не может не меняться, раз меняется зритель. Меняется быт, возможности, привычки, вообще многое. Если актер хочет, чтобы ему верили, он должен постоянно корректировать свою манеру игры, свое поведение, лексику, нюансы в сценическом существовании, свою пластику<sup>9</sup>.

В дискуссии, проведенной в середине 1980-х гг. газетой «Советская культура», режиссер высказал соображение, принципиальное для его понимания актера:

Есть в актерской профессии вещи, не зависящие от злой или доброй воли режиссеров и от сложностей условий работы в театрах <...> Бывает и так: чья-то актерская структура – биологическая и духовная – идеально ложится на социальный облик времени, и такой актер становится выразителем этого времени. А другой, не менее талантливый и даже более работоспособный, не может его выразить. Для него нужно другое время. Оно может прийти и позже<sup>10</sup>.

Здесь выражено одно из программных для Захарова требований, ожиданий от актера: совпадение актерской структуры с социальным обликом времени.

Знаменитая шекспировская формула «держать зеркало перед природой» в театре Захарова могла бы быть сужена и звучать так: «Держать зеркало перед социумом». Если суммировать все сказанное критиками об этом театре, можно прийти к выводу, что актерские работы в спектаклях Захарова демонстрируют безукоризненный слух времени, их отличает умение создать образ безошибочной социальной точности.

Пафосом исповедального актерского искусства 1960-х гг. была индивидуальность исполнителя, свободная в своей природной уникальности и раскованности, – в следующее десятилетие возрос спрос на личность.

Разумеется, этот процесс самым непосредственным образом связан с изменениями, происшедшими в общественном сознании. 1960-е гг. были временем юношеских взлетов и надежд, человек находился в становлении, и его портрет был еще достаточно расплывчат и текуч. К 1970-м гг. в общем завершилась стабилизация и социальная дифференциация поколения, которое до этого вольно и легко «шагало по Москве» и условно-поэтически делилось на «физиков» и «лириков».

Драматургия и театр чутко уловили процесс стабилизации и социологизации бывшей «независимой» индивидуальности. «Берегите ваши лица», – пели в 1960-е актеры Театра на Таганке в одноименном спектакле.

Отнюдь не случайно в драматургии конца 1950-х – начала 1960-х гг. профессия и социальное положение героев мало волновали авторов. Они, как и их герои, пытались эти вопросы обойти, полагая, что человек свободен, незакреплен и выше всех этих «условностей» социальной детерминированности. Герой «Традиционного сбора» В. Розова мог уклончиво улыбнуться под перебор гитарных струн и уйти от ответа на вопрос: «Кем ты стал?» («Важно не “кто”, а “какой”!» – восклицали герои этой пьесы, а вслед за ними актеры молодого «Современника»). И герой володинских «Пяти вечеров» также постоянно уходил от ответа на вопрос о профессии.

Начиная с 1970-х гг. героям пьес Л. Петрушевской, А. Галина, А. Соколовой уже не уйти от ответов на подобные вопросы. Драматурги проговаривают вслух и определено: работает там-то, зарплата такая-то... Кончались времена, когда важно было сыграть «просто человека». Социальная роль персонажа стала гораздо больше значить в структуре образа. Оттого и понадобились актеры с обостренным социальным слу-

хом, способные принести на сцену не просто воздух улицы, но – воздух определенной улицы, определенного двора, кабинета, комнаты (то, что Л. Аннинский определил как «эффект вагончика», где все собираются по «карасам», когда народ рассматривается не как «целое, а скорее как психологические структуры, вычлененные из этого целого»<sup>11</sup>).

Какие же «психологические структуры» нашли свое сценическое воплощение в театре Марка Захарова? Ответив на этот вопрос, мы проясним, как «держали зеркало перед социумом» (перед природой общества) его актеры и что зрители увидели в этом зеркале.

### 1. Социальные амплуа

Название этой главы и отчасти метод исследования подсказаны театроведческой концепцией Е. Габриловича и Г. Гаузнера, выдвинутой ими в 1926 г. В сборнике «Театральный Октябрь» они проанализировали актерские работы театра Вс. Мейерхольда с точки зрения социальной наполненности. «Каждый актер, – писали они, – получил в разработку социальный тип или несколько социальных типов, видоизменения которых в обличье той или иной пьесы и показывает, выявляя их социальные признаки. Социальный подход нового актера ведет к созданию “социального амплуа”»<sup>12</sup>.

При всех издержках того опыта, несущего на себе печать пансоциологизма 1920-х гг., сегодня он важен для нас как попытка исследовать черты времени и его человеческих типов, «карасов», в рамках одной актерской труппы. Знаменитая шекспировская формула «Весь мир – театр, и люди в нем актеры» вполне обратима. Ведь и театр в каком-то смысле тоже «весь мир»: он модель этого мира. Режиссер создает свои спектакли с помощью «живых образов» – актеров, и его труппа является моделью общества: в ней собраны его неудачники и пророки, политики и поэты, аутсайдеры и герои... Думается, подобный реестр актерских трупп, их портретирование в гибких и подвижных рамках социальных амплуа следовало бы производить через определенные отрезки времени: вчера живой и актуальный тип сегодня может обратиться в «мертвую душу», а кажущийся невозможным сегодня становится реальным завтра.

Создание типологии социальных амплуа на материале актерских работ в Ленкоме представляется уместным еще и потому, что совпаде-

ние актерской структуры с социальным обликом времени для Захарова, как уже говорилось, программно и существенно. Социуму этот режиссер уделяет огромное внимание, и социальные черты времени проступают в актерских работах его театра не «нечаянно-интуитивно», как это случается, а по осознанному расчету.

Заметим сразу, что система социальных амплуа возникла не из пансоциологического воздуха 1920-х гг.; она, на наш взгляд, тесно связана с историческими театральными традициями, такими, как театральная маска и театральная система амплуа, она является одной из их исторических трансформаций.

Опыт современного актерского творчества позволяет рассматривать маску как перешедшее в художественную реальность зерно личности актера, как его (актера) духовную доминанту, присутствующую в самых разных актерских работах, часто вроде бы несоединимых и разрозненных. Прав, как нам представляется, современный исследователь актерского творчества, утверждающий:

Никто не может избавиться от маски совершенно, ибо не может быть совершенна, «беспредельна» чья-либо психофизическая природа, чья-либо душевная наполненность, чья-либо личность<sup>13</sup>.

Актер, осваивая данные ему роли, как бы интегрирует их в определенную систему. Внутреннюю устойчивость этой системы мы и предлагаем считать маской личности (разумеется, речь идет о личности сценической). Маска – постоянный образ актера – формируется из разнообразных слагаемых. Одно из них – социальная фактура актера. Его, если можно так выразиться, социальные данные и формируют тот срез маски, тот ее ракурс, который мы вкладываем в понятие «социальное амплуа» (или «сценический социальный образ актера») и в котором актер воплощает свою индивидуальность.

Рассмотрим социальные амплуа, использованные театром Захарова, выразившие облик времени в самых существенных и типичных его чертах.

Начнем с молодого актерского поколения<sup>14</sup>. Т. Догилева, Т. Кравченко, А. Абдулов, Ю. Астафьев привели на сцену своих сверстников – молодежь второй половины 1970-х гг. Они предъявили своему зрителю – молодому зрителю Театра им. Ленинского комсомола – его сценический портрет.

Наиболее убедительно и полно этот портрет был прописан в спектакле «Жестокие игры». Пьеса А. Арбузова была в свое время боевиком сезона, она казалась самоигральной, дающей легкую возможность создать образ молодого поколения, «племени в “леви-страус”», как сказал поэт. Однако спектакли, поставленные по этой пьесе в других городах страны, явлениями не стали. Актеры, как и положено, выходили на сцену (в том числе и на сцену ленинградского БДТ), старательно демонстрировали молодежную раскованность и независимость, но что-то важное в их игре отсутствовало: они были молодыми героями вообще, а не героями данного отрезка времени. Документально точный портрет джинсового поколения 1970-х состоялся в откровенно условном, с обнаженной природой игры спектакле Захарова. Его актерам удалось уловить черты нового молодежного стиля и душевного настроения, а также выразить их в новом способе сценического существования, который во многом отличался от предшествующего.

Если критики видели обаяние искусства молодых актеров 1960-х гг. в «поэзии стихийного контакта с жизнью»<sup>15</sup>, то захаровские актеры в «Жестоких играх» стихийного контакта себе уже не позволяли и не путали искренность с исповедальностью как с приемом. Они уже больше играли в такое вот джинсовое поколение, демонстрировали его. У них было больше рефлексии, самооценки, взгляда на себя как бы со стороны, игры «в себя» и «про себя», что позволило одному из критиков назвать рецензию на спектакль «Лицо или маска?»<sup>16</sup>

Их самоощущение и сценический стиль отличались от общего актерского стиля 1960-х гг. примерно так же, как отличались кавээнщики 1960-х от кавээнщиков 1980-х, играющих в возобновленной телеигре. Те, первые, игроки были свободнее и раскованнее, их «наследники» демонстрируют отрепетированную игру – игру, которая идет не в прямом эфире, но в записи.

Татьяна Догилева дебютировала в роли Нели в «Жестоких играх». Эта роль (как и спектакль) стала событием в жизни театрального сезона 1979/1980 г. не только оттого, что актриса была одарена, заразительна, но прежде всего потому, что с ее приходом на сцену заявил о себе женский тип, до нее на сцене не исследованный. Это случается в театре не так часто – реже, чем дебютируют одаренные молодые актрисы.

Сравнивая игру Догилевой с игрой других исполнительниц этой популярной в том сезоне роли, А. Смелянский отмечал, что в спектаклях

других театров Неля выходит из-за кулис – и все в ней это выдает; в спектакле Захарова Неля выходит из жизни – и все в ней это подтверждает, все сигналы-следы – зримые и незримые, осознанные и неосознанные<sup>17</sup>.

В свое время А. Кугель писал о М. Савиной, что та «принесла, кроме своего замечательного таланта, натуру русской современности, поскольку таковая отразилась в строении женской души»<sup>18</sup>, и в этом состояло ее отличие от прочих петербургских актрис, чьи создания – «водевильные попрыгуньи интернационального типа» – были от этой природы далеки. Перефразируя Кугеля, можно сказать, что Догилевой удалось принести на сцену натуру современного большого города<sup>19</sup>, поскольку таковая в строении женской души отразилась. В этом было ее принципиальное отличие от работ других актрис в роли, милых и обаятельных, воплотивших на сцене устоявшееся и усредненное клише «молодая героиня», клише, благополучно путешествующее по сценам разных театров и имеющее к «натуре современности» весьма приблизительное отношение.

Что за тип открыла Догилева в ленкомовском спектакле? И какие новые черты внесла она в театральное толкование женских образов?

Смелянский в рецензии на спектакль окрестит Догилеву «блудной дочерью 70-х»<sup>20</sup>. В ее Неле нашла выражение дикая и неуправляемая жизненная стихия, в которой сочетаются цепкость и неприкаянность, прагматизм и растерянное незнание, как жить. В ней одновременно бродит сильнейшая жажда жизни и горькие ранние обиды на жизнь. «Я с детства безумно радоваться хотела, чтобы праздники были, карнавалы <...> чтоб шествия шли <...>», – объясняет она, запинаясь в судорожных, резких всхлипах, в потоке злых слез, не приносящих облегчения.

Догилева сыграла и социальное здоровье, и социальную болезнь. В ней инстинктивная, растительная радость жизни, цепкая и деятельная энергия девочки из многоэтажек постоянно оборачивалась жалкой потерянностью. Счастливая, во весь рот, белозубая улыбка все время срывалась в горькую гримасу. Кажется, ее лицо не знает промежуточных состояний, оно все время на грани истерического срыва.

В догилевской героине не было ничего от «лирического сопрано» – она утверждала на сцене другой тембр, вела другую партию. Она смело принесла на сцену грубость, даже вульгарность жизни. Не боялась быть резкой, некрасивой, необаятельной. Ее чуть хриплый, как бы

сорванный, но при этом вполне звонкий, мажорный голос был сродни тембру, а вместе с ним и мироощущению, утверждаемому в те же годы на эстраде Аллой Пугачевой. Этот тембр попал на сцену в конце 1970-х не случайно; в том, что он сменил иные, более нежные женские голоса, была своя логика. По той же логике на смену героиням Э. Радзинского пришли героини Л. Петрушевской, а также всей новой волны. Этот тембр стал необходим нашей сцене, когда она обратилась к пьесам драматургов новой волны. Тогда же он стал необходим и серьезной музыке: например, понадобился А. Шнитке. Композитор рассказывал, как он столкнулся с трудностью обозначения одной из партий в опере «Фауст»: привычные оперные голоса ему не подходили – был нужен низковатый «вульгарный» тембр; его пришлось обозначить в оперной партитуре как контральто, хотя и условно – оперная эстетика просто не знала такого голоса (кстати, Шнитке первоначально предполагал отдать эту партию Пугачевой<sup>21</sup>).

Этот новый для нашей сцены тембр, этот голос, надорванный в сутолоке большого города, в его очередях и в часы пик, голос, вошедший в себя «натуру русской современности», Догилева принесла с собой в театр. Она принесла на сцену грубоватые, «низкие» краски жизни, но при этом ее игру нельзя назвать натуралистической: в ней присутствует особый артистизм, тонкий расчет, выверенность и отбранность каждого «вульгарного» жеста, каждой усмешки, гримасы. У догилевской героини пластика поколения, чтящего моду на каратэ; пластика спортивных мальчиков и девочек в одинаковых кроссовках.

Есть своя закономерность в том, как «натура русской современности», отразившись в строении женской души, изменила сам тип сценической героини, а вместе с тем – модный тип актрисы. За двадцать лет до появления Догилевой на ленкомовской сцене царствовала молодая Ольга Яковлева, актриса, идеально передававшая утонченность, нервное беспокойство юной женской души. Ее метания словно вырывали жизнь из быта – с тем, чтобы показать эту жизнь в невидимых, тайных душевных сомнениях и надеждах. Героини Яковлевой будто не знали определенной социальной прописки, их легкая походка несла в себе ритмы московских бульваров и переулков, но не была заземлена – они как бы слегка парили над сценой, ее «полубогемные девочки», как назвал их критик А. Демидов. Пришедшие на сцену с московских улиц, они были удивительно независимы от быта.

Героиня, которую привела на сцену Догилева, с бытом неразрывна. Быт как важнейшая прививка заложен в ее образах, и это притом, что стилистика захаровских спектаклей отнюдь не бытовая, а манера актерского существования – откровенно игровая.

Новый женский тип, сыгранный Догилевой, бесконечно далек от идеального; актриса всматривается в жизнь трезво, «в упор». Замечательно контрастируют Догилева – хваткая, энергичная – и вялый, спивающийся неудачник, которого играет Андрей Миронов в кинофильме «Блондинка за углом». Их актерский дуэт точно отразил столкновение разных социальных типов и поколений. Герой Миронова, бывший «физик» с душой «лирика», говорит ей, «блондинке из гастронома»: «Ты необычная, я таких не встречал, в моей молодости таких девушек не было». Действительно, не было. Догилева играет свою полную историческую несовместимость с человеком, вышедшим из эпохи телевизионных КВНов, молодежных кафе, бардовских песен у костра. Она бы там показала инопланетянкой. В 1970-е уже кажется инопланетянином герой Миронова. Догилевская героиня несет на себе печать совсем других кафе, где нет споров, где вместо стихов и песен ей подают дефицит. Такая героиня была невозможна в 1960-е, если она и мелькала на сцене или киноэкране, то на правах яркого, что называется, «характерного» эпизода (можно вспомнить крошечную роль Г. Волчек в «Берегись автомобиля»).

С середины 1970-х этот тип, этот строй женской души получил в искусстве право на жизнь полнометражную, подробно и глубоко исследуемую.

В статье, посвященной актуальным проблемам современного театра (актуальным для 1985 г.), Смелянский справедливо констатировал, что за четверть века, прошедшие со времени дискуссии о «кризисе бытовой режиссуры», наша сцена знала разные отношения с бытом.

Мы этот быт закрывали, преодолевали, остранили, презирали, потом заново открывали его чудодейственную силу <...> Островского решали вне быта. Чехова играли в опустошенном пространстве. Среда социального и природного обитания человека выжигалась до основания. <...> Мы научились запросто беседовать с Сократом, Сенекой и даже Нероном, а к современной «барышне» или «кухарке» не знаем порой, как и подступиться <...> Потеря вкуса к живой жизни – болезнь театра и литературы, имеющая дальние и не сразу различимые последствия<sup>22</sup>.

Татьяна Догилева оказалась для театра Захарова находкой: ее актерская природа этот «слой живой почвы» органично в себе несла. Ей ведомо, как подступиться к современной кухарке или барышне. Социальное амплуа, в котором работает Догилева, как и ее популярность (публика, как известно, «образует драматические таланты»), – своеобразный художественный документ своего времени, ушедших в небытие 1970-х, бесстрастная социологическая статистика которых подсчитала: самый высокий конкурс у «юношей, обдумывающих житье», в торговые вузы, а одна из самых популярных сфер приложения молодых сил – сфера обслуживания. В игре Догилевой, в воссоздаваемой ею «структуре женской души» эта социальная тенденция получила талантливое театральное воплощение.

Партнеры Догилевой по «Жестоким играм» Ю. Астафьев и А. Абдулов продемонстрировали в этом программном для театра спектакле тип «парня из нашего двора». У молодого В. Высоцкого была песня: «От утра и до утра раньше песни пели, как из нашего двора все поразлетелись...» Он спел про дворы своего поколения, те дворы, которые в поэзии опишет А. Вознесенский, которые остались в киносценариях Г. Шпаликова. Захаровские же актеры воплотят в «Жестоких играх» иные времена: они сыграют парней из уже разлетевшегося двора и будут в этом безукоризненно точны исторически.

Их двор замкнут: он сжимается до клетки комнаты – вот плацдарм их «жестоких игр». Они не поют песен (песни поет Мишка Земцов, но он со своей гитарой выглядит среди молчаливых московских мальчиков анахронизмом, ископаемым, замороженным сибирской тайгой). Новые мальчишки, мальчишки 1980-х, собираются вместе не для того, чтобы поговорить, – чтобы помолчать. Они беспокойны, но беспокойство их сидячее, безвольное. Их лица ненадолго теплеют лишь в минуты, когда они вдруг вспоминают какие-то пустяки из детства. Смелянский отметил новый мотив юношеской психологии, воплощенный тогда на сцене Театра им. Ленинского комсомола:

В двадцать лет мечтать о недостижимом уже детском рае – это новый мотив, мало знакомый нашей драматургии; парадокс ностальгической «детской темы» в юношеском сознании<sup>23</sup>.

Это общие родовые черты мальчишек 1970-х гг. Дальше начинаются различия.

Социальное амплуа А. Абдулова не сразу сформировалось с той четкой определенностью, как это случилось в актерской судьбе Догилевой. Первые роли в театре принесли ему известность, но не выявили истинной сути его индивидуальности, ее подлинных, а не мнимых возможностей. Молодой лейтенант Плужников из спектакля по прозе Б. Васильева «В списках не значился», как и чилийский мститель Хоакин Мурьета из популярной рок-оперы «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», не несли никаких личностных примет. Кино все это время упорно лепило из Абдулова «первого любовника».

Захаров, словно вспомнив парадоксальную формулу Вс. Мейерхольда «Я должен знать, кто у меня в театре “любовник”, чтобы не поручать ему ролей “любовников”», стал давать Абдулову возможность играть совсем другое.

Никита в «Жестоких играх» – тип «инфантила»<sup>24</sup>, юноши, чьи данные красавца и баловня судьбы скрывают натуру вялую и ленивую. Ему не откажешь в обаянии, он остроумен и артистичен, но постоянным тайным призывом в мелодии роли звучит еле уловимая нота трусливого раздражения. Его «инфантил» наделен талантом брать, поглощать: лениво принимает Нелину собачью преданность и восхищение друзей успехами на различных олимпиадах – он там берет приз за призом, этот счастливчик и победитель жизни. У него скользкие движения: когда в играх наступает момент личного выбора, он из этой ситуации стремится выскользнуть. У Никиты – Абдулова замечательно равнодушная приспособляемость к острым ситуациям. Лениво-непривлекательные черты в нем будто чуть недопроявлены, они слабо проступают сквозь четко проявленные, видимые черты победителя жизни.

Блестящие внешние данные «первого любовника» находятся в конфликте с тайным негативом – играя на этом драматическом противоречии, режиссура Захарова добивается иногда неожиданных сценических результатов: Сиплый в «Оптимистической трагедии» и Верховенский в «Диктатуре совести».

Сиплый Абдулова – высокий, нагло-развязный, уверенный в себе красавчик – мог бы показаться лидером анархической братии, но его выдает расхлябанная мускулатура и голос, слишком часто срывающийся в фальцет, и еще – суетливость.

Подлинный Вожак (Е. Леонов) не суетится: он медленно прихлебывает чай, наблюдая исподлобья за своей матросской братией. В

Сиплом же суетливость выдает холуя. К. Рудницкий так зафиксировал расклад сил в спектакле:

Сиплый – второе «я» Вожака <...> Второе «я» нимало не претендует быть первым, напротив, оно счастливо быть вторым и переполнено ликующим сознанием абсолютной вседозволенности<sup>25</sup>.

Социальное амплуа, в рамках которого Абдулов сочиняет различные исторические маски – трансформации зла, хорошо сформулировано критиком К. Щербаковым в характеристике, данной Сиплomu: «Холуйская сущность, подострастная и завистливо непримиримая ко всему, что выше и лучше ее»<sup>26</sup>.

Именно на непримиримости посредственности по отношению к личности держится агрессия Сиплого, это рычаг его действий против Беринга, Комиссара, пленных офицеров, а не какие-то там идейные соображения, под флаг которых он пытается встать. И – сознание абсолютной вседозволенности: вечно второму всегда удобно положение исполнителя, прикрытого мощной спиной первого. В случае смены ситуации он всегда может ускользнуть от ответственности, притаиться, покаяться, тихо исчезнуть: уход его персонажей со сцены часто незаметен. Другие, первые, уходят с боем, с победой или поражением – герой Абдулова наделен фантазмагорической способностью раствориться, исчезнуть, с тем чтобы в следующей жизни в удобный момент воскреснуть вновь.

В условно-публицистическое пространство спектакля-диспута «Диктатура совести» абдуловский герой – Петр Верховенский является словно из преисподней, лихо выныривая из темноты сценического люка. Высокая, зловещая фигура (она подсвечена снизу и сценически как бы увеличена). Он кажется себе героем, пророком, а за его поступатами стоит все то же – трусливая сущность холуя.

Партнер Абдулова по «Жестоким играм» Ю. Астафьев «держал зеркало перед природой», противоположной той, которую воплотил Абдулов. Если Абдулов создал «антологию посредственности», вечно второго, то у Астафьева было на роду написано другое: ему более всего удавались герои, меченые даром, индивидуальностью. Их парни вышли из одного московского двора, но потом их развело в разные стороны. Астафьевский Кай объединил в себе дворового бандита с поэтом. Когда он сидел за мольбертом, верилось, что там не мазня,

но живопись. Актер играл на контрасте тихого, напряженного погружения в себя с внезапными, резкими вскриками отчаяния (собственно, с его вскрика и начинался тот спектакль: вертелось в темноте чертово колесо, и сквозь ритмичные удары шоковой музыки прорывался мальчишеский голос). Это было приглушенное самоиронией и рефлексией отчаяние молодого человека, знающего, что громко сердиться несовременно и бессмысленно. Этот важный нюанс современной юношеской психологии Астафьев передавал безошибочно. Когда роль стал играть другой актер, он принялся кричать арбузовский текст в полную силу легких («О, гордое поколение Политехнического! Как яростно сегодня блестят твои ботинки!»). И проигрывал, потому что так кричали в театре много лет назад «розовские мальчишки», но их время прошло. Астафьев это чувствовал, и потому так содержательны были в его чуть приглушенной манере игры самопогружение, молчание, внезапные паузы.

Этот замечательный актер рано ушел из жизни. В его уходе, впрочем, была жестокая историческая предопределенность, как была она и в том, что его актерская судьба так и не развилась в театре Захарова. В следующее десятилетие на эту сцену (как и в московские дворы) придут другие мальчишки – их социологи назовут «новыми русскими», они принесут новый стиль (назовем его условно «хай энеджи» – высокая энергия, по аналогии с популярным в начале 1990-х гг. рок-ансамблем), и сосредоточенное молчание юноши-художника, рисующего на своих картинах «вечный дождь», станет неактуальным. Новое поколение сметет с исторической сцены поколение 1970-х («поколение дворников и сторожей», как назовет его их музыкальный лидер Борис Гребенщиков), как само поколение «жестоких игр» смело со сцены предыдущее поколение – шестидесятников, которое было представлено в захаровском спектакле неунывающим геологом с гитарой в исполнении Николая Караченцова.

Караченцов в «Жестоких играх» сыграл свою лучшую драматическую роль: его Мишка Земцов, второстепенный, в сущности, персонаж, оставил далеко позади условно-романтических героев, демонстрирующих свои вокально-танцевальные возможности в «Тиле» и «Юноне» и «Авось». Эта роль выказала истинные возможности Караченцова как драматического артиста. Во время гастролей в Прибалтике об игре Караченцова писали:

Трудно представить, что он закончил глубоко реалистическую школу-студию МХАТ, а не цирковое или балетное училище. Актер восхищается ловкостью, которая граничит с каскадерскими трюками <...><sup>27</sup>

В «Жестоких играх» актер продемонстрировал умение, подтвердившее его принадлежность к «глубоко реалистической школе МХАТ», – в лучших ее традициях постижения человека, его драматических отношений с обществом и временем.

Неунывающий геолог, призывающий всех «держать хвост трубой», был написан Арбузовым достаточно невнятно и приблизительно. Караченцов будто окунул этот «голубой» театральный персонаж туда, откуда он пришел, – в жизнь, проверил по ее законам и вернул на сцену очищенным от резонерства в сложности и драматизме ее противоречий. Энергию и оптимизм Мишки актер сыграл форсированными, вся его сибирская бравада словно спотыкалась и гасла в общении с младшим московским братом. Его наступление на Кая заканчивалось пьяной истерикой. В пьесе Арбузова гибель геолога выглядела мелодраматическим эффектом, в спектакле – исторической закономерностью. Чертово колесо, колесо судьбы, уносило героя Караченцова – современного романтика в историческое небытие, как уносило оно в небытие его песни про «голубую тайгу», куда он ездил «за туманом».

Социальное амплуа О. Янковского можно определить так: сорокалетний люмпен-интеллигент, житейский неудачник и вечный мэнээс (используем данный термин как образное определение, означающее не должность, а нечто большее, скажем – самоощущение человека, самоощущение «малонужного сотрудника», как иронически расшифровывался мэнээс в городском сленге 1970-х гг.).

Герой Янковского не был одинок: начиная со второй половины 1970-х тип «лишнего человека» вышел на театральную авансцену, его можно было встретить в разных театрах. Дмитриев (А. Вилькин) в спектакле Театра на Таганке «Обмен» по повести Ю. Трифонова, Зилов (В. Рожин) в «Утиной охоте» на сцене ленинградского Театра им. Ленинского комсомола, Дон Жуан (А. Миронов) в спектакле А. Эфроса «Продолжение Дон Жуана», наконец, Бэмс (А. Филозов) в спектакле А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека»... Судьбы этих героев сливались в общую «исповедь сына века». Именно в это время началась популярность Янковского – но не как голубоглазого киногероя «без страха и упрека», каким он до тех пор путешествовал по

киноэкранам, но как актера, которому дано было воплотить одного из социальных героев своего времени.

Наиболее значительно этот герой осуществился не в театре – в кино (роли в фильмах Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву», С. Микаэляна «Влюблен по собственному желанию»). Его герой метался по жизни, кругом виноватый и всем задолжавший. Он мог лишь ненадолго сойти со своего мучительного «осеннего марафона» и спрятаться от жизни в стог сена на дачном пустыре.

В телефильмах Захаров предлагал героям Янковского (Волшебник из «Обыкновенного чуда», Мюнхгаузен, доктор Свифт), также «мало нужным сотрудникам», сказочный, фантастический выход – к примеру, полет на пушечном ядре, чтобы вернуться, но через миллион лет, «когда нас уже здесь не будет».

Социальное амплуа Е. Леонова – «сосед по лестничной клетке». Его обаяние «человека толпы», заполняющей общественный транспорт в часы пик, непреодолимо. На этом органическом леоновском обаянии душевного простака строились многие фильмы с его участием. Однако Захаров эффект этого обаяния использует чаще всего парадоксальным образом. Впрямую трогательная душевность и демократическая простота Леонова были задействованы в театре дважды: в спектакле «Вор» по пьесе В. Мысливского и в «Поминальной молитве» Шолом Алейхема. Чаще назначения Леонова на роль носили в театре Захарова характер полемики, вызова и заключали в себе режиссерскую экспозицию замысла, «вопрекистского», как определил его А. Смелянский<sup>28</sup>.

Когда Леонов сыграл Иванова в чеховской пьесе, многие критики подвергли серьезному сомнению саму возможность и право актера играть эту роль. При этом забывалось, что до мхатовской легенды, трактующей Иванова как русского Гамлета, была другая: Иванова играл В. Давыдов, и в этом смысле ленкомовский спектакль не столь уж хулигански нарушал традиции. Когда страсти вокруг «Иванова» улягутся, Смелянский в книге, посвященной жизни русской классики на сцене 1970-х гг., отстоит режиссерскую идею от обвинений в экстремизме, бессодержательном «вопрекизме». Он напишет:

За выбором «простака» на роль героя стояли важные идейные основания. Режиссер не хотел трактовать Иванова как <...> «русского Гамлета», как большую совесть поколения. <...> Трагизм исключительной личности не занимал режиссера. Ему нужен был Леонов, чтобы проблема Иванова

стала всеобщей, захватила бы множество судеб, вызвав не сочувствие исключительному, а сопереживание равному<sup>29</sup>.

Сказано замечательно верно, за одним исключением: Леонов в своем Иванове если что и выразил исторически точно, так это «больную совесть поколения».

«Перед тобой сидит раздавленный человек», – говорил Иванов приятелю университетских лет Лебедеву, и эта сцена была самой сильной у Леонова. Да, он играл «одного из ряда», бывшего университетского человека, обыкновенного человека – но кем доказано, что человек обыкновенного сознания не переживает душевную катастрофу столь же значительную, что и человек сознания возвышенного? Поэтому не кажется обоснованным мнение Смелянского, считающего, что «центр спектакля <...> сместился в сторону Сарры, которая стала трагедийным полюсом постановки»<sup>30</sup>. Нам кажется, что драматическое напряжение, магнитное поле спектакля проходило между двумя полюсами: Саррой И. Чуриковой и Ивановым Е. Леонова. И если Чурикова играла трагедию души необыкновенной, то Леонов показывал крах человека обычного. Его финальный выстрел, предсмертный виноватый поклон были не менее трагичны, чем смерть Сарры, сгоревшей «от любви и чахотки».

Вариацию этой важной для себя темы, темы обыкновенного человека, Леонов сыграл в телевизионном фильме Захарова «Дом, который построил Свифт». В роли великана Ланцелота он вызвал гораздо меньше возражений, чем в роли Иванова. Маленький, толстый, неповоротливый человек с опухшим от пьянства лицом – таков был леоновский доблестный рыцарь, бросающий вызов Дракону. Леонов играл бывшего рыцаря, бывшего большого человека, ставшего маленьким, удобным и тихим – таким, как это потребовало государство лилипутов. В своем монологе, сдобренном бутылкой вина, он рассказывал зрителям, как стал маленьким и обыкновенным, как вытравливал из себя знание истории, философии и прочих мешающих жить вещей.

В. Семеновский в статье о Леонове, написанной в 1978 г., предскажет неожиданный разворот темы «обыкновенного человека», человека обыденного сознания, который осуществится в театре позже, к середине 1980-х, в спектаклях «Оптимистическая трагедия» и «Диктатура совести». Этого поворота ожидать было трудно, и тем выше можно оценить прозорливость критика, написавшего об одном из леоновских киногероев, слесаре Коле из фильма Г. Данелия «Афоня»:

Кажется, что вся его душевность, все его человеколюбие лишь оболочка, скрывающая равнодушие, знаменитое умение пить свой чай, хоть бы весь свет провалился<sup>31</sup>.

Пророчество критика осуществится в «Оптимистической трагедии» чуть ли не буквально: леоновский Вожак действительно пил свой чай, в то время как «свет проваливался». В Вожаке присутствовали все черты леоновской маски: добродушный, мягкий, он не выделялся среди матросской братии, мизансценически был все время «в массах», с кем-то добродушно, по-отечески беседуя, обращаясь к каждому по-домашнему, ласково: «Сыно-о-ок...» Он не зверел, когда кто-то шел против его воли, а по-отечески ласково уговаривал и по-родственному трепал за плечо.

Некоторых критиков это смутило. Так, К. Щербаков сетовал: «Мешает леоновское обаяние». В нем нет, не хватает анархической идеи<sup>32</sup>. Но режиссер и сам все прекрасно понимал про леоновское обаяние и, поставив на это обаяние, выразил важную для себя мысль. Хитрость Вожака, позволяющая ему манипулировать коллективными эмоциями, и состояла в том обаянии простоватой задумчивости, которую привнесла в образ органика актера. Обычно щемящая, очень человеческая, детская его душевность обернулась здесь зловещим ликом анархиста, ни во что не ставящего человеческую жизнь. Под маской отеческого добродушия (а в нее леоновский Вожак вжился, как великий артист) скрывался опытный демагог. Такое неожиданное решение образа шло не от полемического желания режиссера непременно и во что бы то ни стало его перетрактовать, бросить вызов театральной традиции. Демонстративное назначение на эту роль Леонова, с его обаянием душевного простака, «отца родного», имело серьезные исторические основания и подкреплялось опытом российской истории.

В отличие от Леонова, всегда играющего людей «из ряда», из толпы, тихих, будничных (у него даже сильные личности несут неизгладимую печать обыкновенности), И. Чурикова воплощает противоположный человеческий тип. Ее героини обладают особым душевным строем, они отмечены печатью уникальности, и даже когда силою житейских обстоятельств поставлены «в ряд» (как, например, Ирина в «Трех девушках в голубом»), они все равно из ряда выделяются. Они всегда женщины не от мира сего, даже если мир, земная жизнь держат их возвышенные души в своих цепких объятиях.

Про Вассу Железнову, сыгранную ею в кино, дочь героини Людмила говорит: «Человеческая женщина». В сущности, это можно сказать о любой чуриковской героине, но непременно сделав поправку: эта «человеческая женщина» всегда вступает в конфликт с исполняемой социальной ролью – на этом строится внутренний конфликт ее образов, и этот конфликт является одной из важнейших тем ее творчества.

Ее Комиссар входит в суровое, выжженное пространство «Оптимистической трагедии» в элегантном светлом костюме, в кружевной шляпе и с дамской сумочкой в руках. Здесь не только вызов театральным предшественницам в кожаных куртках с револьвером за поясом (у нее револьвер в изящной сумочке). Во всем облике Чуриковой, в ее чуть экзальтированной, чудаковатой женственности – вызов анархии, кровавой резне, беспорядкам: ее «человеческая женщина» пришла навести в этом кровавом мире порядок, одержимая верой в переустройство мира, немного «филологической» верой, возвышенно-идеалистической.

В «Трех девушках в голубом» ее Ирина мечется в сутолоке большого города механично и наспех, словно проживая не единственную жизнь, а черновик, участвует в играх и ритуалах судорожной городской жизни. Задерганная мать-одиночка, вечно не успевающая к своему сыну, неизвестно чья троюродная сестра, родства не помнящая, переводчица с корнуэльского языка, никому не нужная...

Чурикова играет не просто разнообразные социальные роли своей героини – она демонстрирует, как груз этих ролей, проигранных наспех и начерно, придавливает в ней человека. «Человеческая женщина» в Ирине пробуждается только к финалу спектакля, когда страдание вырвет ее из замкнутого круга механической жизни, и она вдруг тихим голосом скажет, что «все люди братья, а некоторые даже сестры».

В спектакле «Sorry», поставленном Г. Панфиловым, Чурикова сыграла поэтессу Инну Рассадину, служащую санитаркой в морге. Сорокалетняя невеста, празднующая свое бракосочетание в сверкающей белым кафелем «преисподней», филологиня, предпочитающая заграничным винам русскую водку, русская идеалистка-шестидесятница, собирающаяся отбыть на постоянное место жительства в Израиль, больничная санитарка, в совершенстве владеющая иностранными языками... Гремучую смесь «социального состава» роли Чурикова играет, виртуозно соединяя эксцентрический рисунок с психологиче-

ской правдой чувств. Ее партнер Николай Караченцов сбивается на эстрадный анекдот, грешит репризностью — чуриковская же экстравагантность, принимающая самые фантастические очертания (которые, заметим, диктуют ей драматургические ситуации безумной свадебной ночи, сочиненной А. Галиным), нигде не переходит в шарж, анекдот; актриса играет крупно и цельно очередную модификацию своей постоянной темы: «человеческая женщина» под прессом нечеловеческих обстоятельств.

Чуриковская героиня говорит своему возлюбленному: «Юрка, здорово мы с тобой сегодня выступаем! Пусть посмотрят, какие мы люди были. Больше уже таких людей не будет!» То же самое можно было бы сказать в адрес актеров Марка Захарова. То, как они «выступали» в течение двух десятилетий на сцене московского театра Ленком, тот спектр разнообразных социальных амплуа, в рамках которых осуществляли они свою артистическую индивидуальность, — художественный документ эпохи, продемонстрировавший, какие в ней люди были и что с ними происходило. Права полуспившаяся поэтесса-санитарка Инны Чуриковой: больше таких людей не будет.

Придут другие герои. Они уже пришли — их пока еще неясные черты смутно прорисовываются в героях последних спектаклей Захарова: Глумов в исполнении В. Ракова («Мудрец»), Фигаро в исполнении Д. Певцова («Безумный день, или Женитьба Фигаро»). Их портреты на сцене как бы намеренно недопроявлены, каждый из них — эскиз, намек на нового героя, выходящего на авансцену русской жизни; театральное воплощение этого поколения и изучение психологических структур, которые оно принесло с собой, — впереди.

Реестр социальных амплуа, представленных в театре Марка Захарова, конечно, страдает схематизмом, как страдает схематизмом любая попытка типологизации. Тем не менее нам она представляется важной по двум причинам. Во-первых, этот тип анализа кажется нам актуальным именно при исследовании захаровской труппы, ведь каждый актер и каждый актерский ансамбль диктуют свой тип критического анализа. Стоит посмотреть театральную прессу, посвященную московскому Театру им. Ленинского комсомола, чтобы убедиться, как много внимания писавшие об этом театре уделяли социальной составляющей сценических образов. Ни театр А. Эфроса, ни театр Ю. Любимова в этом ракурсе не рассматривались, и их актерские системы

подобного типа подхода не выдержали бы. Творческая практика Захарова, можно сказать, к нему взывала, на него провоцировала. Глубоко симптоматичным и характерным в этом смысле оказывается, например, тот факт, что одна из самых содержательных рецензий на спектакль «Мудрец» написана даже не театральным критиком, а доктором экономических наук Г. Поповым<sup>33</sup>. Известный экономист и политический деятель подробно пишет о героях спектакля, разведя их по лагерям: вот демократы, вот диссидент, вот либералы, вот консерваторы и т. п. Весь спектр общественных настроений действительно был представлен в спектакле Захарова, и было бы несправедливым не рассмотреть этот спектр, каким он сложился за два десятилетия.

Во-вторых, социальные амплуа дают представление о типе сценического героя и – шире – о том образе человека, который предстал на этой сцене перед судом зрителя. Если попытаться найти некий общий знаменатель, то можно сказать, что ленкомовская сцена дала нам модель массового исторического человека, «человека толпы» двух последних десятилетий советской истории, жившего в эпоху развитого социализма. Этот массовый человек мог нести в себе уникальные черты чудаковатой, не от мира сего «человеческой женщины» Инны Чуриковой, а мог быть представлен «обыкновенным человеком», человеком обыденного сознания, мягким и задушевым героем Евгения Леонова, он мог иметь лицо и повадки «блондинки из гастронома», хищной и потерянной героини Татьяны Догилевой, а мог вдруг поразить пристальным взглядом художника-диссидента Юрия Астафьева – но вялая повседневность тупикового времени проступала сквозь все многообразие человеческих портретов. Эти портреты – несомненно, своеобразная театральная мифология 1970-х. Можно сказать, что актеры Захарова – заложники своего времени, они выросли в свое время, в его исторические реалии, в его фактуру, ритмы, пластику.

Б. Зингерману принадлежит замечательно точное определение их взаимоотношений со своим временем, данное на примере одной из киноролей О. Янковского. «В “Полетах во сне и наяву”, – пишет исследователь, – Янковский сыграл свою важнейшую роль – лишнего человека эпохи <...> Герой фильма шатаясь несет на себе груз своего времени, постанывая, пошучивая, покучивая, делая неожиданные антраша, но не сбрасывает с плеч свою неподъемную ношу, – потому что свалить не на кого»<sup>34</sup>.

## 2. Все или никто

Разложив по социальным амплуа труппу театра Захарова (и, разумеется, используя эту операцию только как ход, а не как способ строго научной дефиниции), логично было бы совершить следующий шаг: рассмотреть составляющие сценических образов, созданных актерами, а также их строение, механизм связи двух главных элементов образа: актер – роль. Этот тип анализа не имеет пока устойчивой традиции и наиболее удачно использован, на наш взгляд, только в работе Ю. Барбоя «Теория перевоплощения и сценический образ». Один из возможных и перспективных путей – «объективный анализ самого сценического образа <...> как *системы*, основными “интегральными” элементами которой являются сам актер, т. е. человек, обладающий волей к игре <...> и особая, только на сцене возникающая реальность – роль»<sup>35</sup>.

Нам этот метод также представляется перспективным, дающим объективные показатели (насколько вообще возможна объективность в анализе такой сложной материи, как искусство актера). Он универсален для разных театральных трупп, актерских систем, театральных эпох и т. п. Метод, предложенный Ю. Барбоем, – не просто умственная операция или «занимательная арифметика». Сам исследователь пишет:

Не исключено, что в том, как входят в силу одни структуры и предаются временному забвению другие, в том, какие перемены происходят внутри самих структурных образований, можно было бы увидеть логику общественных процессов<sup>36</sup>.

Сразу оговорим, что мы ограничим анализ сложной системы взаимосвязей актер – роль (где каждый ингредиент имеет свое строение, свою «слоистую» структуру) выяснением веса так называемого личностного начала актера в составе образа. Барбой пишет: «Личностный элемент <...> цементирует, объединяет между собой множество разных актерских “систем” XX века»<sup>37</sup>.

Как в этом смысле устроена актерская система Марка Захарова?

Первым спектаклем Захарова на сцене Ленкома стал «Автоград – XXI», поставленный по пьесе, которую он сочинил вместе с Ю. Визбором. Главную роль парторга «стройки века» сыграл известный тогда по своим первым киноролям Олег Янковский. Этот его сценический образ художественным событием не стал. Но «романтически-

рациональный»<sup>38</sup>, как его назвала критика, парторг открыл на ленкомовской сцене тип героя, которому суждено будет развиваться в следующих постановках Захарова.

М. Швыдкой в рецензии на спектакль дал герою Янковского характеристику симптоматичную:

Янковский в положении сложном. Он – всё и в то же время почти никто. От традиционного психологизма авторы отказались. Поэтому [Янковскому] – Горяеву остается завоевывать сердца рабочих автогиганта только обаянием и решительностью<sup>39</sup>.

Характеристика («он – всё и в то же время почти никто») вполне приложима к той череде героев, которые сменяют Янковского – Горяева на ленкомовской сцене. Первоначальная формула Швыдкого, разумеется не претендовавшая ни на какие обобщения, словно напророчила ленкомовского сценического героя на двадцать лет вперед. Хоакин Мурьета (А. Абдулов), Тиль (Н. Караченцов), граф Резанов (Н. Караченцов), Глумов (В. Раков), Фигаро (Д. Певцов) – «все и в то же время почти никто», – будто в отдельности про каждого сказано.

Эти герои в спектаклях Захарова – всё, ибо поставлены в центр сценического действия, вокруг них сплетаются действенные и сюжетные узлы спектаклей. Все актеры отвечают требованию, которое предъявляет им режиссер: «Зритель должен оказаться <...> в зоне мощного энергетического излучения»<sup>40</sup>. Почему же никто? Во всяком случае, совсем не потому, что создатели спектакля, как замечает Швыдкой, «от традиционного психологизма <...> отказались» принципиально<sup>41</sup>.

Традиционный психологизм, в конце концов, не единственный путь, ведущий актера к тому, чтобы образ человека возник в спектакле. Практика театра XX в. это демонстрирует. Анализируя образ как систему актер – роль, проследим, что вошло в состав образов с актерской стороны.

Индивидуальность? Естественно, такие специфические черты, как интонация, тембр голоса, пластика, отличают созданные разными актерами образы, но они непринципиальны в сценическом существовании героев. Не случайно критики отмечали «безындвидуальный напор» Тиля<sup>42</sup> или «не несущего никаких примет личности»<sup>43</sup> Хоакина в исполнении Абдулова.

Личностное начало, без которого не мыслил себя театр 1960-х, с его феноменом «исповедального актера», не предполагалось в музы-

кальных спектаклях Захарова даже теоретически, на уровне замысла. Принцип создания образа и существования актера в них таковы, что личность, с ее мироощущением, духовным складом, социальной детерминированностью, не была насущной необходимостью для тех «рыцарей без страха и упрека», какими заполнилась сцена. Это можно было бы без труда проверить, мысленно произведя замены в спектаклях и распределив роли иначе. Предположим, назначив Караченцова на роль парторга, Янковскому поручив роль графа Резанова, Абдулову отдав Тилья. В спектаклях, по существу, не изменилось бы ничего. Концепцию это не затронуло бы никак. Собственно, подобные результаты демонстрирует практика Ленкома; постоянные замены, производимые Захаровым в спектаклях, – Тиль, Хоакин, граф Резанов поменяли по три-четыре исполнителя, – никак не отразились на трактовке образов. Характерен и сам факт безболезненных замен. И это при том, что все три актера очень разные, их индивидуальности принципиально и резко несхожи.

Стоит подчеркнуть: дело не в том, что у этих актеров личностное начало отсутствует как таковое. Просто оно и не предполагалось в составе сценических образов, поскольку условия игры, предложенные Захаровым, какой-либо индивидуализации не требовали.

В принципе, в разные времена разными актерами на сцене Ленкома воплощен один герой, его черты настойчиво пробиваются, словно выведенные под копирку, сквозь разные лица, костюмы, времена, страны и драматургические обстоятельства. Это некий среднестатистический искатель приключений, пылкий любовник и авантюрист, диссидент с разной степенью лояльности, романтически гибнущий в финале (кроме, разумеется, парторга Горяева – тот просто покидает стройку века, непонятый современниками).

Что же все-таки входит в состав образа со стороны актера? Воспользуемся формулой Б. Алперса, провозглашенной, правда, совсем по другому поводу и адресу: «культ незаинтересованного мастерства»<sup>44</sup>, т. е. мастерства безличностного, понятого как ремесленные навыки среднекультурного исполнителя.

«Чистый» профессионализм и безличностная энергия, войдя в реакцию с ролью, дают нулевой результат, то самое «все и в то же время никто», которое отличает героев этого ряда. Роль сама по себе мало что определяет, она способна перерасти в художественно значимый

и драматически содержательный образ лишь в диалоге с осмысленной, одухотворенной величиной. Некий фантом, этот «никто» – сконструированная Захаровым суперзвезда – подменяет во многих его спектаклях драматического героя. «Никто» не был в театре достоянием или специализацией какого-то одного типа актеров или увлечением режиссера на каком-то определенном отрезке времени. Появившийся впервые на сцене в 1973 г., он уже не покидает ее, меняя имена и обличья. К примеру, заметное «достижение» в этой области – шумный провал Д. Певцова в роли Фигаро. Все критики, писавшие о «Безумном дне...», сошлись на том, что спектакль потерял героя. Фигаро здесь, Фигаро там, и в то же время его нет. Совершенно очевидно, что никакой личной вины и неудачи Певцова здесь нет: он профессионален, умен и точен в выполнении воли режиссера. Отсутствие героя заложено в режиссерском чертеже спектакля, весь ход «Безумного дня...» свидетельствует о том, что присутствия личности актера в этой отлично налаженной музыкальной машине (или музыкальной шкатулке – скорее такие ассоциации вызывает спектакль Захарова) и не требовалось.

Были ли подобный герой и такая структура сценического образа характерны лишь для театра Захарова? Можно сказать так: его театр этого героя открыл и вполне программно на протяжении двух десятков лет развивал. По сценам других театров этот «никто» тоже благополучно путешествовал: именно его воплощали, например, в музыкальных спектаклях поющие или, как их часто называли, синтетические актеры.

В дискуссии, посвященной концепции личности человека на сцене 1980-х гг.<sup>45</sup>, А. Смелянский напомнил, что искусство, выясняющее состояние человека, всегда давало разные показания, существовали как бы разные счетчики: реальная и нереальная концепции личности человека. Сегодня стало понятно, что захаровский «никто», выходящий к зрителю как образец «героя своего времени», – нереальная концепция человека, популярная в театре 1970-х – 1980-х гг. Герой, лишенный личностных примет. Образ, чью трактовку и сценическое бытие никак не затрагивает смена исполнителя. Игра Караченцова, Янковского, Абдулова, Певцова в музыкальных спектаклях театра – поддержанное режиссурой самоустранение актерской личности из состава образа, усмирение актерского театра в тисках новейшего режиссерского.

В начале 1980-х гг. в критике настойчиво зазвучала тема режиссерской вины и даже призывы к возвращению в дорежиссерский театр, где полнокровно и свободно могла бы проявиться актерская личность. Ностальгия по актерскому театру в кризисной для театра ситуации объяснима, но антиисторична. Что касается «режиссерской вины», то эта проблема требует специального исследования. В данном случае, когда речь идет о музыкальных постановках Захарова, картина определенная: образ создается в большой степени внеактерскими средствами. Еще в начале 1970-х Р. Кречетова так обозначила опасность этой ситуации: «За актеров работают цеха»<sup>46</sup>. Режиссер диктует условия, при которых актер существует как бы в режиме механической точности. И тут справедливо говорить о тотальном режиссерском театре, создающем образ человека в обход драматической природы актера, минуя ее.

Является ли подобная, упрощенная и обедненная, система сценического образа приоритетом и достоянием исключительно музыкальных спектаклей, как может показаться из предыдущих примеров и рассуждений? Герои рок-оперных боевиков тенденцию пассивных отношений с ролью выражают ярче и определеннее остальных, в них она четче прочитывается. Но пассивные отношения с ролью, тип ослабленных, вялых связей актера и персонажа возникают и в сугубо драматических спектаклях, иногда там, где это предполагается менее всего.

В спектакле «Три девушки в голубом», поставленном по пьесе Л. Петрушевской, образы героев созданы актерскими средствами («цеха» здесь тоже работают, но не так активно, как в мюзиклах). Захаров хотел «поднять тот слой живой почвы», который раньше находился вне интересов его театра. Вместе с актерами он попытался отыскать способы сценического освоения нервно текущей городской жизни, жизни городского «роя», с его перепутанными оборванными человеческими связями, сместившимися понятиями и устоями, перемешанностью и пестротой социальных явлений. Спектакль, исследующий городские нравы в духе «физиологического очерка», действительно продемонстрировал умение захаровских артистов существовать чуть ли не в документальном режиме, растворяться в быте, прозе жизни, точно передавать фактуру времени, человеческие интонации, пластику и т. д.

«Каждый человек – это огромный мир. В театре иногда бывает такая редкая возможность – понять другого человека», – написала Пе-

трушевская в программке к спектаклю. Но актеры, увлекшись освоением новой техники игры, основанной на нюансах почти фотографической передачи поведения современного городского человека, этой редкой возможности зрителя лишили. Огромный мир каждого человека остался за кадром актерских решений, вне системы сценических образов. В кадре – лишь суэта и маета уныло проживаемой жизни. Намек на другую жизнь, инобытие, тайную жизнь души получал в том спектакле решение претенциозное: женские фигуры в красивых старинных платьях беззвучно дефилировали по сцене, видимо, пытаясь продемонстрировать авторскую тоску по лучшей жизни. Эта тоска, однако же, не ощущалась в существовании реальных сценических героинь, трех девушек «не в голубом», сыгранных И. Чуриковой, С. Савеловой, Л. Поргиной. Образы оставались подробными зарисовками с натуры, моментальными фотографиями, снятыми в московской толпе: все было достоверно, узнаваемо, но художественно незначимо.

Особенно остро потери ощущались в игре Чуриковой. Она настолько вчиталась в чужую жизнь и растворилась в ней, что личность актрисы, всегда занимавшая огромное место в составе создаваемых ею образов, в этом слабо мерцала. Она сыграла жизнь тиражированную, среднестатистическую, в которой стерта индивидуальность, зато проявлены другие черты: притертость, адаптированность, обезличенность.

Обычно личность актрисы в своих героинях выражалась – какую бы жизнь она ни играла: хоть санитарку, хоть фабричную девчонку – в особой душевной энергии, тайном свечении; люди маленькие, незначительные, становились значительными в ее исполнении. В «Трех девушках в голубом» актрису интересует (вместе с режиссером) не уникальность человеческой жизни, но ее тиражированность, ее растворенность в «блочных» ситуациях, в толпе большого города. Погрузившись в замедленный, тягучий ритм начерно проживаемой жизни, в ее усталый автоматизм, актриса настолько ушла в нее, что образ оказался скорее зарисовкой с натуры, чем индивидуально освоенным, преобразованным энергией театральной игры.

Кроме того, в спектакле, скрупулезно воссоздававшем новый социальный пласт жизни, не хватало, как это ни парадоксально, контакта с жизнью – он был на сцене слишком «организован». Приметы жизни были актерами тщательно изучены, рассмотрены, воспроизведены. Играя своих современников, актеры Ленкома будто бы создавали не-

кий этнический тип – homo soveticus. Была в их показах едва уловимая нотка отчужденности; со временем некоторые роли стали напоминать отдельные концертные номера (особенно это касается работ Е. Фадеевой и Т. Пельтцер) – их вполне можно было изъять из спектакля и успешно продемонстрировать на эстраде.

Но, может быть, самым веским примером ослабления связи актер – роль, резкого устранения из образа личностного начала стал ленкомовский «Гамлет» 1986 г. Поставленный режиссером Г. Панфиловым, он тем не менее вполне вписался в эстетику театра, и потому оказалось вполне реальным ввести этот «чужой», незахаровский спектакль в контекст наших размышлений о его актерах.

П. Маркову принадлежит мысль о том, что «Гамлет» «рожден в русском театре в особые исторические моменты». Не каждое поколение могло дать своего Гамлета. И не каждое время его требовало.

В 1986 г. на сцене московского Театра им. Ленинского комсомола ожидали Гамлета 1980-х. Критика оказалась единодушна: новый Гамлет московской сцены не состоялся. «Пустота возникает на том месте, где должен быть стержень, магнит. <...> И никакие мизансцены, ставящие неживую фигуру датского принца в центр, ничего изменить не могут»<sup>47</sup>, – констатировала Н. Крымова.

Пустота в центре – этот диагноз очень напоминал формулу М. Швыдкого: «Все и в то же время почти никто». Пустота вместо магнита. Что стояло за этой убийственной для такой роли пустотой? Насколько был закономерен провал одного из ведущих актеров современного театра и кино?

Видимо, начать нужно с ответа на другой вопрос: была ли эта неудача личной виной Янковского? Очевидно, что провал Гамлета являлся плодом коллективных усилий. Другое дело, что и внутри этой – панфиловской концепции, этого решения актер не достиг художественной высоты. Но, может быть, она и не могла быть достигнута? Режиссер решил отдать вечные вопросы, шекспировский масштаб страстей на откуп 1970-х (в Янковском, как мы уже писали, человеческий тип этого времени воплотился определеннее всего). В «Гамлете», в этой магнитной точке пересечения вечного и временного, произошло несмыкание, которое, разумеется, не было индивидуальной актерской неудачей Янковского, но – содержательным крахом всей режиссерской идеи.

Крымова в своей рецензии затруднялась оценить причину отрицательного результата Янковского:

Мне осталось непонятным – стертость, бледность личности в данном случае рождена была какой-то необходимостью, позицией <...> или все это лишь следствие невозможности достичь художественной высоты?<sup>48</sup>

Видимо, когда речь идет о режиссере такого ранга, как Панфилов, трудно не сомневаться, что стертость и бледность личности, если уж они в спектакле явлены, входили в его режиссерскую концепцию. Мощный трагический дух шекспировского героя не выдержал панфиловской трактовки: он «не выдержал» его человека семидесятых. Гамлет, выходящий на сцену с априорным «не быть!», самоуничтожился в первые же минуты спектакля.

Эксперимент Панфилова был обречен на гибель, на провал: гамлетовские вопросы предлагалось решать человеку пораженному, словно плесенью, усталостью и безверием, ввевшимися в кровь, привычными, ставшими для него нормой и потому не трагическими. Диалога между актером и ролью не произошло. Они никак не скрестились, не пересеклись в системе образа – пусть парадоксально, конфликтно. Трагический и вечно тревожный дух датского принца «отлетел» от спектакля, а человек 1970-х остался в нем бледной тенью, проиграв свой разговор с вечностью.

Гамлет Янковского являл пассивные отношения с ролью, но здесь был несколько другой случай, нежели с рок-оперными «рыцарями». Там, как уже говорилось, личность актеров не участвовала в создании образов, была исключена. Здесь же произошло другое: этой личности, ее внутреннего мира и духовного потенциала оказалось недостаточно. Актер, спровоцированный и благословляемый режиссурой, не стал стремиться к другому полюсу образа – к роли, к ее духовному потенциалу.

Понятно, что к такой роли, как Гамлет, актер готовится не сезон, а всю жизнь. Но история нашего театра знает и случаи, когда путь к роли, требующей серьезных душевных затрат (хотя и не Гамлетова масштаба), был пройден в течение театрального сезона. Так, Смелянский приводит воспоминания И. Судакова о Николае Хмелеве: репетируя роль Алексея Турбина в «Днях Турбиных», тот в мучительных поисках образа переменился по-человечески. Судаков вспоминает, как в тот сезон во МХАТе всех поразили произошедшие с Хмелевым

перемены, как на смену прежней суетливости, угловатости пришла «сосредоточенность и полнейшая погруженность в мысли образа», давшие «ту одухотворенность и обаяние, благодаря которым он так западал в душу зрителей»<sup>49</sup>.

С «Гамлетом» в Ленкоме произошло обратное: шекспировского героя попытались подтянуть к современному человеческому типу. Встречи со временем, этот тип породившим, роль не выдержала. Структура сценического образа, достаточная для героев музыкальных представлений, для их суперзвездного безоблачного существования, в «Гамлете» не сработала.

Вроде бы схожую операцию проделал Захаров в середине 1970-х гг. с другим классическим героем: чеховский «Иванов» был поставлен на Е. Леонова, роль демонстративно подверстывалась под актера, подгонялась под его рост. Но эта режиссерская акция имела благоприятный исход. По разным причинам. И потому, вероятно, что проблемы надорвавшегося русского человека конца XIX в., потерявшего энергию жизни, органично наложились на опыт человека 1970-х гг. И потому еще, что при всей будничности, стертости, намеренной обыкновенности леоновского Иванова, в нем было главное – глубоко индивидуальное, небудничное и нестертое страдание. То, чего не хватило холодноватому, рациональному, изъеденному усталостью и безверием Гамлету Янковского. Леонов же подарил своему герою органичнееший дар мягкой, словно стесняющейся себя человечности, дар мучительной, необъяснимой и трудновыразимой вины. Постановка чеховской пьесы открыла на сцене театра Захарова счет тем героям, которые выразили свое историческое время правдиво и трезво. За ними стояла реальная концепция человека.

Уже говорилось, что точные, художественно убедительные свидетельства о молодом поколении 1970-х дал спектакль «Жестокие игры», ставший одним из самых значительных театральных событий сезона. Молодые актеры принесли на сцену свой краткий исторический опыт, естественный запас жизненных впечатлений, мироощущение детей 1970-х: ироничных и злых, бесприютных и замкнутых. В диалоге актер – роль именно их человеческий опыт стал решающим: он резко перечеркнул сентиментальное благодушие, присутствовавшее в пьесе А. Арбузова.

При почти социологической точности деталей, словечек, подробностей, манер, в «Жестоких играх» не было фотонореализма «Трех

девушек в голубом». Жизнь не расплзалась бесконечно в сценическом пространстве, не растекалась в бытовых подробностях – она лихо-радочно прокручивалась в жестоких ритмах «чертова колеса» (ведущей сценографической идеи спектакля). Игра молодых ленкомовских актеров была вроде бы психологически подробной, но внутренний мир своих героев они продемонстрировать не спешили, это был важный штрих юношеской психологии их поколения. Тут была даже не эстетика полутонов, скорее – эстетика полунамеков, когда все общеизвестные вещи оставались как бы за скобками сценического разговора (неудовлетворенность, одиночество и т. п.), все было понятно с полужеста, полувзгляда.

Молодые актеры оставили в том спектакле – как сценический документ своей эпохи – образ «усеченного человека»: с исповедями, всегда не высказанными, не проговоренными, с агрессивной резкостью движений, внезапно оборванных, с непроявленными судьбами. Проблема их была не в том, что они играли «духовно бедных людей»<sup>50</sup>, как упрекала их критика. В спектакле резко и пронзительно звучала тема духовного вакуума, неполноценности жизни, удушливости атмосферы, которая формировала этих «усеченных людей».

Показательно их сравнение даже не с предыдущим, а с дальним театральным поколением. В статье о мастерах старшего поколения МХАТа и Малого театра исследователь писал о творчестве А. Грибова, И. Ильинского, М. Яншина:

Актеры старшего поколения владели тайной «всесторонности», неограниченности страстей <...> Герои <...> всегда были объемными. <...> И в этом своем «многочувствии» образа <...> актеры эти не знали равных<sup>51</sup>.

Ни огромного душевного богатства, ни «тайны всесторонности» актеры Марка Захарова предъявить не могли. Как известно, искусство актера, тип актера, метод создания образа – понятия исторические. Монархическая режиссура 1960-х гг. оставила в наследство следующему театральному десятилетию жесткую концептуальную направленность взгляда на человека. В этом были свои потери, но и свои приобретения.

Концепция, несомненно, сужала человеческую личность, лишала ее зыбкой «тайны всесторонности», но и часто давала возможность увидеть какие-то неожиданные грани, рассмотреть ее существование в новом ракурсе, глубже понять ее ударную страсть. Часто эта самая ударная страсть была сейсмографом общественного бытия, сигнали-

ла о каких-то важных переменах, происходящих с человеком. В этом смысле характерны работы Янковского в спектакле «Синие кони на красной траве» и Чуриковой в «Оптимистической трагедии». В них была полемическая резкость нового исторического взгляда, пропущенного, словно электрический ток, сквозь всю систему сценического образа. Самое интересное, что было в этих актерских работах, – взволнованный взгляд актеров, современников своего времени, на известные исторические коллизии, на персонажей российской истории.

Новизна работы Янковского над образом Ленина состояла не в том, чему так дружно умилялись многие критики: дескать впервые в истории театральной ленинианы актер вышел на сцену без грима, отринув необходимость перевоплощения, создания характера и характерности. Это решающего значения не имело, являлось не более чем приемом «остранения» в публицистическом спектакле. Принципиален был для того времени новый взгляд на ленинскую судьбу, а, следовательно, и на судьбу его идей.

Основным тоном роли был тон тревоги. Янковский играл в жестком, строгом ключе. У него был пристальный, воспаленный взгляд. Разумеется, Янковский играл ленинский драматизм и правду «по Шатрову», в этом он был человеком своего времени и не мог вырваться за его рамки. Человеку постсоветского периода та трактовка образа покажется неактуальной. Но исполнение Янковского было прочно связано со своим временем, он был его заложником: это был взгляд массового человека 1970-х на события 1920-х гг. Современный актер знал, как прожила страна последние полвека, и это тревожное знание было важнейшим элементом, который актер внес в образ Ленина. Усеченный образ несомненно усеченной исторической личности был сыгран актером так же усеченно, в том объеме драматизма и истины, которые диктовала ему его собственная эпоха.

Концепция образа Комиссара, как его сыграла Чурикова в «Оптимистической трагедии», также обуславливалась историческим опытом человека, которого отделяют от описанных в пьесе событий более чем полвека, – эта временная дистанция позволила авторам спектакля новыми глазами всмотреться в старую пьесу и обнаружить в ее коллизии новый острый смысл: женщина и бойня, человек на Гражданской войне. Чуриковская героиня, пришедшая в революцию с университетской скамьи (или Бестужевских курсов), идеалистка с безумной ве-

рой и жертвенностью в огромных глазах, вдруг поняла чудовищный смысл Гражданской войны не как битвы за справедливость, но как братоубийственной резни.

В образах, созданных в этих спектаклях Чуриковой и Янковским, при резком различии способов игры (она – с погружением в чужую жизнь, перевоплощением, он – работающий в условно-публицистическом ключе), есть важная общность – повышение роли актерской личности в формировании концепции образа. В этих образах была подлинная, живая сопричастность современных актеров истории, в них был ясно выражен взгляд человека определенного поколения не просто на роли, но – на события истории, которые с этими ролями связаны. Отношение к далеким историческим событиям, пропущенное сквозь сценическое бытие образов, высветило в них черты, ранее не проявленные и, казалось, невозможные.

\* \* \*

Художественная практика Театра им. Ленинского комсомола на протяжении двух последних десятилетий являет собой картину достаточно противоречивую. Естественно, что и «актерская система» Марка Захарова не могла не вобрать в себя присущих этому режиссеру противоречий.

Исследователь актерского творчества Е. С. Калмановский в «Книге о театральном актере» высказал убежденность, что «в сегодняшнем театре различные режиссерские школы и направления» систематизированы «по принципам творческого выявления актера»<sup>52</sup>.

Здесь есть некоторая идеализация современной театральной ситуации, стремление выдать желаемое за действительное. Во всяком случае, практика Ленкома убежденности критика не подтверждает. Принципы творческого выявления актера в этом театре самые противоречивые. Образы, созданные захаровскими актерами, порой со снайперской социальной точностью, соседствуют с такими, где вдруг проявляется пугающая глухота к живому человеку. Ускользящая авторская позиция, снижение и устранение личностного начала в составе образа – и резко очерченный, жестко концептуальный субъективный взгляд. Актерская личность, со скандальным вызовом трактующая классическую роль под своим «знаком», – и полное ее отсутствие в структуре сценического образа, столь же скандально роль проваливающеее.

На протяжении всей жизни театра здесь существуют внутренне противоречащие друг другу тенденции. Одна из них откровеннее всего проявилась в музыкальных постановках театра. Образы, созданные захаровскими актерами в мюзиклах, отличаются ослабленными связями в системе актер – роль.

Подлинный, а не добытый сомнительным путем алхимии образ появляется на сцене, когда повышены роль и значение личности актера в образе. Соотнесенный с реальными жизненными процессами, с историей и современностью, находящийся в постоянном сопряжении с ними, этот герой выражает в театре Захарова реальную концепцию личности.

Противоречия и своеобразное расслоение режиссуры Захарова непосредственным образом сказываются на его актерской системе. Актер у него тоже как бы слоится, двоится, трансформируется – в зависимости от задач, диктуемых спектаклем. Он способен работать в разных условиях: с включением личностного потенциала и без него, как творческая личность – и как деталь спектакля, не более существенная, чем остальные. Актеры в системе этого театра (за редкими исключениями) способны к поразительной эластичности, сосуществованию в несовместимых, казалось бы, условиях сценической жизни. Плюрализация когда-то целостной и единой театральной культуры не могла не «расщепить» артиста. Вот, пожалуй, самое существенное противоречие, характеризующее реальное положение дел в театре Марка Захарова, в частности, в той его области, которая названа «принципом творческого выявления актера».

2002

### Примечания

- <sup>1</sup> Захаров М. Живая энергия мысли // Сов. культура. 1972. 17 февр.
- <sup>2</sup> Туровская М. Современники своего времени // Театральная жизнь. 1990. № 14. С. 25.
- <sup>3</sup> Так называется статья критика В. Гаевского, посвященная творчеству Ю. Любимова и феномену Театра на Таганке (см.: Московский наблюдатель. 1991. № 1).
- <sup>4</sup> Семеновский В. Евгений Леонов // Театр. 1978. № 3. С. 44.
- <sup>5</sup> Семеновский В. Темп-1806 // Театр. 1982. № 7. С. 55.
- <sup>6</sup> Семеновский В. Темп-1806. С. 55.
- <sup>7</sup> Там же. С. 58.
- <sup>8</sup> Захаров М. Живая энергия мысли.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Захаров М. Что значит актерское счастье? // Советская культура. 1985. 30 июля.
- <sup>11</sup> Аннинский Л. Шалости сфинкса // Современная драматургия. 1983. № 2. С. 192.

- <sup>12</sup> Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров Нового театра // Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.; М., 1926. С. 49–50.
- <sup>13</sup> Семеновский В. Два сюжета // Театр. 1981. № 9. С. 52.
- <sup>14</sup> Сегодня это поколение стало средним, кто-то (как Т. Догилева) уже не работает в этом театре; не стало Ю. Астафьева, мы же пишем о них потому, что их работы важны для истории Ленкома не меньше, чем работы тех, кто на сегодня числится в этой труппе.
- <sup>15</sup> См.: Демидов А. Как молоды мы были... // Театр. 1976. № 1. С. 50.
- <sup>16</sup> См.: Федорова В. Лицо или маска? // Театральная жизнь. 1980. № 12. С. 30–32.
- <sup>17</sup> См. об этом: Смелянский А. Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска // Театр. 1980. № 6. С. 14–19.
- <sup>18</sup> Кугель А. Театральные портреты. Пг.; М., 1923. С. 43.
- <sup>19</sup> Того города, каким он был в 1970-е – начале 1980-х гг.
- <sup>20</sup> См.: Смелянский А. Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска. С. 14.
- <sup>21</sup> Из выступления А. Шнитке на творческой встрече композитора в 1985 г. в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.
- <sup>22</sup> Смелянский А. Песочные часы // Современная драматургия. 1985. № 4. С. 206.
- <sup>23</sup> См.: Смелянский А. Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска. С. 16.
- <sup>24</sup> Социально-психологический портрет этого типа дан в публицистической статье Л. Жуховицкого «Что потом?» (Юность. 1986. № 6).
- <sup>25</sup> Рудницкий К. Групповой портрет с мадонной // Театр. 1984. № 9. С. 83.
- <sup>26</sup> Щербаков К. Ведущий всматривается в зал // Советская культура. 1983. 24 нояб.
- <sup>27</sup> Трейманис Г. Противоречивое впечатление // Ригас балес. 1983. 26 авг.
- <sup>28</sup> См.: Смелянский А. Наши собеседники М., 1981. С. 271.
- <sup>29</sup> См.: Там же. С. 272, 273, 275.
- <sup>30</sup> См.: Там же. С. 271.
- <sup>31</sup> Семеновский В. Евгений Леонов. С. 51.
- <sup>32</sup> См.: Щербаков К. Ведущий всматривается в зал.
- <sup>33</sup> См.: Попов Г. Довольно простоты // Огонек. 1989. № 25. С. 10–11.
- <sup>34</sup> Зингерман Б. Предисловие // Абдуллаева З. Вне игры. Олег Янковский в театре и кино. М., 1990. С. 4.
- <sup>35</sup> Барбой Ю. Теория перевоплощения и сценический образ // Актер. Персонаж. Роль. Образ. Л., 1986. С. 30.
- <sup>36</sup> Там же. С. 61.
- <sup>37</sup> Там же. С. 37.
- <sup>38</sup> См.: Швыдкой М. Фантазия на тему... // Театр. 1974. № 7. С. 49.
- <sup>39</sup> Там же.
- <sup>40</sup> Захаров М. Режиссерское дело // Театр. 1990. № 9. С. 85.
- <sup>41</sup> Швыдкой М. Фантазия на тему... С. 48.
- <sup>42</sup> Таршис Н. Музыка спектакля. Л., 1978. С. 117.
- <sup>43</sup> См.: Калган В. Смерть героя или поиск «суперзвезды» // Московский комсомолец. 1976. 6 окт.
- <sup>44</sup> См.: Алтерс Б. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 106.
- <sup>45</sup> См. об этом: Театр. 1986. № 11.
- <sup>46</sup> Крегетова Р. Поиски единства // Театр. 1973. № 2. С. 67.
- <sup>47</sup> Крымова Н. Вопросы, вызванные «Гамлетом» // Советская культура. 1987. 20 янв.
- <sup>48</sup> Там же.
- <sup>49</sup> Цит. по: Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 111.
- <sup>50</sup> См.: Смелянский А. Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска. С. 17.
- <sup>51</sup> Вишневецкая И. Соло для часов с боем // Театр. 1980. № 6. С. 48.
- <sup>52</sup> См.: Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л., 1984. С. 38.

**Н. В. Песочинский**

## **АКТЕР ТЕАТРА-СТУДИИ**

Этот тип театрального коллектива – один из важнейших атрибутов режиссерской эпохи в сценическом искусстве на протяжении XX в. – давно существовал как важная часть всех национальных театральных культур: fringe – в Англии, off-off Broadway – в Америке, групповой театр в Скандинавии и т. д. Идея некоммерческого экспериментального искусства, обращенного к искусственному зрителю, поиск нетрадиционного театрального языка – объективная реальность и свидетельство подвижности театрального процесса.

Теория студийности разработана и в манифестах русских режиссеров. Термин, введенный Мейерхольдом, подчеркивает педагогическую направленность коллектива, созданного при МХТе в 1905 г. Анализируя опыт театра-студии, Мейерхольд утверждал, что путь из такой, нового типа, театральной школы у воспитанных в ней актеров один: в новый, создаваемый ими самими театр и больше никуда<sup>1</sup>. Триаду школа – студия – театр утверждал и воплотил Евг. Вахтангов. Все варианты реализации этой идеи продемонстрировал опыт Художественного театра на примере своих четырех студий: образование самостоятельного творческого организма с оригинальным творческим методом (Первая студия – МХАТ-2); воспитание нового поколения труппы в духе метрополии (Вторая студия МХАТа); воспитание актеров для других театров как форма утверждения и распространения своего метода.

Начало «таяния» соцреализма конца 1950-х тоже ознаменовано рождением Студии молодых актеров и образованием из нее театра «Современник».

Общеизвестные факты истории студийного театрального движения свидетельствуют о том, что эта часть театрального процесса развивается по своим, особенным законам. Появление театральных студий – признак кризиса господствующих художественных методов и предпосылка изменений в эстетике театральной культуры в целом.

Советская театральная система крайне обостряла проблему появления новаторских художественных методов и организмов. В стандартизованном режиме театральной педагогики, планирования выпуска спектаклей, назначения художественных лидеров, регламентированной театральной критики, при нормативной эстетике весьма проблематично было существование такого естественного элемента художественной культуры, как авангард.

Театральные студии, независимо от глубинного содержания своих экспериментов, занимали нишу альтернативного искусства, причем многие лишь в общественном сознании – за отсутствием подлинного подполья (термин «андеграунд» в нашей культуре утвердился только в конце 1980-х гг.). «Авангардом» для советских актеров, воспитанных по законам мхатовской школы, и зрителей в 1970-е – первой половине 1980-х гг. были и брехтовский эпический театр, и абсурдизм 1950-х гг., и британские «молодые рассерженные», и «бедный театр» Ежи Гротовского. К этому же времени относятся публикации книги П. Брука, некоторых материалов о Е. Гротовском, Ю. Шайне, Т. Канторе, «домашние» переводы Э. Ионеско.

Публикация мейерхольдовского наследия и переосмысление истории отечественной режиссуры в специальной литературе и вузовских лекциях в конце 1960-х гг. не могли не отразиться на практике нового поколения режиссеров. Другой вопрос – на каком уровне это меняло методологию, заложенную советской театральной школой (если меняло вообще): было ли это повторением чужой эстетики или созданием собственного метода, органически связанного со своей творческой почвой и сознанием зрителя.

Уклонение от общего потока – необходимый этап и в индивидуальном опыте многих режиссеров, а для некоторых – единственно возможный вариант творческой реализации. Создание своего театра в доперестроечное время было возможно только как создание (или реорганизация) театра-студии. Так что даже при отсутствии радикально новаторской художественной программы режиссер был почти обречен на студийные эксперименты.

С театрами-студиями 1970-х – первой половины 1980-х гг. так или иначе связаны были Р. Быков, М. Захаров, М. Розовский, Р. Виктюк, В. Голиков, П. Фоменко, К. Гинкас, Г. Яновская, В. Малыщицкий, В. Фильштинский, Б. Морозов, Л. Шварц, А. Васильев, С. Спивак,

В. Полунин... Имен в этом списке будет примерно столько же, сколько на рубеже XX–XXI вв. активно действующих режиссеров, начинавших в 1970-е гг.

До 1986 г., однако, число театров-студий не превышало количества дворцов и домов культуры, в которых им разрешено было существовать. Юридически они состояли в подчинении профсоюзных домов самодеятельного творчества, имевших свои, утвержденные партийными органами, художественные советы. Все спектакли театров-студий неизбежно подлежали контролю этих худсоветов. Творческую свободу в театрах-студиях вовсе не стоит преувеличивать. «Была в конце 50-х – начале 60-х гг. студия “Наш дом” при МГУ. <...> Знаете, кто там работал? Горин, Хазанов, Славкин, Арканов, Петрушевская. <...> Студия просуществовала 12 лет. А потом нас вызвал человек, и в течение 15 минут дело мое рухнуло <...>»<sup>2</sup>, – вспоминал М. Розовский.

И все же с формулировкой «как педагогическая работа» (т. е. не для показа зрителям) в театрах-студиях было можно ставить если не Н. Эрдмана и С. Мрожека (что стало реальностью в 1980-е), то хотя бы Е. Шварца и А. Володина, А. Вампилова и А. Вознесенского.

Сущностный смысл определения «театр-студия» был искажен тем, что оно, равно как и определение «народный театр», давалось свыше, невзирая на творческую направленность коллектива. Только «народный театр» считался «передовым» во всех отношениях (включая идеологическое) – ему и платных ставок давалось больше, а театр-студия еще должен был доказывать свою состоятельность, и ставок у него было две: руководитель и заведующий постановочной частью.

Изучение театров-студий в контексте истории актерского искусства, строго говоря, проблематично. В 1970-е – 1980-е гг. в студиях играли почти исключительно любители, именно здесь овладевавшие профессиональными актерскими навыками. Лишь некоторые, наиболее интересные режиссеры приглашали иногда профессиональных артистов. В вузах культуры, где готовили режиссеров-руководителей самодеятельного театра, участников-любителей называли исполнителями, а не актерами, что в большинстве случаев, видимо, верно. Ведь они не только исполняли свои роли, но и делали декорации, шили костюмы, а часто были еще и соавторами литературной основы спектаклей. Хоровое начало на уровне этики и эстетики определяло специфику студий. Но если искусство исполнителя, как правило, не

становилось феноменом, достойным изучения, то им могла бы стать режиссура: сценические задачи, поставленные перед актером студии, часто отличались оригинальностью, новаторством, программной цельностью.

Театры-студии были по-своему очень социальны. Современный критик сравнивает их с интеллигентской кухней своего времени (где можно было наконец говорить то, что думали<sup>3</sup>).

### Любительские группы

Освобождение от канонов театральной формы было предпосылкой многих любительских групп, создававших свой образный язык как бы заново. Здесь не стояли такие цели, как постановка, драматургия, обслуживание зрителей. Театр понимался как форма самовыражения, что не исключало параллелей с классической методологией игрового театра.

Большинство театров этого типа – детские и подростковые. Яркий пример – «Домашний театр», созданный В. Масальским в 1979 г., где играли вместе взрослые и дети из нескольких семей. Эффект состоял в совмещении общения и игры – в художественном и бытовом смысле. Элемент импровизации постепенно становился определяющим и организующим. Театр в равной мере интересовал друзей дома, педагогов и зрителей.

Театр, не стремившийся быть театром в полном и принятом смысле слова, экспериментировал с составляющими искусством элементами, начинал с нуля, объективно учитывая свои исходные данные.

Один из самых долголетних студийных театров в Ленинграде идею театра соединил с идеями клуба, компании, жизненного сообщества. По замыслу основателя и руководителя «Субботы» Ю. Смирнова-Несвицкого, этой компании свойственны свои представления о красоте, из которых и появляется росток эстетического. Понимание актерского творчества здесь исходит из природы человека, его индивидуальности. И то, что понимается обычно под словом «мастерство», для «Субботы» не так важно.

Первый спектакль «Субботы» – «Театральные страницы» (1969) – сугубо монтажное произведение, сочетавшее не просто разные театральные жанры, но и разные формы деятельности: лекцию о

Евг. Вахтангове, театрализованные иллюстрации к ней, этюды, песни. Постепенно стала складываться идея театра-клуба. Совместное существование – месяц за месяцем, год за годом – проявляло индивидуальности, порождало сюжеты, аккумулировало наблюдения прожитой жизни – все это вместе можно преобразовать в спектакль. Одна студийка афористично сформулировала способ создания спектакля руководителем: «Вы смотрите и нас переписываете, как Шекспир». Действительно, в постановках по собственным сценариям Смирнов-Несвицкий использовал судьбы своих актеров, и они играли образы самих себя. Спектакли менялись, когда в них вводились новые поколения участников «Субботы», но в первооснове существовали много лет: это «Окна, улицы, подворотни», «Пять углов», «Козлова и Курицына».

Подобный тип спектакля, естественно, может включать и ситуации сложных психологических отношений, которые в профессиональном театре достигают степени драматического конфликта. Но в «Субботе» исполнители часто не в состоянии сыграть сложный конфликт актерскими средствами, и тогда режиссер «перекрывает» такой момент театральным знаком – песней, например.

Персонажи театра, однако, – не просто выражение индивидуальности. Они превратились в театрализованные маски: Маня Ошибкина, которая все время делает неправильный выбор; Пуфык Гениальный, уверенный в своих неординарных способностях; Автобус-Икарус, расталкивающий в жизни окружающих... Маски переходят из спектакля в спектакль, передаваясь от исполнителя к исполнителю по архетипическому признаку. На юбилее театра после объявления: «Встаньте все Пуфыки!» – поднялись несколько человек (первым из Пуфыков был, кстати, Семен Спивак).

В середине 1970-х гг. спектаклей по собственным сценариям «Субботе» стало не хватать. Заинтересовались литературой. Были поставлены «уличная» версия «Ромео и Джульетты», «Три товарища» Э. М. Ремарка (спектакль, по мнению руководителя «Субботы», получился, потому что в коллективе были «готовые» герои), оригинальная инсценировка по «Крепостным актеркам» С. Могилевской. «Бремя страстей человеческих» было решено в стиле группы «Бони М» – с песнями и танцами, которые любили ребята (говорили, что спектакль сделан «не по Мозму, а по-своему»).

В свое время руководитель театра-студии «Синий мост» Г. Яновская говорила, что самодеятельные актеры в первый раз играют интереснее профессионалов, только повторить этого не могут. Смирнов-Несвицкий считает, что эта проблема была решена в «Субботе»: участники проживали на сцене свою жизнь. Если же играли образ, то прочитывали его по-своему<sup>4</sup>. Эти актеры были выращены в коллективе, в достаточно открытой клубной атмосфере. Постепенно стало получаться и проживание роли. Больше внимание начали уделять мастерству, которому раньше вообще не придавалось значения. Занятия в студии вели и приглашенные педагоги, и «субботники»: О. Волкова; К. Гинкас, который с помощью душевных разговоров забирался в психологические глубины исполнителей – и на этом строил этюды; С. Спивак; Н. Никитина, отделившаяся впоследствии от «Субботы» с большой частью актеров, образовав свой «Театр дождей» (под крышей театра того же С. Спивака); Сергей Воробьев...

Очень показательной для студийно-клубного симбиоза была традиция спектакля как игры со зрителем, напрямую выходящая к жанру хэппенинга. Например, у зрителей отбирают ценности якобы на строительство детского сада; или пришедшего принимать спектакль чиновника просят подержать зонт (предмет, обыгрываемый в спектакле) и надолго «забывают» о нем; или зрителей, причем знакомых, упорно усаживают на скамейку («специально для вас поставили, самая удобная»), которая шатается и падает... Провокационные моменты использовались во время репетиций, когда «бунтовщики», сговорившись заранее, начинали борьбу с руководителем... Зрителей делили на «шустриков» и «мямликов», выдавая им опознавательные значки и разделяя на участвующих и не участвующих в спектакле. Профессор-театровед Г. Титова с возмущением рассказывала, как во время спектакля ее вынуждали всем представляться. Эта традиция розыгрышей, по словам Смирнова-Несвицкого, зародилась в домашней компании, когда, скажем, гости, приглашенные встречать Новый год, без четверти двенадцать обнаруживали пустую квартиру, стол, на котором были разбросаны кости, доносившиеся из-за закрытой двери приглушенные звуки чьей-то возни, а обалдевшим приглашенным предлагали «пока» почитать «Блокнот агитатора».

Игры со зрителем – существенный элемент феномена театра-студии. Тут возникает иной тип контакта смотрящих и играющих, чем

в театре с рампой и кулисами (к преодолению пассивности восприятия, кстати, многие режиссеры стремились – от Вс. Мейерхольда до Е. Грозовского). В студии есть условия для возникновения полуспектакля-полуреальности, так как грани между реальными людьми и театральными персонажами, а также между играющими, проживающими свою жизнь на сцене, и зрителями практически размыты – зал в какой-то степени заполнен студийцами, знакомыми, и само действие – не вполне замкнутая среда... (У А. Васильева этот момент рождения театральной реальности из жизненной будет многоступенчато разработан его учениками в спектакле «Шесть персонажей в поисках автора». А из более поздних примеров многие вспомнят, как в Студии Клима (ученика Васильева В. Клименко) на спектакле «Гамлет» могильщики пытались выяснить у зрителей, не пришли ли они сюда тоже «копать»...)

Смирнов-Несвицкий сравнивает принципы «Субботы» с неореализмом в кино, когда играют непрофессионалы: они непосредственны и прекрасны в эпизоде, во фрагменте, а коллизия заменяется режиссерским знаком или знаком изобразительным. «Вся “Суббота” фрагментарна», – признает он.

Метод «Субботы» типичен и специфичен для театров-студий если не конкретными приемами, то открытостью театральной формы, изначально не зафиксированной. Эта форма театра, этот тип зрелища, его жанр, модель контакта со зрителями и приемы использования литературного материала создаются как бы заново, из конкретных условий.

Любительские группы типа «Субботы» точно ориентированы на данные участников, на их индивидуальные особенности. Это глубоко закономерно. «Ничего, кроме индивидуальности, у любителей нет, – утверждает В. Фильштинский, руководивший ленинградским театром «Перекресток» с 1976 по 1989 г. – Все зависит от того, как режиссер понимает эту индивидуальность. Ее можно использовать, вырастить, затронуть глубокие струны, дойти до глубокого перевоплощения. Это все стадии процесса. Я использовал индивидуальность в ее органике. Говорили: “ой, хорошо играет”, – а я знал, что я хорошо использовал индивидуальность»<sup>5</sup>. Можно заметить, что метод работы с актером Фильштинского, режиссера психологической школы, имеет общее с игровой манерой «Субботы» в прямом обращении к человеческой натуре актера. (Кстати, «приспособление индивидуальности» актера

Фильштинский считает составной частью режиссуры в профессиональном театре.)

Сходную мысль высказывал и В. Голиков, руководивший Студенческим театром ЛГУ с 1976 г.:

Живость, органика, как мне кажется, по-прежнему характерны для наших спектаклей, держатся не только на элементах системы Станиславского, а на той же заразительности и стойкости перед публикой молодой дружной стайки, влекущей за собой зал<sup>6</sup>.

И сказано это о спектаклях публицистически-игровой, близкой к эпическому театру стилистики.

Хоровое начало, прямое самовыражение индивидуальностей – условия полной свободы театральной структуры студийного спектакля.

### Гостеатр и его двойник

В отличие от любительских групп, метод которых – производное недостаточного опыта участников, репертуар многих театров-студий строился на подражании профессиональным репертуарным театрам, ориентирующимся на массового зрителя.

Это легко объяснимо.

В организационной ситуации, когда создавать готовые гостеатры почти невозможно, а интерес зрителей к театру достигает степени бума, ниша заполняется театрами-студиями. Атмосфера полуполюгальности, благородная нищета и бескорыстный энтузиазм были естественными и важнейшими факторами признания многих и многих студий. О них и писали больше всего.

Но поставим вопрос иначе. Если бы в 1970-е гг. режиссерам было проще находить работу (скажем, по контракту) или финансирование гостеатров учитывало студийное движение, кто бы все-таки организовывал эти студии? Другими словами, каковы мотивы создания театра: практическая необходимость или свободный творческий выбор? (С извинениями за трюизм, все же напомним: создатель Студии на Бородинской все время ее существования состоял на госслужбе.)

Актерский метод многих студий, даже большинства, по существу не отличался от широко распространенного. Конечно, все режиссеры разные, у любого руководителя студии свои пристрастия: в репертуаре, в жанрах, в технике постановок. Но ведь это еще не свидетель-

ствует о принципиальном новаторстве в области театрального языка. Смысл «студийности» в таком случае не включает методологического эксперимента. И в общем, ничего страшного. Не только хорошие в традиционном смысле, но и очень оригинальные актеры появлялись в театрах, не отличающихся программными нововведениями. Студия в этой роли заменяет какой-то этап театрального образования. Но не более.

В свое время из студенческого театра-студии МГУ вышли такие разные актрисы, как Ия Саввина и Алла Демидова. Но ведь и руководители этого коллектива, сохранявшего некое ядро труппы, люди разные: Ролан Быков, Иван Соловьев, Сергей Юткевич, Марк Захаров, Роман Виктюк... Из Студенческого театра-студии ЛГУ вышли Игорь Горбачев и Сергей Юрский – причем почти одновременно!

Бывает, что студия не представляется самому руководителю дорогой в неизведанное пространство. Олег Табаков, объединивший в студии под своим руководством в середине 1970-х гг. два актерских выпуска ГИТИСа, на которых он преподавал, представлял себе их будущее в соединении с «Современником», мечтал: «Свежая кровь вольется в сложившийся театральный организм». Но «Современник» отказался. Другие педагоги, учившие молодых актеров, были тоже из «Современника»<sup>7</sup>. В этом случае надо понимать «студийность» в какой-то мере парадоксально: как повторение традиции (т. е. рождения в середине 1950-х Студии молодых актеров). Но, видимо, такой ход оказался слишком консервативным. Какое имя, кроме самого Табакова, связывается у нас с этим коллективом? Какая художественная идея?

Жертвенное преодоление материальных трудностей – неотъемлемая сторона жизни почти всех студий, без которой многое в их программах оценивалось бы иначе. Если нет уникальности творческой, трудная судьба их становится как бы «цветным фильтром» перед глазами критики.

Кто только ни писал о Театре-студии на Юго-Западе как об уникальном сценическом явлении – Л. Аннинский, И. Золотусский, А. Аникст, М. Строева, В. Комиссаржевский... Здесь работал фактор «героизма», партизанской несоциализованности любой студии (по статусу), хотя непризнанным коллектив В. Беляковича не был, кажется, ни одного дня. Он и создавался в 1977 г. вполне образцово: в московской рабочей новостройке, из «востряковских» ребят, родители которых работали на одном комбинате. Слились два драмкружка: один – Дома пионеров

и другой – районной библиотеки. А критики напишут, что Беляковича привлекла позиция аутсайдера. Такой имидж подкреплялся всем стилем жизни студии. По словам З. Владимировой, Белякович постоянно нацелен на взятие очередной высоты и берет ее одним силовым приемом, собирая всю студию в кулак<sup>8</sup>, – вот вполне точная оценка метода режиссера. Слово «самоотдача», видимо, чаще других употребляется в характеристике такого типа студии.

В одном из интервью Белякович рассказал, как проходит процесс подготовки спектакля. Это долгий и, так сказать, ударный процесс. Режиссер собирает труппу и говорит: «Прекратить показ спектаклей надолго мы не можем, а “Ревизора” ставить надо. Придется выпускать за две недели»<sup>9</sup>. Актеры, вся студия концентрируются и «весь коллектив полностью изолируется от внешнего мира; отключаются телефоны; нет вечерних спектаклей, артисты тем или иным путем освобождаются ото всех других обязанностей, репетиции идут с утра до вечера, а часто и ночами, с предельной нагрузкой»<sup>10</sup>. Белякович говорит, что в это время у студии цель – «сделать спектакль во что бы то ни стало»<sup>11</sup>. В результате через две недели играется прогон, а уже при зрителях что-то дорабатывается.

За несколько лет студия Беляковича «во что бы то ни стало» поставила А. Чехова, М. Булгакова, Е. Шварца, В. Шукшина, А. Казанцева, У. Шекспира, К. Гольдони, Ж. Ануя, Э. Ионеско, Э. Олби, М. Гельдерода, а также все драматические сочинения Гоголя, включая «Владимира третьей степени», и все это при использовании «одних и тех же, казалось бы, сценических приемов, средств театральной выразительности, постановочных приспособлений»<sup>12</sup> (критик назвал это «постоянством»).

А. Аникст признался, что любит эту студию, несмотря на недостатки. «Ничего зазорного в том, что текст Шекспира сокращен, – писал ученый о постановке “Гамлета”, – что не удался юмор и кладбищенская сцена не получилась (ее, кажется, теперь выкинули и не играют, ну и пусть!), что монолог “Быть, или не быть” перенесен почти под конец пьесы... Все это несущественно <...>»<sup>13</sup> Белякович не станет спорить, более того, по его мнению, «горение и самоотдача способны заменить и профессионализм и даже, может быть, талант»<sup>14</sup>. При таком подходе, действительно, все сложнейшие творческие проблемы могут быть разрешимы. Например, решена проблема с вводами, и решена

навсегда: «Каждый (! – Н. П.) человек из технических цехов в любую критическую минуту (а такое случается) может стать и артистом», – с гордостью говорил режиссер<sup>15</sup>.

Все сказанное имеет прямое отношение к эстетике театра Беляковича, к принятой в нем системе актерского творчества. По замыслу режиссера, каждый спектакль в восприятии зрителя «можно сравнить с коротким и сильным ударом»<sup>16</sup>. Это, естественно, определяет прочтение классической пьесы.

Например, в трактовке шварцевского «Дракона» Белякович отказался от философичности, сказочности, аллегоричности и открыл в пьесе прямые политические связи с современностью, с теми, кто в 1970-е гг. «бряцал оружием, зарился на чужие земли, нагло хозяйничал в слаборазвитых странах и претендовал на мировое господство <...> Когда народ под пятой Пиночета, Сомосы, Стесснера или Салазара <...>»<sup>17</sup> Другие, менее конкретные планы пьесы, видимо, «коротким ударом» не передаются.

«Я за театр, где зрителя “берут и ведут” цепкой рукой»<sup>18</sup>, – признавался режиссер. Но возникает вопрос соответствия вектора такого пути и неоднородности пространства некоторых пьес. Можно предположить, что Белякович уже в 1970-е гг. предвосхитил ожидания зрителей, которые были удовлетворены позже, с появлением видеопроката и основных массовых жанров: триллеров, боевиков.

Читаем описание беляковского «Гамлета»: героем тут руководит «жажда наказать преступника».

Мы видим Гамлета, как бы бешено раскачивающегося на палубе корабля <...> Вперед к цели – любой ценой (помним, что «юго-западные» актеры также «любой ценой» спектакли ставят. – Н. П.) <...> И весь спектакль, кажется, одержим этим движением <...><sup>19</sup>

Всеобщий лихорадочный хаос... Смятение музыки, света, движения. Дуэль Гамлета с Лаэртом – «бой не на жизнь, а на смерть <...> только <...> летят искры от скрестившихся клинков»<sup>20</sup>... При появлении войска Фортинбраса текст произносится «с интонациями, с которыми отдаются команды в поверженных городах и странах <...> Прямо в зал обращаются жерла с бьющими из них снопами света, ослепляя сидящих, в то время как звуки оружейных выстрелов оглушают их. И зал, сопричастный духовным исканиям Гамлета, расстреливается в упор»<sup>21</sup>.

Может быть, любой боевик имеет отношение к «пограничной ситуации», которую увидела в таком типе действия З. Владимирова, и вызывает у зрителя «пограничные переживания», как у А. Аникста? Сам режиссер вообще не предполагает возможности существования вне пограничности – на любом материале, в любых жанрах.

Когда среди грома, такого гротескного хаоса, среди «носорогов», монстров-женихов в «Женитьбе», да даже и в водевилях вдруг возникает некая щемящая нота – она воздействует неизмеримо сильнее, чем еще большее усиление грома и звона<sup>22</sup>.

Вообще без грома и звона обойтись, вроде и не предполагается, будто «некая щемящая нота» ни с чем другим и не сочетается.

Как играть носорогов, монстров, фортинбрасовских захватчиков, Стресснера и Салазара из пьесы Е. Шварца «Дракон»? «Здесь игра без полутонов, не вполнакала, а во всю мощь души», – писала М. Строева<sup>23</sup>.

Даже в пародийном спектакле «Театр Аллы Пугачевой» зритель не скучал по какой-нибудь Анжелике, наблюдая «новый психологический, почти этнический тип русской женщины. Эта не то, что семью – эта и район, и область на хребет возьмет»<sup>24</sup>.

О принципах актерского искусства в студии Белякович говорит не только в эстетическом, но и в этическом плане (или даже организационном?):

На сцене актер должен быть в постоянном волевом напряжении <...> требую от актеров самоотдачи – каждый раз играть, как последний<sup>25</sup>.

Но постоянное волевое напряжение – к каким результатам оно приводит в конструкции художественного целого? «Какая-то своя манера игры у нас, конечно, есть: жесткая, с укрупненным жестом, с точной подачей текста», – это способ игры, отличающий скорее гастрольные антрепризы, тяготеющие к «игре нутром», что подтверждает и такое неопределенное, не разработанное профессионально и технически требование Беляковича: «Актер должен нутром чувствовать стилистику любого спектакля»<sup>26</sup>. Ну должен, а что если не чувствует? Должен чувствовать!.. Сомнения в методологии подготовки актеров студии усугубляет и такой факт: «Занятий по актерскому мастерству в театре нет, весь “курс обучения” ребята проходят на репетициях и в спектаклях»<sup>27</sup>. А ведь почти все в студии непрофессионалы.

В труппе такого типа должен быть корифей, звезда, на которой держатся все спектакли. Здесь был такой. За первые шесть сезонов он сыграл Гамлета, Хлестакова, Ланцелота («Дракон»), Мольера (в пьесе М. Булгакова), короля Карла (в «Жаворонке» Ж. Ануя), две роли в спектакле «Эскориал» по М. Гельдероду и Э. Олби, Кочкарева, Беранже (в «Носорогах»), в спектакле по А. Чехову, по «Владимиру третьей степени» Н. Гоголя... Возможно ли такое? Столько концепций, такой диапазон. Какая индивидуальность, какой метод вместит это богатство? Хочется гнать от себя навязчивую аналогию с провинциальной антрепризой. И все же каким бы интересным и способным ни был воплотивший эти роли актер, могли ли состояться все спектакли с его соло и какими они могли быть? И если они были незначительными в сценической истории названных пьес (что ясно из нашего времени: дело прошлое), то как могла в каждой из них всерьез состояться главная роль, все же не изолированная от всего остального?..

Виктор Авиллов, пожалуй, единственный известный всем студийный актер периода 1970-х – 1980-х гг., и бум студийного движения конца 1980 – начала 1990-х гг. не выявил ни одного конкурента ему. Конечно, это феномен. Конечно, актер выразительный, своеобразный в фактурном и эмоциональном отношении, обладающий многими талантами, что доказывают и его работы в кино (например, в «Господине оформителе» О. Тепцова и в отечественной телевизионной «мыльной опере» «Петербургские тайны»), и, кстати, сам факт работы в кино. Но в феномене Авиллова много характерного и сущностного для студийного движения, и прежде всего – способ выявления, использования актерских данных, его природы, формирование амплуа, развитие техники игры.

Даже в инсценировке рассказа В. Шукшина «Миль пардон, мадам» в роли сельского «чудика» Броньки Пупкова (рассказывающего байку о том, как он стрелял в Гитлера, но промахнулся) Беляковичем была проделана очень показательная трансформация.

Текст старательно очищен от всех «снижающих» деталей в характеристике персонажа <...> Актер в центре, все работает на него. Ничто не отвлекает от Бронькиной исповеди <...>

Вот уже байка стала исповедью, а воображаемое – как бы реальным: «Он снова (! – Н. П.) там, в бункере Гитлера»<sup>28</sup>, – верит актеру сопереживающий критик. В спектакле происходит полное смещение смысла, жанра и амплуа.

Хриплый голос рвется от волнения <...> Крик на пределе, яростный, ненавидящий, полный мстительного торжества. В этом крике, стремительно распрямившейся фигуре, во вздрагивающей от выстрелов руке – разрядка предельного напряжения <...> И актер заставляет нас поверить, пусть не умом, а сердцем: да, было.

В этом описании стоит обратить внимание на отсутствие важнейших для шукшинской концепции категорий характерности и юмора, на эпитеты, связанные с эмоциональным рисунком роли, и на противопоставление эмоционального восприятия образа аналитическому, на подавление первым второго. Это ведь характерно для амплуа первого героя, причем даже не в жанре триллера, а скорее – мелодрамы. «За редчайшим исключением, драматические герои Авилова жаждут отдать себя», – утверждает автор портрета актера<sup>29</sup>.

Так же, без юмора, достаточно прямолинейно романтизирован персонаж пьесы Э. Ионеско: «Одинокая фигура Беранже – Авилова, стоящая на темной сцене, а вокруг ревущий мир носорогов <...>»; «герой остается один и, по существу, в нем воплощается все лучшее, что есть в человечестве»; «драматический конфликт между единицей и массой, между идеалом, который воплощают на сегодняшний день (?! – Н. П.) немногие люди (?! – Н. П.), и тем, чего хотят, алчут массы <...>»<sup>30</sup>, – в таком воплощении эстетика Ионеско разрушается, а театральное решение приближается к несложному действенному «силовому» кино: чтоб и экшен, и саспенс были на месте. С Гамлетом при таком подходе, правда, сложно – могут помешать некоторые недостатки в пьесе. Но Авилов – Гамлет не осмысляет «все происходящее в свете истории <...> не справляется со знаменитыми монологами, они сильно сокращены или “промахиваются” актером, которому ближе живая боль Гамлета и высокий строй его непосредственных поступков»<sup>31</sup>. Образ Гамлета снижается, «такой походкой этот парень мог идти вам навстречу по Невскому или по улице Горького», актер в этой роли «обращается с текстом Шекспира как со своими собственными мыслями»<sup>32</sup>.

Портрет актера, написанный третьекурсницей ГИТИСа, интересно начинается – со встречи с ним, неизвестным ей на тот момент человеком:

Поднимаю глаза. Передо мной худошавый молодой человек. Но лицо! Резкое, неправильное, в первую секунду оно кажется некрасивым, однако до чего же выразительно! И редкой красоты волосы: длинные, очень

густые, ярко-золотые. Стою и разглядываю почти в упор. Кто это? Несомненно, из артистической братии. Вряд ли актер – слишком заметная внешность – я бы знала. Тогда, наверное, музыкант. Или художник?<sup>33</sup>

Яркость жизненного типажа не случайно показалась важной критикой: в творческом портрете это признак амплуа героя. И это использовано режиссером в студии напрямую. Под это амплуа, к этому типуaju приспособливается решение спектаклей. Таков один из распространенных и типичных ходов студийной режиссуры. Авилов – хороший, заметный актер, но феномен Авилова – нечто иное. Это феномен несоответствия безграничных творческих амбиций режиссуры реальным возможностям исполнителей.

Вопросы, действительно ли Белякович хотел стать аутсайдером и ради этого пренебрег карьерой очередного режиссера, стал ли он в итоге аутсайдером или все же остался очередным, – актуальны для большей части руководителей студий.

Вот Марк Розовский не усложняет своих мотивов организации студии.

Не скрою, студией хотелось заниматься по двум причинам: во-первых, вызвала отвращение работа в театральном официозе, а во-вторых, как говорится, достаточно «во-первых». Говоря проще, не хотелось служить в театре-учреждении, в котором все и вся на каждом миллиметре пространства, в каждую секунду должно было приспособливаться к чьим-то (не моим) представлениям <...>

Однако бежать-то было как раз и некуда<sup>34</sup>. И дальше:

Студия!.. Жизнь не давала других вариантов, вот почему прежде всего в этой форме нужно было оторваться от участия в орденоносном застое, прекратить «обслуживание» профессиональных коллективов своими театральными идеями<sup>35</sup>.

И еще определеннее:

Для меня и нас – я имею в виду своих сотрудников и друзей – студийность возникла от полной безвыходности, от невозможности реализовать свои заветные театральные идеи самым кратчайшим способом<sup>36</sup>.

В 1983 г. в московском Доме медицинского работника у Никитских ворот Розовский открыл такой театр, какой – в организационном смысле – удалось. И продублировал здесь свои решения спектаклей, искаженных, как он считает, на академической сцене («История ло-

шади», «Бедная Лиза»). Но оказалось, что точность исполнения режиссерской партитуры начинающими и более или менее случайными актерами имела не только преимущества. Ведь Розовский не выдвигал никаких кардинальных идей изменения театрального метода. Он добился большей легкости жанра, возврата в театр легкомыслия и комических трюков, но в остальном возможности его труппы не стали значительными. Режиссер «пропустил» своих актеров через ГИТИС (официоз театральной педагогики, но, правда, занятия по мастерству вел сам). Награждение спектакля «Бедная Лиза» дипломом Малого театра, видимо, было воспринято как парадокс...

Пьесы, написанные Розовским специально для своей труппы, с точки зрения художественного языка едва ли представляют собой что-то уникальное. «Красный уголок» и «Концерт Высоцкого в НИИ» – бытовая комедия и скетч – носят репризный характер и требуют от исполнителей прежде всего типажной яркости. Трагикомический парадокс «Красного уголка», когда «положительная» воспитательница постепенно оказывается гораздо более потеряннным и опасным человеком, чем воспитываемая ею алкоголичка, требует от актрис не более чем бытовой достоверности. «Безусловность» существования актеров и хоровое начало в спектакле не противоречат психологической школе. Режиссерские же приемы самого Розовского индивидуальны в той же мере, что и у любого человека этой профессии. Музыкальность построения действия – не исключение, а правило. Во время репетиций Розовский пользуется этюдным методом. В статье Ж. Авишай описана, например, репетиция спектакля, готовившегося по рассказам Гоголя. Свободная игра с нефиксированным текстом шла под дирижирование Розовского – он определял ритм, расставлял акценты и постепенно создавал драматическую конструкцию сцены<sup>37</sup>. Характерная особенность: основная единица студийного театра – группа персонажей.

Эскапизм Розовского имел прежде всего мировоззренческий, политический смысл, объяснялся его биографией в 1970-е – 1980-е гг. Видимо, и его апологию студийности надо понимать прежде всего в общедуховном смысле и лишь в меньшей степени – в профессиональном:

Противостояние Студии театральному официозу – не момент, не временное явление, а вечный конфликт безумства творцов с расчетом конформистов<sup>38</sup>.

(Понять бы, где безумство художественное?) Еще более спорным в профессиональном смысле можно считать утверждение Розовского, что «студийность должна иметь (или воспитать) своего зрителя»<sup>39</sup>, ожидания от которого режиссер связывает с вопросами моральными: «чтобы он был порядочным»... и т. д.

Заявив о себе как об оппозиции государственному профессиональному театру, многие студии стали в эстетическом смысле его двойниками.

### Независимые театры

В то время как некоторые студийные двойники гостеатров формально повторяли их облик и слабо копировали творческие возможности, оставаясь, по существу, не более чем самодеятельностью, были, естественно, и другие. Радикальной революции формы они не произвели, авангардом в общественном сознании не считались, но имели широкое признание (хотя и недостаточное, для того чтобы быть учрежденными официально).

В отличие от предыдущих двух видов коллективов, театры, которые мы назовем «независимыми», были преемственно связаны с русскими актерскими школами XX в.: «Человек» (впоследствии – Пятая студия МХАТа) – понятно, с психологической школой, «Театр» Алексея Левинского явно пытался возрождать принципы условно-метафорического искусства 1920-х гг. Студийность в данном случае не свидетельствовала о разрыве с традицией, а создавала условия для ее естественного соединения с новым драматургическим материалом. Л. Петрушевскую не пытались играть ни в «Субботе», ни у Беляковича, ни у авангардиста Б. Юхананова...

Одна из самых значительных независимых групп под руководством А. Левинского существует в Москве с конца 1960-х гг., некоторое время при Театре сатиры (где сам Левинский был актером), в Студенческом театре МГУ, затем самостоятельно. Но дело, конечно, не в длительности существования, а в основательности программы. Левинский изначально воспринимал театральное действие как реальность метафорическую. Сценическое время, ритм, мир предметов, пространство имели самостоятельную, сценическую содержательность. Понятно, что в этой среде и персонаж – не реальное лицо, но именно образ в театральном синтезе. Левинский определенно следо-

вал условно-метафорической театральной традиции, ставил Апулея, Мольера, Шекспира, Достоевского, Брехта, Лорку...

«Мы пытаемся раскрыть феномен Театра в каждом произведении, у каждого автора. Сейчас главенствует психологический театр в упрощенном, поверхностном его понимании. Метафорическое мышление встречается очень редко, особенно в работе с актерами, – говорил Левинский. – Мы пытаемся найти целостность условного театра во всех его компонентах: постановка, исполнение, восприятие. Любое произведение для нас – материал для экспериментирования»<sup>40</sup>.

В большинстве спектаклей Левинского пространство создано по сущностно конструктивистскому принципу, т. е. создает новую реальность (чаще всего условными, скупыми средствами). Сценическое время сгущено. В «Гамлете», по словам критика, «чрезвычайная по насыщенности атмосфера, сотканная режиссером из взглядов, движений, звуков, ритмов и красок. Последовательно акцентированный режиссером принцип монтажа тембра голосов, звуков музыки, пронзающего луча софита и графически пластичной статики актеров ясно показывает: перед нами умело сконструированный мир»<sup>41</sup>. Способ игры, можно сказать, преемственно связан с идеями Неподвижного театра – играют не телесные воплощения, а символы действующих лиц. Все, что связано с житейским поведением, развоплощается, редуцируется. В спектакле по произведениям Брехта, Лорки и по старинным французским водевилям действовал тот каботин, который, возможно, был подсказан Левинскому мейерхольдовским манифестом «Балаган». Режиссер пробовал осуществить со своими студийцами и биомеханические этюды. Левинский смог повторить не только первоначальный технологический тренаж, но проник и в закономерности биомеханики как системы творчества. Ориентация именно на эту актерскую школу не случайна и глубоко соответствует духу спектаклей этой студии, называющейся «Театр». Не случайно так просто называется. «Театр должен быть лабораторией, каждый спектакль у нас – вариант, проба. А если пробовать стало нечего – его надо закрывать», – говорил режиссер<sup>42</sup>.

Короткое время существовал, мигрируя в пространстве, коллектив, у которого не было точного названия. Пьесу Л. Петрушевской «Уроки музыки» впервые в Москве поставил Р. Виктюк в 1980 г. в Студенческом театре МГУ. Оттуда труппу выгнали. Спектакль закрепился на

некоторое время на сцене ДК «Москворечье», где те же исполнители с тем же режиссером сыграли одноактовки Петрушевской «Чинзано» и «День рождения Смирновой». Опять выгнали. Студия переместилась в ДК «Знамя революции».

Петрушевская оценивала спектакль так:

Очень люблю попадать сразу же на премьеру, и чтобы был праздник солидарности текста с актерами, режиссера с автором и всех вместе со зрителями. Но это очень дорогой и редкий товар – такое совпадение. Поэтому потрясающим событием в моей жизни была премьера «Уроков музыки», когда мы все были ошеломлены: «Откуда они это знают?» <...> А как они могут так играть? Соединение грубой жизни и света идеи озаряет сцену так, что этот свет не убавляется, сколько лет ни проходит со дня премьеры<sup>43</sup>.

Об «Уроках музыки» осталось и свидетельство Э. Рязанова:

Впечатление – даже не восторг, а шок, потрясение. <...> Это было очень точное и тонкое прочтение пьесы – такой правды жизни в нашем театре до того времени я, наверное, и не встречал. И самое главное – поразительный актерский ансамбль. У зрителей терялось ощущение, что перед нами – актеры, настолько достоверной была игра <...> всех участников спектакля, добившихся полной иллюзии того, что перед нами – «кусочек жизни» <...> Не знаю профессионального театра, актеры которого смогли бы так сыграть эту пьесу <...> В. Талызина <...> прекрасная актриса с очень богатой, гибкой внутренней техникой, несколько выбивалась из ансамбля любителей, проигрывала им в этом самом «феномене достоверности»<sup>44</sup>.

Судя по следующему спектаклю Петрушевской – Виктюка «Девочки, к вам пришел ваш мальчик» со многими из тех же исполнителей, впечатление производила не документальность сама по себе, не житейская достоверность, которой Талызина не могла якобы добиться. Тот театральный язык (почти ничем не предвосхищавший более поздние спектакли режиссера) условно можно было бы назвать синтезом психологического натурализма и театра жестокости. Метафорическая атмосфера вырождения во всех поступках и словах, и вне поступков, и вне слов как-то висела в воздухе. Активность действия, напор всех персонажей, агрессивные реплики, жесты подчинялись не какой-нибудь логике, пусть самой злодейской, но как бы спрятанной всеобщей безумной силе, для которой все действующие были марионетками, хотя и физически подлинными. Натуральность была не в частности, не в поведении, интонациях или характерности персонажей или

микросюжетах действия, она была как бы за всем этим, а все это было ее частными проекциями.

Понимая спектакли Виктюка по Петрушевской как ярко театральные, мы можем с уверенностью отнести их к тому театру, который находит средства, чтобы по-новому и на новом уровне отразить то, что в профессиональном театре выглядит искусственным, заученным и стандартным. Эффект студии, стоящей как бы «ближе к жизни», тут действительно присутствовал, хотя и не в прямом виде изображения природы. Это было правдиво, может быть, именно потому, что было всерьез театрально.

К той же Петрушевской студия «Человек» (основанная в 1974 г. в Москве) подошла после постановок вполне гротескного материала: «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина; «Картотека» Т. Ружевича, «В открытом море» С. Мрожека, «Маяковский» (по стихам и письмам поэта и о поэте). Непосредственно перед «Чинзано» были «Эмигранты» Мрожека. Этот путь – через абсурдизм – дал возможность перемешать планы действия. (Надо заметить, что такого подхода к «молодой» драматургии не имел ни один государственный театр, и, видимо, ставить ее рядом с А. Гельманом и М. Шатровым – одно дело, а рядом с Ружевичем и Мрожеком – другое.)

На первый план в спектакле вышли фантазия, творчество, игра, «кайф»! Эти трое не напиваются, они творят! Это единственный доступный им, пусть уродливый, но все же способ проявления их творческого азарта. «Что-то» начинается <...> это импровизация, и в странной карнавальской клоунаде можно меняться ролями, можно забыть убожество и одиночество жизни, однообразную скуку житейских забот! <...> Честное чувство, что слова утратили смысл. <...> Демонизм игры, искусства. На весы легли: по сю сторону – одиночество, «правильность», «прозябание» жизни, а напротив – фиглярство, маска, лицедейство, опиум игры и неизбежное прозрение – гибель<sup>45</sup>.

Профессионалы – режиссер Р. Козак, поставивший «Чинзано», и артисты Г. Мануков, И. Золотовицкий, С. Земцов – оказались более «студийными», чем многие участники самодеятельных групп, потому что нетривиальным был их творческий подход к материалу, нестандартным – метод.

Есть, видимо, своя логика в том, что настоящий шофер В. Авилов, руководимый стандартно мыслящим режиссером, в любой роли

приближался к усредненному герою театрального боевика, а поставленные в абсурдно-гротескную ситуацию актеры мхатовской школы вдруг откопали в современной обыденной пьянке что-то незнакомое, почти метафизическое.

Независимым театрам удалось не только оторваться от господствующих репертуара, актерской школы и принципов режиссуры, но и сформировать полноценные творческие программы, пусть только для себя, пусть только на время.

### Экспериментальные группы

Если такие режиссеры, как В. Белякович, М. Розовский, В. Спесивцев, О. Табаков, руководители московского и ленинградского университетских театров-студий, используя скудные материальные возможности и скромные данные самодеятельных артистов, создавали коллективы, модель которых не отличалась принципиально от стандартной профессиональной труппы (просто свой театр), то совсем другим был путь студийных групп, вовсе не претендовавших на значительность своей деятельности и законченность результатов.

По существу, ими была переосмыслена функция театра.

В небольших экспериментальных группах, необязательно обращенных к широкому зрителю, уходило от понимания театра как духовного послания человеку, больше думали о собственных творческих интересах, о самих себе и цеховых проблемах. Сыграть отсутствующих на казенных сценах Э. Олби или П. Вайса, даже А. Володина, попробовать эффект брехтовского отчуждения, окунуться в жанр эксцентриады – эти и подобные, в общем, вполне формальные задачи становились значимыми в контексте отечественной театральной жизни. Независимо от уровня выполнения, они уже сами по себе становились фактом театральной жизни.

Многие художественные модели западного театра, не воплощенные у нас на профессиональной сцене, а также оборванные традиции русского нереалистического театра именно в студиях были по-своему опробованы, хотя чаще всего без индивидуального осмысления. Актеры завидовали студийцам, игравшим Н. Эрдмана, Л. Петрушевскую, С. Беккета, и стремились участвовать в их спектаклях (В. Талызина – в «Любви» Петрушевской в Студенческом театре МГУ, К. Датешидзе – в

«Самоубийце» («Синий мост»), А. Толубеев и С. Лосев – в «Марате / Саде» П. Вайса в Студенческом театре ЛГУ...) – новые творческие задачи притягивали актеров.

Конец 1960-х и все 1970-е гг., после гастролей в СССР Марселя Марсо, прошли под знаком пантомимы. Это было существенно для нового взгляда на актерское искусство вообще, и не только для тех коллективов, которые ограничивались чисто пластическим театром. Тезис создателя пантомимы Этьена Декру, определявшего это искусство как «суть способа драматической игры», не мог не быть весьма актуальным в эпоху торжества реалистической актерской школы. Тут вспомнили и учли историю пантомимы в России, в частности, в творчестве Вс. Мейерхольда и А. Таирова, и лозунги вроде «слова в театре – лишь узоры на канве движений», позволившие преодолевать формальную ограниченность актерской школы, причем не в каком-то особенном типе театра, а именно в драматическом.

Не будем закрывать глаза на то, что для большинства групп пантомимы вовсе не характерна такая программная дальновидность. Их эксперименты ограничивались отработкой специфической техники и круга приемов, позволявших показывать пластические этюды; следующих этапов воспитания драматического актера условно-метафорической традиции не предполагалось.

В каждой группе начинали с тренажа пластических возможностей, с познания нематериального пространства: оказывались в «клетке», перетягивали «канат», шли по «песку», надевали «маску». Ставили трюковые или по-детски игровые сценки... Несмотря на кажущуюся незначительность, эти опыты постепенно внедряли в сознание зрителей новое понимание актерской техники и – более широко – актерского творчества, отвергая главные атрибуты профессиональной педагогики: психологизм, правдоподобие, характерность, переживание и т. п. (естественно, в том понимании, в каком их культивирует психологический театр).

Без этого этапа не было бы пластических спектаклей типа «Ромео и Джульетта» в Театре пантомимы «Арлекин» Г. Бабицкого, «Личная жизнь» в «Терра мобиле» В. Михеенко, «Каникулы Пизанской башни» в Студии пластической импровизации О. Киселева и др. – не было бы развития того вида театра, о котором еще пойдет речь, в связи с более универсальными концепциями сцены.

Экспериментальные студийные театры чрезвычайно различны. Значительным явлением для зрителей 1970-х гг. был театр «Studeo» при ЛИИЖТе, созданный режиссером, до этого стажером Театра на Таганке, В. Малышицким. Хоровое публицистическое действо, аскетичное, поставленное по прозе, с жесткой фиксацией внимания на тексте, смысле, идее – таким был этот «бедный» театр, прошедший путь от студенческой самодеятельности до государственного Молодежного театра. К послебрехтовским формам условного дидактического и в то же время игрового зрелища стремился в Студенческом театре ЛГУ В. Голиков, впервые поставивший «Ужасную историю преследования и убийства Марата, разыгранную больными психиатрической клиники в Шарантоне под руководством маркиза де Сада» П. Вайса, «Любовь» Л. Петрушевской, «Зверя» М. Гиндина и В. Синакевича. Этот театр казался тогда смелым и неординарным по образному языку. Где еще тогда показывали несколько вариантов трактовки одной пьесы («Девочки, к вам пришел ваш мальчик» Л. Петрушевской), когда разные исполнители находили в переигранной сцене иной смысл (как тут не вспомнить М. Фриша?); где еще зрители должны были выходить из зала в другое помещение, в котором был наворочен хаотический беспорядок, как после мировой войны и где лежали десятки тел, и чтобы «сыграть» эти роли, на каких-нибудь десять минут специально приезжала вся студия?..

Многие студии ограничивали свои эксперименты одной из структур театра: психофизика рождения речи (Студия под руководством В. Косенковой, ул. 25 октября, Москва) или пластическая импровизация как внебытовая содержательность театрального движения (Студия под руководством О. Киселева при Московском драматического театре им. А. С. Пушкина). В конце 1970-х гг. стали возникать и студии, являвшиеся театральными лишь по названию, а по существу – культивировавшие дзен-буддистскую медитацию (для чего использовались различные пластические и вокальные ритуалы, изначально связанные с театром – в самом широком его понимании; такой была, например, студия «Канон», работавшая в Москве в середине 1980-х гг. под руководством В. Мартынова).

Диапазон интересов экспериментальных театральных групп был неизмеримо шире, чем диапазон существующих школ театральной педагогики. Воплощение нетрадиционных идей редко было убедительным и исчерпывающим, но не в этом была цель опытов.

Экспериментальные группы были ближайшим подступом к театральному андеграунду.

Режиссер Э. Горошевский, ученик – как ни странно – Г. Товстоногова, в своем «Театре реального искусства» (1983, Ленинград) вплотную подходил к концепции символического спектакля. Знаки действия «стыковывались» в интеллектуальном осмыслении. Но и ставил Горошевский прозу А. Битова, Г. Борхеса, М. де Унамуно, в которой смысловую нагрузку несет не сюжетное действие. Музыка к спектаклям писал С. Курехин. Перед актерами стояла задача обращаться к фантазии зрителя. Сложная метафорическая партитура спектаклей требовала от актеров беспредметности игры, которой они вовсе не были обучены и (может быть, за исключением И. Лепихина) которую так и не смогли постичь. Театр не нашел своего зрителя, что, кстати, характерно для большинства экспериментальных групп.

«Театральная лаборатория», созданная В. Максимовым (1984, Ленинград), реконструирует театральные языки авангарда, например А. Арто или И. Терентьева.

Радикальность некоторых экспериментальных групп могла уничтожить феномен искусства как таковой.

И здесь, видимо, уместно вспомнить слова И. Терентьева, которые любил цитировать режиссер М. Левитин (не допущенный к работе в Театре-студии МГУ): «Переписать, перепечатать, перечеркнуть, переставить, перенять, перепрыгнуть и удрать»<sup>46</sup>.

«Наши спектакли моделируют процессы, происходящие в человеческом сознании. Кто бы ни был наш герой, монах-расстрига, известный писатель, видный ученый или председатель колхоза, он напряженно, я бы сказал, яростно мыслит»<sup>47</sup>, – формулировал один из моментов своей студийной программы С. Кургинян («На досках», Москва). Нетрудно заметить, что логика Кургиняна не вполне укладывается в границы театра. Преследуются цели, не имеющие отношения к художественным:

Вся наша работа – эксперимент, в котором как равные партнеры участвуют и актеры, и зрители<sup>48</sup>.

Сегодня, ретроспективно, после попыток социального моделирования, предпринимавшихся Кургиняном, его ранние опыты над живыми людьми в театральном зале представляются знаменательными. С большим уважением, трогательно описывала журналистка

особенного зрителя этой студии середины 1980-х гг. Вот Е. Харитонova, которая «приходит в зал, как на работу – из вечера в вечер», и сама утверждает, что к спектаклям этого коллектива зрителю надо готовиться так же серьезно, как актеру, и это, по ее мнению, положительно отличается от других театров, где зритель смеется, плачет, а потом задумывается над тем, что вызвало его переживания<sup>49</sup>. И руководитель, и зритель, и актеры этого коллектива четко выговаривают, что спектакль представляет собой некий процесс мыслительной деятельности.

Например, один из «спектаклей» имеет жанровое определение: «драма-вспоминание», не «вос-», а именно «вспоминание» (пусть литературная основа не так оригинальна – «Берег» Ю. Бондарева). Может ли «вспоминание» быть художественно содержательным – вопрос сложный.

Что же в таком действии представляет собой актерское творчество? Мария Мамиконян, которая работала в студии с самого начала (1967) и впоследствии вела уроки у новичков, сформулировала один из принципов довольно неожиданно:

Каждый из нас решает на сцене какие-то свои собственные проблемы. Я не хочу сказать, что это происходит на каждом без исключения спектакле и, сойдя со сцены, мы уверены, что нашли все ответы. <...> Новое может открыться неожиданно, даже в финальной сцене, а импульсом к этому может быть простое слово<sup>50</sup>.

Руководитель Студии проводил с участниками постоянный «психофизиологический тренинг» (заметим: не актерский). В этом ему виделось «синтетическое воспитание актера нового типа»<sup>51</sup>. Может быть, было бы точнее в данном случае говорить не об актере, но об участнике вечеров (или собраний) в Студии.

З. Владимирова писала, что в представлениях-чтениях прозы главенствует хоровое начало. В программках не указывается, кто кого играет. Из хора «то и дело выделяются чтецы, повествующие о том, что произошло с героями, а те в это время “выражают на лице” соответствующие чувства»<sup>52</sup>. Такой принцип, видимо, был единственно приемлемым для специфического репертуара кургиняновского коллектива. К 70-летию Октября, например, Кургинян писал пьесу «Конспект науки логики», по его собственному выражению, о том, «как Ленин конспектирует Гегеля и почему занимается диалектикой»<sup>53</sup>.

Конечно, это крайний пример, но он показывает тенденцию: разрушение собственно театрального начала в действии и, соответственно, в актерском существовании. Недаром сам Кургинян говорил о своем стремлении к «знаковой режиссуре»<sup>54</sup>.

У Кургиняна «действие на сцене развивается неторопливо, порой достигая ритма замедленной киносъемки, актеры не общаются друг с другом, а обращаются непосредственно в зрительный зал, как на концертной эстраде»<sup>55</sup>.

Например, со сцены звучит весь текст «Бориса Годунова» включая титульный лист пушкинской рукописи и все ремарки. Как звучит? «Либо невнятно проборматывается, либо с пулеметной быстротой выпаливается исполнителями на одной интонации, бесцветными, тусклыми голосами», – писала Н. Балашова, характеризуя постановку как серию «аллегорических пантомим, наглядно иллюстрирующих развитие драматического сюжета»<sup>56</sup>. Сам постановщик не склонен выстраивать все свои идеи внутри драматического действия, он даже считает, что «все, что происходит в зале – это еще не сам разговор, скорее – повод»<sup>57</sup>. Кургинян декларирует создание «интеллектуального театра». Это довольно странное развитие полученного образования, ведь он – выпускник Щукинского училища, а его студия была организована почти одновременно с приходом Ю. Любимова со своим курсом в Театр на Таганке в 1967 г.

В названии студии – «На досках» видится жесткий смысл, мрачное для актеров предзнаменование. Если актер будет моделировать процессы, происходящие в сознании Ленина в тот момент, когда тот конспектирует Гегеля, а зритель, предварительно готовясь по первоисточникам, каждый день, как на работу, будет приходить в эту «лабораторию» и при этом актер будет решать свои собственные проблемы – все это будет только поводом или воспоминанием... Театральная содержательность актерского искусства примитивизируется, взамен же появляется некий гипотетический феномен психологического (даже психоаналитического) воздействия актера на зрителя. Во всяком случае, это не художественные механизмы общения. Кургинян мечтал еще и о каких-то собраниях зрителей после спектакля.

Так или иначе, ничего из этих экспериментов не вышло. По крайней мере – для театра как вида искусства.

## Авангард

Понятие «авангард» условно и ответственно, а главное – относительно. Но все же имеет смысл подчеркнуть общее значение некоторых театральных экспериментов.

Лишь некоторые театральные студии 1970-х – начала 1980-х гг. повлияли на дальнейшее развитие какой-то линии театра, не ограничиваясь решением конкретных задач конкретного коллектива.

1970-е гг. принесли все большее усложнение форм метафорического театра. Актерскому театру это возвращало возможности, не пользовавшиеся чуть ли не полвека.

Мне интересней, когда человек *молчит*. Вот сейчас я, говорящий, предельно неинтересен, *потому что определен*. Более или менее чувствен, более или менее эмоционален, более или менее разумен. Когда же молчу, то дарю собеседнику надежду и повод для анализа, размышлений и понимания<sup>58</sup>.

Сказавший это Г. Мацкявичюс, создатель Московского ансамбля пластической драмы (1973), пытается самым прямым путем ввести актера в миф. В основе спектакля «Красный конь» была живопись Дега, Тулуз-Лотрека, Мунка, Петрова-Водкина, Рериха, Гуттузо, Фалька.

Живопись, поэзия (Шекспир, Блок), музыка, проза находят индизказательное действенное выражение. Лепка скульптуры в «Преодолении», скачка в «Звезде и смерти Хоакина Мурьеты», путь патруля во «Вьюге» стали формообразующими.

Казалось бы, невозможное в театре оживало на ваших глазах <...> Вы постигали, как Микеланджело создает прекрасного и грозного Давида из своего двойника, из второй ипостаси своей, из себя самого; вы видели кавалькады всадников, в карьер несущихся по скалистым плато Чили и Калифорнии, раскачивающуюся палубу и рвущиеся с рей паруса застигнутого штормом корабля; вы слышали флейты, гитары и скрипки любящих душ, шепоты, стоны и крики любви, глумливое ржание пошлой толпы <...><sup>59</sup>

Мацкявичюс, имеющий три театральные образования: режиссерское (причем, гитисовское, у М. О. Кнебель), пантомимическое (у Модриса Тенисона) и хореографическое – синтезирует разные языки видимой выразительности актера. Формы его театра развернуты во времени и пространстве. Он ставит перед актерами задачу перевода

на язык зримого и музыки Бриттена, Скрябина, Баха, Стравинского и поэзии Данте, Микеланджело, Превера. Он требует триединства живописности, графичности и скульптурности – психологической выразительности и аналитического отношения к образу. Все иноязычное для театра должно быть переведено в действующие динамические образы. Так, в спектакле по блоковским «Балаганчику» и «Двенадцати» «пластическим лейтмотивом, соединившим обе эти части в единое целое, стала вьюга, этот стремительный смертельный и очищающий порыв. Вьюга то налетает и разбрасывает людей, то собирает их в единый и грозный смерч», – писал А. Прохоров<sup>60</sup>.

Среди технических требований, которые предъявляются актеру, участвующему в спектакле такого типа, – абсолютная выразительность осознанных заданий. Е. Маркова в статье о театре Мацквявичюса утверждала, что актерскую квалификацию, профессиональность тут не может заменить ни интуиция, ни природный дар. Следовательно, закономерно, что артисты театра получили и драматическое, и цирковое, и хореографическое образование<sup>61</sup>. В. Щербаков называет главным принципом актерского существования такого типа «максимум правды чувствования в ситуации органического молчания»<sup>62</sup>.

Понятно, что все эти задания актером пластической драмы не могут быть выполнены. Но в них – общее, перспективное направление, по которому развивается техника условного театра. В. Щербаков убедительно характеризует театр Мацквявичюса не как коллектив какого-то специфического, отличного от драмы, вида театра, но – по аналогии с режиссерами первой половины века – как ступень развития синтетического театра, который вернет себе и слово, но на новом уровне, как часть метафорического целого. (Впрочем, уже в спектакле «И дольше века длится день...» Мацквявичюс ввел словесный текст...)

Экспериментальной по существу была в 1970-е гг. программа еще одного пластического коллектива, который стал известным благодаря телевидению с внешней, даже эстрадной, стороны, – «Лицедеи» В. Полунина (Ленинград). Однако жанровое определение «клоун-мим-театр» имеет далеко не ординарную природу.

На вопрос «Что Вы считаете в работе клоуна главным?» Полунин отвечал не как клоун. Главным он назвал «образ. Все остальное – довесок»<sup>63</sup>. Более того, он утверждал, что образ стал центральной идеей их театра.

Театральная природа, на которой основывались спектакли «Лицедеев», подчинялась логике драматического искусства в большой исторической перспективе (балаган, комедия дель арте, монтаж аттракционов, арлекинада символистской режиссуры).

Полунин рассказывал, что после вполне типичных для концертной пантомимы опытов конца 1960-х гг. он и его первые партнеры были воодушевлены замечанием Марсо о том, что Чаплин победил, когда нашел центр своих композиций – образ Чарли, а он сам – Бипа. С тех пор для артистов этой группы главным стало – выдержать логику созданных образов, а сюжеты придут сами, из столкновения героев<sup>64</sup>. Классическая схема импровизационной комедии предусматривает для лицедеев (в кавычках и без) путь к выстраиванию столкновений, конфликта, сюжета, т. е. к полноценной драматической структуре.

В спектаклях театра существовала своя драматургия игры, дававшая смысловую опору развитию образов в рамках представления, например логика ребенка – в «Фантазерах», логика искусства – в «Чурдаках» (где действующие лица – старые клоуны)...

Полунин признавался, что артисты его театра не любили выступать в больших залах, идеальным для них был их собственный зал (хочется сказать, обойдя организационно-административные стандарты, – театр) в ленинградском Дворце молодежи. Кстати, и Академия Дураков, созданная Полуниным много позже, в 1990-е гг., была заведением камерным, студийным, почти элитарным, наибольшая часть работы которой связана с рабочими просмотрами коллег, работающих в разной эстетике и разных жанрах, далеко не только юмористических.

Важным принципом «Лицедеев» как театра, полноценно представлявшего традицию условно-метафорическую драматическую традицию, явилось и то, что Полунин пытался раскрыть в каждом из актеров «целый мир»<sup>65</sup>. Индивидуальность, самостоятельность и содержательность актерской игры как специфического языка театра утверждались теоретиками условного, синтетического театра.

Современный исследователь считает, что метод этого театра – доведение до абсурда «*типических черт характера персонажа*» (категория, требующая драматической основательности). Критик отметил искреннюю веру исполнителей в заправдашний драматизм сценических перипетий, переживаемых их героями, и даже «трагический диссонанс» между комической внешней формой персонажа и «драмати-

ческой внутренней сутью»<sup>66</sup>. Вывод звучит совершенно парадоксально, если до этого «Лицедеев» воспринимались как звезды эстрадных концертов: «Полунин и его партнеры – актеры психологической правды, мастера “душевного реализма”»<sup>67</sup>.

В системе ценностей доперестроечной актерской школы лишь психологическая подлинность понималась как содержательная структура драматического искусства. Введение в эту систему ценностей театра «Лицедеев» особенно интересно тем, что выявляется нестандартная природа драматического. Основа спектаклей «Лицедеев» – театральная, но – импровизационно-игровая.

Знаменитая сценка, строящаяся на реплике «Низ-з-з-з-я-я-я!», родилась (как обычно у «Лицедеев») из закулисной игры, когда Л. Лейкин всем на все говорил «Нельзя», но кто-то неожиданно огорошил его своим распоряжением «Льзя!» С тех пор эта сцена не режиссируется. Всё после первоначальной ситуации, о которой сговорились, всегда идет незакрепленным.

Пример характерен для метода театра. Полунин называет это «театром свободной структуры»<sup>68</sup> и утверждает, что в их спектакле сюжет не важен, драматургия не должна ограничивать актеров; важно – «как». Форма игры приоритетна в семантике представления, и это – драматургический принцип.

«Лицедеев» стремятся к синтетическому и тотальному типу театра, который выходит за общепринятые рамки содержания и впечатления. Здесь важно и интересно, как вне сюжетной сцены Полунин стоит на сцене и молчит, как А. Орлова и Р. Городецкий выносят стулья для следующей сцены, как зрителям в фойе продают камни с надписью «На память об Сочах» или заведомо фальшивые билеты на концерт, которого никогда не будет. Игра имеет свой текст и свой контекст.

Важно и по-своему конструктивно для спектаклей «Лицедеев», видимо, и то, что в театре нет репетиций, нет и сценария спектакля, так как логика внутренних связей и артефакт не предполагают существования без зрителя, вне ситуации игры с ним. Импровизация в этом случае становится не только возможностью варьировать исполнение, но и типом театрального содержания, конструктивной основой игры.

Способ коллективного создания спектакля (правильнее сказать – основы спектакля) предполагает у «Лицедеев» раз в две недели творческие праздники, из которых и выбираются импровизационные

темы будущего целого. (Характерно, видимо, что джазовый принцип композиции в эти же годы доминировал в спектаклях А. Васильева, а потом и его учеников.) Персонаж такого спектакля, естественно, будет разрушать обыденную логику и последовательность человеческого существования. Остроумно замечено о маске Асияя: с его точки зрения, «нормально корчить рожи, подпрыгивать от удовольствия и приседать от страха»<sup>69</sup>.

Та же, противоположная обыденной, «драматургия» существования может объединять и группу персонажей, и делать, так сказать, всю игру, например в спектакле «Чурдаки», посвященном известному в 1920-е – 1930-е гг. клоунскому трио Фрателлини. Здесь действуют клоуны, которые всю жизнь веселили и разыгрывали публику, и хотя теперь уже нет зрителей, остановиться не могут. Они «нанизывают <...> бусины импровизаций на нитку бесконечного времени, пока один из играющих не “въезжает” с разбегу в какую-нибудь свою старую репризу и становится неинтересен для остальных, уже не раз видевших эти трюки».

Прекрасно сознавая противоестественность жизни с маской на лице, они постоянно пытаются сбросить ее, вырваться на свободу из оков придуманного образа. Но тщетная яростная борьба со своим двойником (в конечном счете – с самим собой, ибо маска в данном случае есть не что иное, как самим собой придуманная идеальная манера поведения в бездушном мире), лишь исказила клоунскую улыбку, превратив ее в трагический оскал <...><sup>70</sup>

Игра ассоциациями, игра в трансформацию логики становятся у «Лицедеев» главным содержанием актерского действия. И хотя языки других театральных систем заимствуются и технические традиции используются, логика связи предполагается своя.

Истоками «Лицедеев» уже не раз были названы комедия дель арте, малоизвестные приемы эксцентриады Фрателлини. Но лексика игры принципиально не знает границ. Полунин не находил нужным ограничиваться лишь эксцентрикой и клоунадой, театром без слов: иногда лицедеи говорят, а Н. Терентьев и поет, причем в обоих случаях – абракадабру.

Начинал коллектив в 1970 г. с довольно традиционной техники пантомимы, но свою школу Полунин и партнеры создавали сами (только у Г. Войцеховской было профессиональное актерское образование со специализацией по пантомиме). И тип образа, и техника, и композиция зрелища «Лицедеев», многое заимствовав у М. Тенисона,

Л. Енгибарова, не говоря о Марселе Марсо, развивались в соответствии с эстетическими тенденциями 1980-х гг. Они отличаются большей эксцентричностью, апсихологизмом и ассоциативной свободой.

И. Авербах заметил, что в спектаклях Полунина «дважды два могло равняться чему угодно». Если один и тот же спектакль смотреть несколько раз, то можно было заметить, что «повторялись только темы, но развитие сцены каждый раз было непредсказуемым»<sup>71</sup>.

Несмотря на кажущуюся специфичность пантомимического языка, в спектаклях Полунина можно обнаружить непрямой художественный дискурс, который разрушал и обновлял психологический театр.

Хотя свой театр Анатолий Васильев смог открыть только в 1987 г., его идея, так точно выраженная в названии «Школа драматического искусства», носилась в воздухе и была легендой почти полтора десятилетия.

«Нет иного, видимо, пути, чем двигаться индуктивно. От малого к большому, постепенно складывая алфавит профессиональной грамоты от “А” к “Я”, снизу вверх, пытаюсь освоить профессию прежде на самом нижнем этаже. Можно этап, на котором мы сейчас находимся, зафиксировать так: таланты, индивидуальности не нужны. Это есть. Это приложится. РЕМЕСЛО! Элементарное профессиональное умение!»<sup>72</sup>, – говорил Васильев своим ученикам, этим, собственно, определяя идею студийного движения. В многочисленных выступлениях и интервью, а также на учебных занятиях, которые конспектировались и частично публиковались, Васильев детально объяснял, какие идеи он хотел бы воплотить в своей актерской школе. Режиссер исходит из нового типа взаимоотношений в реальности и нового типа личности, не поддающихся отражению при помощи классического ведения действия, которыми владели до последнего времени режиссура и актерское искусство. Эти новые реалии действительности, уже проработанные новой драматургией, вступают в новые же соотношения, и все это требует на сцене новых возможностей театра, отличных от тех, что завещали полвека назад великие предшественники. Сама идея театра для Васильева подвижна.

Васильев так характеризует героя своего театра и способ его существования в реальности (т. е. объект своего театра):

Представитель интересующего меня типа внешне беспрерывно меняется. Он динамичен, его жизнь как бы состоит из множества микроотрезков, в каждом из которых бытие определяется различными внешними обстоятельствами, нередко случайными. <...> Сейчас обычен разговор в

компании сразу с тремя-четырьмя собеседниками: этакий вольный, легко перелетающий с предмета на предмет. <...> Персонажи, как бы лишенные сквозного действия <...><sup>73</sup>

Васильев кардинально пересматривает идею выразимости конфликта, мотивов, внутреннего состояния персонажа. Его актер должен играть как бы совсем другое, чем тот, который ищет в роли целесообразность, последовательность и содержание, происходящее из конфликта. Еще в «Первом варианте Вассы Железновой» (по М. Горькому) и во «Взрослой дочери молодого человека» В. Славкина режиссер разделил действие на два несовпадающих плана. Как главный действенный план он вводит «поверхность», которая прямо не соотносится с внутренними проблемами, конфликтами, борьбой и т. п. Этот игровой и подверженный случайностям план – «легкое и правдивое движение во внешнем слое поведения и общения». «Внутренняя» же атмосфера репетируется отдельно, а в спектакле она присутствует не в этом, отрепетированном, открытом виде, а подспудно<sup>74</sup>. Другими словами, артист ощущает цель всем существом, «цель неясна, она только предугадывается. Играется повседневность в самых мельчайших ее колебаниях, изменениях»<sup>75</sup>. Васильев приводил пример: А. Филозов – Бэмс как раз играет в сцене встречи с Э. Виторганом – Ивченко два состояния одновременно: и не выносит его, и радуется возможности расслабиться с бывшим однокурсником.

Все это кажется похожим на классический психологический театр с его двумя планами, однако в этих относительно ранних выступлениях еще не проглядывает тенденция к все большему развоплощению этого как бы внутреннего плана, как в джазе (который всегда составляет музыкальную структуру спектаклей Васильева, музыкальный руководитель которых А. Козлов), где тема практически исчезает в вариациях, но остается невидимой (т. е. неслышимой), несущей импровизацию конструкцией. При этом «актер как будто играет атмосферой. Он учится излучать атмосферу»<sup>76</sup>.

В «Серсо» тема практически не звучала. А «поверхностей» было множество: про что-то играли в серсо, про что-то пели номер из оперетты Листова «Севастопольский вальс», про что-то читали чужие письма, про что-то перебрасывались несвязными репликами – фразами из путеводителя, из «Каштанки», рассказов о своих ближайших планах. И «атмосферой» все сыграли.

В. Славкин рассказывал, как был сделан II акт пьесы, недорепетированный и в итоге не вошедший в спектакль, но очень показательный как метод актерской игры:

Бесконечный танец и непрекращающийся диалог, колонисты легкие, развинченные – чего там, ребята, танцуем буги-вуги, трепемся, трепемся, трепемся, трепемся <...>. Пока не напарываемся на идею совершить ритуальное убийство, которое, в свою очередь, прерывается появлением в компании неизвестного старика» (имеется в виду игра в Павла I, когда Паша надевает на голову парик. – Н. П.).

В «Серсо» соседствовали самые разные жанры, стили и компоненты, вплоть до цирка, кабаре, оперетты. Смелое соединение инородных тел – один из принципов васильевской режиссуры. Был бы у нас еще и исторический маскарад<sup>77</sup>.

В методе Васильева постепенно развивалась воплощенная в театральной форме философия игры. Еще о «Взрослой дочери...» он говорил (вопреки всем), что «спектакль выстроен в стилистике игрового, а не бытового театра. Неверно говорить о “Взрослой дочери...” как о театре бытовом»<sup>78</sup>. О «Серсо» он скажет еще весомее: пьеса «давала возможности для чисто игрового театра, потому как все в ней игра – игра в жизнь, которую разыгрывают, проигрывают и... Вот это “и” для меня самое главное»<sup>79</sup>.

(Красиво сказала А. Гербер: «<...> Фарсовая мелочь разменивается на тысячную купюру трагедийного существования».)

А в «Шести персонажах в поисках автора» способ игры отражается от бесконечно переворачивающейся реальности вымысла. В одном спектакле несколько актеров играют (разумеется, по-разному) одних и тех же персонажей, манера игры актеров, которых играют актеры, меняется... В общем, реальности нет как таковой, потому что она ведь может быть только в воплощении, а воплощение обманно. Но есть игра. И в ней много подлинных страстей и бед.

А. Васильев задает условия, кажется, очень долгой игры.

\* \* \*

Обратная перспектива позволяет увидеть, куда вели пути театральных студий 1970-х – первой половины 1980-х гг. Вспомним еще раз классическое предназначение студии, путь из которой воспитанным

в ней актерам один – или в новый, лишь ими созданный театр, или в никуда.

Едва ли кто-нибудь станет доказывать, что новый театр, авангард 1980-х – 1990-х гг., был подготовлен коллективами Кургиняна, Табакова, Беляковича, Розовского. Если эти театры и не перестали существовать к 1990-м гг., то эстетически они остались связаны с эпохой, их создавшей.

Характерно, что руководители студийных театров становились театральными педагогами вполне академического направления. Студия «Человек» превратилась в Пятую студию Московского Художественного театра, доказав как будто, что все пути ведут в «пятый Рим».

Р. Виктук, покинув самодеятельность, кардинально сменил творческую ориентацию; невозможно найти в его эстетизированных зрелищах отзвук «Уроков музыки» и уроков Л. Петрушевской, как и того способа актерской игры, который позволял противопоставлять разные степени метафорической правды. Его нынешний театр, как ни странно, подсказан чем угодно, только не его собственным студийным опытом.

Авангард конца 1980-х – начала 1990-х гг. определялся мироощущением новой реальности – вышедшей за пределы музыкального пространства эстетикой рок-культуры, буддизмом и переориентацией на зрителя, не искушенного в традиционном театральном искусстве. И все же в фундаменте этого авангарда дремала генетическая память невербальности театра пластической драмы, импровизационного потока смеховых ассоциаций «Лицедеев», джазовая вариативность смысловых мотивов «Школы драматического искусства».

Отдельного изучения заслуживает «Школа...» Васильева, ставшая истоком нового театального мышления совершенно непохожих режиссеров, от мастера антирепрезентативной пластики Г. Абрамова до создателя нового ритуала Клина и петербургского режиссера 1990-х гг. А. Галибина, кажется, еще более свободного, чем его учитель в театральной игре и еще более жесткого в противопоставлении художественной и жизненной реальности.

Самый модный ученик Васильева Б. Юхананов говорил о некоторых настроениях режиссеров нового поколения:

Театр сегодня не может существовать замкнуто, он должен жить шире, чем собственно театр. <...> Одна музыка кончилась, а какой будет другая – неизвестно. Но ее необходимо найти. Я не знаю, какой она должна

быть, эта музыка, но я знаю, что в нее должно войти все – и мое реальное существование, и мое ирреальное существование. И только на пространстве этих смыслов можно говорить о жизни. <...> Актеры должны реально играть рок <...> Они превратились в группу, причем в полистилистическую группу <...>

В Школе драматического искусства «та территория, на которой театр выясняет собственные свои основания. И только выяснив их, можно будет идти дальше»<sup>80</sup>.

Есть, видимо, закономерность в том, что создатель нефольклорной (в смысле изначально нового художественного языка) группы «Дерево» А. Адасинский занимался у В. Полунина, играл в рок-группе «АВИА», увлекался японским танцем *будо* и все это синтезировал в своих спектаклях парареального ритмического воздействия на зрителя...

\* \* \*

В 1986 г. ситуация в студийном движении резко изменилась. Произошло примерно то же, что и после Октябрьской революции. «Правое» и «левое» искусство поменялись местами в культуре. Студийное движение, все же объединенное до того отрицанием – идейности, реализма, психологической актерской школы, литературности – само стало естественной нормой и получило мощную общественную, зрительскую, критическую поддержку.

Число новых театральных групп «левой» ориентации, существовавших с 1989 г. два-три сезона в Москве и Ленинграде, – около четырехсот. Изменилось соотношение творческих ориентаций: появилось много собственно авангардных групп.

Сохранилось большинство студий, о которых говорилось в этой статье. Ученики А. Васильева – Б. Юхананов, Г. Абрамов, В. Клименко и др. – создали совершенно непохожие на «родительскую» студии. Появились и новые стимулы и источники рождения театральных идей, программ, студий, качественно новые явления зрелищных искусств.

2002

\* \* \*

В настоящей статье рассматривается деятельность театров-студий в конце советской эпохи, когда они существовали параллельно с государственными театрами, находящимися под партийным контролем, с

его репертуарными и эстетическими параметрами. Творческий метод, формат спектаклей, этика и даже (в некоторой дозволенной мере) социальная позиция театров-студий стали альтернативой государственных театров. Бурный итог этого процесса относится к самому концу 1980-х гг., когда именно в студии, в десятки маленьких театральных групп, перенеслись главные события художественной жизни.

Появилось множество ярких амбициозных проектов. Трехдневный фестиваль театров-студий «Игры в Лефортово-87» в Москве, представлявший десятки групп разных направлений, сопровождался теоретической конференцией и обсуждением спектаклей. Эти коллективы предлагали зрителям наиболее последовательные творческие результаты своей деятельности. Можно считать, что отечественный театр к этому моменту по-своему овладевал языками и методами европейской сцены. Абсурдизм, «бедный театр» Гротовского, ритуально-мифологические формы, «до-театр», начало постмодернизма, пластический театр, элементы восточной сценической традиции, буто, нереалистическая современная драма и другие явления отразились в студийных поисках.

С начала 1990-х гг. ситуация стала меняться. Эпоха гласности, активная общественная жизнь, кризис одних финансовых механизмов поддержки искусства и появление других, конец культурной изоляции страны – всё это определило новую театральную карту страны. С тех пор прошло еще четверть века. Что произошло с художественными идеями, с теми студийными группами 1970-х – 1980-х гг., о которых говорилось в статье?

Большинство коллективов продолжает существовать. Некоторые стали государственными, вошли в столичный мейнстрим. Работает и получил профессиональный статус театр «Суббота», и парадокс в том, что его спектакли приблизились к модели репертуарного театра, каких много. Однако специфическая идея ломающей рампы «театр-клуба» с открытой в реальность формой представления, преобладанием личного, индивидуального существования перформеров в «Субботе» не сохранилась, но торжествует на мировой сцене и обоснована теоретически как «постдраматический театр». Также продолжает существовать и в 2017 г. отмечает свое сорокалетие Театр на Юго-Западе. («Первого сентября 1977 г. грянул отсчет нового времени в истории мирового театра: “Юго-Запад” открыл свой первый сезон», –

говорится на его официальном сайте»<sup>81</sup>.) Впрочем, накопив репертуар и сохранив своего зрителя, обслуживая публику удаленного от центра района мегаполиса, театр остался верен эстетике 1970-х гг., его давно не назовешь экспериментальным. То же можно сказать о Театре «У Никитских ворот», возглавляемом М. Г. Розовским. Название раздела об этих театрах «Гостеатр и его двойник», использованное в публикации статьи 2002 г., оказалось верным.

Режиссеры, о которых идет речь в разделе «Независимые театры», – А. Левинский, Р. Виктюк, Р. Козак, – покинули студийные группы, но продолжили путь постановщиков спектаклей и педагогов. Левинский поставил спектакли в эстетике игрового театра в Театре им. М. Ермоловой, Театре «Около дома Станиславского», преподавал в Центре им. Вс. Мейерхольда (наряду с Геннадием Богдановым, он один из двух непосредственных учеников Н. Г. Кустова, педагога Мастерских при театре имени Вс. Мейерхольда сохраняет и передает традицию школы биомеханики). У Виктюка много постановок, отмеченных сложным психологизмом, свой театр, он – мастер актерского курса в Институте театрального искусства. Козак после работы в студии «Человек» организовал свою недолго просуществовавшую (в сложной финансовой ситуации 1990-х гг.) Пятую студию МХТ, преподавал в Школе-студии МХАТ, затем стал главным режиссером Театра им. А. С. Пушкина. Сходным путем шли в Петербурге В. Малыщицкий, В. Голиков: после студийных коллективов работа в профессиональных театрах и преподавание. Оба режиссера продолжили работать на поле скорее «условного», чем «жизнеподобного» театра. Иначе сложилась жизнь С. Кургиняна: профессиональный режиссер стал политтехнологом, образовал так называемый Экспериментальный творческий центр, в политической деятельности использовал приемы режиссуры.

Направления и творческие группы, о которых говорится в разделе «Авангард», оказали большое влияние на развитие отечественного искусства. Театр пластической драмы Г. Мацкявичюса за свою историю (1974–2002) практически создал особый вид театра в России. Оттуда вышли многие ученики Мацкявичюса, артисты, педагоги, режиссеры.

Огромным признанием пользуется творчество В. Полунина. С середины 1970-х гг. существует бренд «Лицедеи». Изначальный коллектив разделился на группы и направления, в совокупности представляющие собой особый вид искусства – пантомиму-клоунаду.

С 1987 г. продолжается история «Школы драматического искусства» и ее выдающегося создателя А. Васильева. Ученики Васильева – И. Яцко, Клим, А. Галибин, А. Жолдак, Б. Юхананов и др. – возглавили театры, создали собственные лаборатории и студии. И сегодня, как и в 2002 г., можно повторить: «А. Васильев задает условия, кажется, очень долгой игры» – его идеи, развивающиеся в практике и теории 2010-х гг., подсказывают будущее театра.

Спустя более тридцати лет мы видим дальнейшую историю театров-студий 1970–1980-х гг. и их создателей. Подтверждается правило развития искусств, установленное формальной школой, Ю. Тыняновым, В. Шкловским.

В нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства, ощутимых уже не больше, чем грамматические формы в речи <...> Младшая линия врывается на место старшей<sup>82</sup>.

Происходит развитие искусства не по прямой линии – линии господствующих форм, а от линии побочной – «не от отца к сыну, а от дяди к племяннику»<sup>83</sup>, бунт против отцов и «возвращение к дедам»<sup>84</sup>. В истории экспериментальных театров это отказ от господствующей единой нормативной реалистической эстетики и возвращение ко всему спектру сценических традиций на новом уровне.

2017

### Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 111.
- <sup>2</sup> «Круглый стол» СК. Лишний билетик в «подвал». [М. Розовский] // Советская культура. 1986. 3 июля.
- <sup>3</sup> См.: *Коваленко Г.* Подразумевалось нечто иное: Наблюдения над студийным движением Санкт-Петербурга // Санкт-Петербургская панорама. 1993. № 6. С. 28.
- <sup>4</sup> Факты истории театра-клуба «Суббота» почерпнуты автором из бесед с Ю. А. Смирновым-Несвицким.
- <sup>5</sup> Из беседы автора с В. М. Фильштинским.
- <sup>6</sup> *Голиков В.* Школа университетской «драмы» // Очерки по истории Ленинградского университета. Л., 1989. Т. 6. С. 42.
- <sup>7</sup> См.: *Табаков О.* Рубежи и надежды. Беседу ведет артист О. Табаков и критик К. Щербаков // Дружба народов. 1986. № 5. С. 235, 236.
- <sup>8</sup> См.: *Владимирова З.* Из любви к искусству // Театр. 1985. № 9. С. 25.
- <sup>9</sup> *Беляковиг В.* «Нужно побеждать каждый день!» // Театр. 1986. № 9. С. 42.
- <sup>10</sup> *Владимирова З.* Из любви к искусству. С. 15.
- <sup>11</sup> *Беляковиг В.* «Нужно побеждать каждый день!». С. 43.
- <sup>12</sup> *Аникст А.* «Гамлет», заново открытый // Театральная жизнь. 1986. № 3. С. 13.

- <sup>13</sup> Там же. С. 13.
- <sup>14</sup> *Беляковиг В.* «Нужно побеждать каждый день!» С. 44–45.
- <sup>15</sup> Там же. С. 43.
- <sup>16</sup> *Князева М., Вирен Г., Климов В.* Театральные студии. М., 1983. С. 32.
- <sup>17</sup> *Владимирова З.* Из любви к искусству С. 17.
- <sup>18</sup> *Беляковиг В.* «Берись и делай!» // *Гудок.* 1986. 5 дек.
- <sup>19</sup> *Кравцова А.* Вперед, к Шекспиру // *Смена.* 1986. 13 дек.
- <sup>20</sup> *Владимирова З.* Из любви к искусству. С. 19.
- <sup>21</sup> *Кравцова А.* Вперед, к Шекспиру.
- <sup>22</sup> *Беляковиг В.* «Нужно побеждать каждый день!» С. 45.
- <sup>23</sup> *Строева М.* Таланты и подвижники // *Известия.* 1986. 19 апр.
- <sup>24</sup> *Аникст А.* «Гамлет», заново открытый. С. 37.
- <sup>25</sup> *Беляковиг В.* «Нужно побеждать каждый день!» С. 44.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> *Князева М., Вирен Г., Климов В.* Театральные студии. С. 32.
- <sup>28</sup> *Оспинникова Е.* Виктор Авилов // *Театр.* 1986. № 5. С. 96.
- <sup>29</sup> Там же. С. 97, 96.
- <sup>30</sup> *Оспинникова Е.* Виктор Авилов. С. 96.
- <sup>31</sup> *Владимирова З.* Из любви к искусству. С. 20.
- <sup>32</sup> *Кравцова А.* Вперед, к Шекспиру.
- <sup>33</sup> *Оспинникова Е.* Виктор Авилов. С. 94.
- <sup>34</sup> *Розовский М.* Театр из ничего. М., 1989. С. 12.
- <sup>35</sup> Там же. С. 14.
- <sup>36</sup> Там же. С. 16.
- <sup>37</sup> *Авишай Ж.* Театр у Никитских ворот // *Культура и жизнь.* 1985. № 10. С. 37.
- <sup>38</sup> *Розовский М.* Театр из ничего. С. 17.
- <sup>39</sup> Там же.
- <sup>40</sup> Цит. по: *Мурзина М.* Театр вне театральных сцен // *Театр.* 1987. № 9. С. 119.
- <sup>41</sup> См.: *Князева М., Варен Г., Климов В.* Театральные студии. С. 17.
- <sup>42</sup> Цит. по: *Мурзина М.* Театр вне театральных сцен. С. 120.
- <sup>43</sup> Цит. по: *Князева М., Вирен Г., Климов В.* Театральные студии. С. 27.
- <sup>44</sup> Цит. по: *Буряков В.* Был театр [Эльдар Рязанов] // *Театр.* 1987. № 3. С. 112.
- <sup>45</sup> *Цимблер А.* Театр внетеатральных сцен. «Человек» // *Театр.* 1987. № 9. С. 124.
- <sup>46</sup> *Левитин М.* Меня не было: Одна жизнь в комментариях и сносках // *Театральная жизнь.* 1988. № 10. С. 24.
- <sup>47</sup> Цит. по: *Егорова С.* Давайте думать вместе // *Московский комсомолец.* 1986. 11 июня.
- <sup>48</sup> Цит. по: *Егорова С.* Давайте думать вместе.
- <sup>49</sup> См.: Там же.
- <sup>50</sup> Там же.
- <sup>51</sup> Там же.
- <sup>52</sup> *Владимирова З.* Из любви к искусству. С. 24.
- <sup>53</sup> См.: *Новорожденные и новоселы* // *Театральная жизнь.* 1987. № 1. С. 24.
- <sup>54</sup> См.: *Балашова Н.* Большое искусство маленьких залов // *От «Живой газеты» до театра-студии.* М., 1989. С. 174.
- <sup>55</sup> Там же. С. 173.
- <sup>56</sup> Там же. С. 175.
- <sup>57</sup> *Егорова С.* Давайте думать вместе.
- <sup>58</sup> *Мацкявичюс Г.* Не могу ставить традиционные пьесы // *Театр.* 1993. № 11. С. 41. (Курсив мой. – Н. П.)
- <sup>59</sup> *Щербаков В.* О пластическом театре // *Театр.* 1985. № 7. С. 31.

- <sup>60</sup> Прохоров А. Портрет одного коллектива // Сов. балет. 1984. № 3. С. 45.
- <sup>61</sup> См.: Маркова Е. Театр, который построил Гедрюс // Аврора. 1985. № 4. С. 54.
- <sup>62</sup> Щербаков В. О пластическом театре. С. 30.
- <sup>63</sup> См.: Клоун – это серьезно [Интервью с В. Полуниным] // Орловская правда. 1985. 14 сент.
- <sup>64</sup> См.: Клоун – это серьезно.
- <sup>65</sup> См.: Рогозина О. Песня без слов // Ленингр. правда. 1985. 26 янв.
- <sup>66</sup> См.: Щербаков В. О пластическом театре. С. 33. (Курсив мой. – Н. П.)
- <sup>67</sup> Там же. С. 34.
- <sup>68</sup> См.: Клоун – это серьезно.
- <sup>69</sup> Щербаков В. О пластическом театре. С. 34.
- <sup>70</sup> Щербаков В. О пластическом театре. С. 34.
- <sup>71</sup> Авербах И. «Чурдаки» // Литературная газета. 1984. 4 янв.
- <sup>72</sup> Цит. по: Никулин С. Мелодия из подвала // Театральная жизнь. 1988. № 12. С. 15.
- <sup>73</sup> См.: Васильев А. Новая драма, новый герой // Литературное обозрение. 1981. № 1. С. 87, 88.
- <sup>74</sup> См.: Разомкнутое пространство действительности [Интервью с А. Васильевым] // Искусство кино. 1981. № 4. С. 141–148.
- <sup>75</sup> См.: Васильев А. Давно хотелось перемешать, уничтожить и забыть все, что умею // Театр. 1983. № 4. С. 109.
- <sup>76</sup> См.: Разомкнутое пространство действительности С. 148.
- <sup>77</sup> [Славкин В.] «Серсо». Второй акт. Выпавший // Театральная жизнь. 1988. № 12. С. 6.
- <sup>78</sup> Васильев А. Разомкнутое пространство действительности. С. 137.
- <sup>79</sup> Васильев А. Послесловие [Гербер А. Пейзаж на асфальте: «Серсо», пьеса и спектакль] // Литературное обозрение. 1987. № 3. С. 86.
- <sup>80</sup> Юхананов Б. Mon repos // Театральная жизнь. 1988. № 12. С. 17.
- <sup>81</sup> <http://teatr-uz.ru/sezon-1-19771978>. (18.03 2017)
- <sup>82</sup> Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1991. С. 120–121.
- <sup>83</sup> Там же.
- <sup>84</sup> Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 553.

Н. А. Таршис

## АКТЕР И МУЗЫКА НА ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ 1960-х – 1980-х ГОДОВ

Древняя привычка к музыке давно возвращена театру, он верен ей и сегодня. Музыка умеет быть то непритязательной, то странной; порой она материализуется едва ли не в приводные нити театра марионеток, столь же жестко регламентируя действия драматического актера. Все же очевидно, что «музыкально-пластический» сюжет драматической сцены 1970-х станцован и спет, отошел в прошлое, явил собой некую целостность, ограниченную историческими рамками, – и, безусловно, оставил художественный след.

Вернее сказать, тот, уже исторический, феномен складывался из индивидуальных вариантов как архипелаг из островов (а это именно острова: чаще всего музыкальные постановки – особая часть афиши театра, своего рода театр в театре; так у Марка Захарова, Игоря Владимирова и, скромнее, у Георгия Товстоногова, Адольфа Шапиро и других – их актеры существовали в двух стихиях параллельно). И все же у архипелага своя целостность, общий силуэт...

В начале 1960-х подтянутая фигура актера, порой в черном трико и почти непременно с гитарой, была наивным напоминанием о гастролях Берлинер Ансамбля, о насущной условности театра, знаком театральности, равной гражданственности. Также и гастроли Марселя Марсо поразили воображение идеей невербального театра: музыка актерской пластики оказывалась красноречивее слов. Когда-то, в мейерхольдовском «Д. Е.», танцевал, «лежа на спине, автор музыки и танца Валентин Парнах»<sup>1</sup>. Эти золотые времена очень давно миновали и, казалось, были забыты навсегда. Сами гастроли Берлинер Ансамбля были для нашего театра в какой-то степени передаточным звеном, эстафетой завоеваний отечественной сцены 1920-х гг. «Музыкальный напор» эпохи, выразившийся в становлении мощных режис-

серских систем с акцентированной ролью музыки в них, сказался и в расцвете музыкально организованного актерского искусства<sup>2</sup>.

В 1960-е гг. музыкальное начало только возрождалось на драматической сцене, было далеко не таким могущественным. Давний феномен становился символом, условным идеальным знаком. Исторический мощный подъем, тема революции так же, как позднее тема Отечественной войны, обрели актуальность как подлинная жизнь истории, противовес казенщине и официозу истекших десятилетий.

Привычные жанры, с их рутинным антуражем, потеснились. Прозодежда революционного театра ностальгически казалась панацеей от исторической фальши. На сцену и далее, на авансцену, вышел актер и заговорил с залом от себя, то бишь от театра. «Современник» музыкально не был как-то особенно продвинутым театром, но описываемая тенденция словно сгущала до некоей музыкальной формулы современниковскую прозу. Этот захватывающий вираж был проделан на Таганке. До того как стать знаком, общим местом, заочевать расхожей монетой по подмосткам страны, фигура актера с гитарой, обращенная к залу, была подлинным открытием театра Юрия Любимова, творческим и индивидуальным.

Два музыканта в «Добром человеке из Сезуана» проходили сквозь спектакль как его основная хоровая ячейка. Стоит вспомнить это сочетание тембров, аккордеон и гитару – и легко восстанавливается таганковский Брехт, такой неканонический! Спектакль по «эпическому» Брехту был лиричен. Тень Марины Цветаевой, стихи которой тогда и после любила читать Зинаида Славина, витала над театром<sup>3</sup>. Была и некая преемственность со старшей труппой Ефремова в такой специфически таганковской, отнюдь не эпической ноте личной пристрастности актера-современника к происходящему. Уже когда актер в начале выбегал стилизованной походкой китайского водоноса и запевал зонг, возникала эта дополнительная к замыслу Брехта нота. Музыка «добротного человека», сочиненная самими актерами театра и звучавшая с большей, чем в Берлинер ансамбле, долей непосредственно экспрессивной, уличной эмоциональности, много раз на протяжении действия соединяла героев в хор. Зонги в Театре на Таганке часто становились коллективными, а упомянутый дуэт «лиц от театра» был душой спектакля, тревожащей зрителя не понарошку.

Хор как музыкальная и действенная основа спектакля начался в Театре на Таганке именно здесь<sup>4</sup>. Вплоть до «Владимира Высоцкого» и «Бориса Годунова» развивалась эта линия, культивируя особое качество музыкальности актера. Пластическая культура, умение читать стихи – не просто технические навыки актера поэтического театра; принадлежность общему хоровому телу театра определяет глубокую музыкальность актера – глубинную, родовую музыкальность. Не случайно признанные протагонисты Таганки, ее звезды – Зинаида Славина, Владимир Высоцкий, Валерий Золотухин – плоть от плоти хора, органичайшая часть общей музыки этого театра, притом что наделены мощным темпераментом, ярко индивидуальны. В античном театре маска актера укрупняла героя и служила рупором его трагической партии; и лицо, и мощное голосоведение, и пластика Зинаиды Славина заставляли вспомнить этот феномен – только еще не оставляло ощущение, что прометеев огонь опаляет самое актрису. Героини Славина принадлежали стихийной народной жизни – и становились ее трагедийным чеканом, музыкальной формулой актера Таганки. Каждого из них можно назвать человек-хор, это специфически таганковский феномен личного представительства своего поколения, целой исторической эпохи. Потому и возможен стал позднее спектакль «Владимир Высоцкий»: историческое время, всегда остро ощущаемое на этой сцене, и хоровое претворение жизненной судьбы одного человека, Владимира Высоцкого, давали великий эффект адекватного портрета современного аэда, голосом которого «хрипело и орало время» (Ф. Абрамов).

Артельный венок Высоцкому становился одновременно актом творческого и гражданского самосознания таганковской артели. В этом смысле «Владимир Высоцкий» (1981) и следующая за ним постановка «Бориса Годунова» составляют кульминацию хорового начала на Таганке. Дерзкий и лирический голос поколения в ходе этой эволюции обретал все больший драматизм, исторический объем; хоровой герой в итоге воплощал народную судьбу, ее трагически противоречивую связь с историей.

Именно в спектакле «Владимир Высоцкий» процесс самосознания хорового героя Таганки равен процессу самосознания хорового актера труппы, максимально обнажен. Гамлетовская тема недаром проходит в спектакле как сквозной мотив. Осколки «Гамлета» звучат поразительно

тельно веско в пестрой ткани спектакля, состоящей из воспоминаний, стихов, песен. Лоскутность тут кажущаяся. Феномен Высоцкого в спектакле – это живая связь актера и труппы, человека и людей, певца и эпохи. Фрагменты «Гамлета» включены в драматургию спектакля, целиком представляющего собой самоанализ хорового героя Таганки, его труппы; сама попытка удержать рядом с собой ушедшего Владимира Высоцкого участвует в этом же процессе самоанализа.

Владимир Высоцкий, чей голос звучит в спектакле, вызванный его товарищами, и труппа Таганки, в полном составе стоящая на подмостках, – взаимно необходимые части целого, создающие сложное единство. Духовный импульс лиричен, конкретен, внятен – и тут же обнаруживает свой чрезвычайный эпический масштаб. Лирика, театр и эпос встречаются здесь. «Актер чистейшей таганской пробы» (К. Рудницкий) сумел как никто иной спаять свою судьбу с судьбой народа. Только с его «легендарным темпераментом» (Ю. Трифонов) и можно было так прямо смотреть в глаза судьбе, стоя на роковом краю. В спектакле-поминках по современному аэду речь не может не идти обо всех, о всей нашей громаднонесущейся, говоря гоголевским словом, жизни. «Только б не порвали серебряные струны!..» Серебряные струны аэда – легендарный образ. Заклинание о них – второй, наряду с «Гамлетом», лейтмотив спектакля.

Случай Таганки характерен и в то же время уникален. Ясно, что музыкальная доминанта существования актера в спектакле имела здесь отношение к самой сути искусства этого театра, была содержательной, получала каждый раз конкретное драматическое наполнение. Массовый тираж лиц от театра, выходявших на авансцену с песенками, выражал некую общую тенденцию и потребность. Музыкально-поэтические композиции, характерные для театра на Таганке в 1960-е гг., далеко не покрывают его музыкальных возможностей, глубоко раскрывшихся в постановках другого плана. С тиражированием, однако, началось обезличивание именно композиций, и в самом деле проще поддающихся профанации. Обрубленные драматические связи сводили глубинную музыкальность актера к прикладным пластичности и вокальности.

Между тем и внутри таких композиций, имевших благодарную аудиторию, отвечавших каким-то потребностям, возникали творческие прорывы, завязывались драматические связи, находились инди-

видуальные решения, на этом росло новое поколение режиссеров и актеров. Так, в 1965 г. выпускники Ленинградского института театра, музыки и кинематографии вышли со «Зримой песней» – в спектакле инсценировались, драматизировались песенные миниатюры. В постановщиках была будущая «молодая режиссура» 1970-х – Е. Падве, В. Воробьев – вскоре отдавшая дань и волне музыкальных спектаклей, поднятой модой на мюзикл (соответственно, «Звучала музыка в саду», «Дансинг в ставке Гитлера»).

«Зримая песня» была лирическим монологом поколения. Вступая в артистическую жизнь, оно обращалось к публике со своим манифестом: в яркой, плакатно очерченной форме (большое значение имела в спектакле пантомима) выступало песенное, демократическое слово о своем времени.

Это значило, что такого рода постановки, с их лирико-публицистической аурой, ставили актера очень близко к современному тогда феномену поэта, читающего свои стихи в больших аудиториях. Пение и пластика были знаком противостояния серому официозу, забота о форме, развитая партитура спектакля и роли были общественно значимыми, социально ориентированными. Ясно, что этот эффект был преходящим, его обаяние скоро исчерпалось.

Дальнейшее развитие такой, условно говоря, музыкально-пластической ориентации отечественного театра шло по разным руслам, основное отличие состояло в сопряжении вокально-пластического элемента с движущимся историческим временем, и дело было в качестве драматизма этого стыка.

Если вначале отправной точкой был опыт революционного театра, и музыкально-пластическая оснастка актера служила энтузиастическому включению зрителей в ряды единомышленников, то затем, в 1970-е гг., понятие массового театра было радикально переосмыслено, и зрительская масса энтузиастически подавалась уже на совсем иные импульсы, идущие со сцены. Энергетический заряд стал представлять ценность сам по себе, как если бы задача состояла в выведении аудитории из глубокого обморока, клинической анемии.

Актеры Марка Захарова – Николай Караченцов, Александр Абдулов, Дмитрий Певцов – воплощали его идею «синтетического актера», с мощным энергетическим запалом обрушивались на зал в доспехах премьеров современной эстрады, во всеоружии звукотехники. За до-

спехами плохо было видно драматическое «лица необщее выражение». Выражение лица было именно общим, так сказать, принципиально обобществляющим: актер воздействовал на целостную зрительскую массу и был столь же неиндивидуализованным, идеальным ее представителем. Таковы были Тиль и Резанов у Николая Караченцова, Хоакин Мурьета и «в списках не значащийся» герой у Александра Абдулова<sup>5</sup>. Раскаленный ритм сценического существования передавался зрителям. Однако главный источник этого ритма не в крайних, напряженных жизненных, исторически определенных ситуациях, в которых оказываются Тиль и другие. Герой – слишком явно заданная до начала действия величина, неизменная в своем, усиленном музыкой, натиске на послушный зал.

Чрезвычайная физическая экспрессивность была знаком молодежной субкультуры и, соответственно, несла в годы застоя некоторую бунтарскую нагрузку, властно расшевеливала зрителей. Парадоксальная ситуация! Реальное противостояние социальной анемии осуществлялось все же на иных путях, в более творческом взаимодействии с людьми в зале. Избыток внешней динамики не мог компенсировать недостачу внутреннего рисунка. Не случайно и в московском Театре им. Ленинского комсомола, о котором речь, параллельно существовала иная линия репертуара, и те же актеры, а также и другие, не задействованные в «музыкальных» постановках (Евгений Леонов, Инна Чурикова, Олег Янковский) предъявляли со сцены уже совсем иные резоны – собственно драматические.

Кульминацией «музыкально-пластической» линии постановок была рок-опера «Юнона» и «Авось» А. Рыбникова (1980) – и что же, спектакль даже выжимал слезу у шестидесятников, увлекал и молодежную аудиторию, но сложно было бы говорить в применении к нему о значительных актерских работах: и Николай Караченцов, и Елена Шанина, и все остальные актеры, безболезненно сменявшие их в ведущих ролях<sup>6</sup>, – были рупорами жанра.

Поющие и пляшущие менады Ленкома фатально потеряли органичность – прошло время, и поползновение продлить их век, войти «со своим уставом» в классику обнаружит очевидную несостоятельность: «Женитьба Фигаро» с Д. Певцовым в главной роли, великолепно справившимся с амплуа «синтетического актера», поражает не чем иным, как анемией. Спектакль, посвященный Андрею Миронову,

втуне тревожил нашу память: в свое время в Театре Сатиры Фигаро, музыкальный и артистичный, как все создания Миронова, был дерзок и грустен, остроумен и скептичен – в нем было обаяние жизни современного ума и сердца. В спектакле Марка Захарова героям скучна «любовь» и скучна «революционность», им скучно жить, остается интриговать – шампанское скисло уже на премьере.

Тилу или Резанову не было скучно жить, но им неизбежно стало скучно жить, потому что изначально в ленкомовской версии им было мало что дано сказать собою. То, что было, очень отвечало потребностям дня, сработало – и скоро исчерпалось. Автор «Юноны...» композитор Алексей Рыбников и сам отвернулся от драматической сцены, задумал театр «Современная опера», где «глубинная философская концепция» вещи осуществлялась бы уже и вовсе без посредничества драматического актера<sup>7</sup>.

По-видимому, импульсом к музыкальному спектаклю на драматической сцене должна быть собственно музыка в широком смысле. Сама драма должна быть услышана музыкально – а ведь это всякий раз индивидуальная структура. Тогда сколь угодно развитая пресловутая театральная энергетика не будет самодовлеющей, сможет выразить тонкие вещи в драматической сфере. Взятый в роли рупора, механического усилителя, музыкально-пластический элемент страшно сужает именно музыкальный потенциал постановки и сказывается на игре актера: он становится в общий ряд с «цехами» в театре, которые и «делают музыку» (о чем писала в свое время Р. Кречетова<sup>8</sup>).

Блестяще отлаженные музыкальные постановки Марка Захарова (к ним надо прибавить соответствующие работы на телевидении и в кино) были мерилom профессионализма, недостижимым идеалом для нашей сцены в 1970-е гг., повсеместно осваивающей мюзикл. Между тем если эталон, американский мюзикл, предъявлял невыполнимые требования как к «цехам», так и к актеру (пластика и вокал должны быть безукоризненными), то многочисленные отечественные вольные вариации этого жанра (от почти драмы до почти оперы) говорят о том, что прививка его состоялась и результаты органичны для нашей сцены. Расхристанный советский мюзикл не обрубал системы драматических связей, мифологизирующая адаптация сюжета была не столь жесткой, оставался простор для актерской индивидуальности в традиционном ее объеме.

Театры оперетты испытали сильнейший встречный импульс к драматизации, артисты в мюзикле получили совершенно новый материал, ломавший актерские стереотипы. Актеры драмы стали серьезно заниматься вокалом и пластикой.

«Ханума», «История лошади», «Бедная Лиза», «Смерть Тарелкина» в Большом Драматическом театре им. М. Горького (теперь Большой Драматический театр им. Г. Товстоногова) – спектакли с выразительными лицами протагонистов, со множеством ярких актерских работ. У Валерия Ивченко пластическая и вокальная характеристики персонажа-оборотня – суть драматическая квинтэссенция и образа Тарелкина, и спектакля в целом. В то же время Валентина Ковель – мадам Брандахлыстова, притязаящая с тремя «дочурками» на воскресшего Силу Силыча Копылова, в своем квазиэстрадном выходе воплощает иную стихию постановки, может быть, наиболее прочувствованную, выстраданную ее автором и потому кричаще узнаваемую: экспансию, беспредел хамства, победительный цинизм.

То и другое достигает в спектакле большой силы обобщения благодаря музыке. Невербальность, стихийность этих драматических мотивов – существенная новость на сцене Большого драматического театра, само обращение к жанру мюзикла, по-видимому, связано с потребностью эстетически расширить рамки собственного творческого метода. При этом на фоне упомянутых стихий массовка, старательно инсценируя кордебалет на тему бюрократов и их бумажной деятельности, проигрывает, кажется формальной данью жанру с его обязательными массовыми финалами. То же и в «Истории лошади» – Товстоногов выступил здесь соавтором Марка Розовского, но именно сравнение с собственной версией Розовского в его Театре у Никитских ворот говорит о роли петербургского мэтра: в спектакле БДТ – речь о человеческих и конских судьбах, академически распетых мастерами; в московском варианте главная нагрузка ложится на хор.

Однако хор и в самом деле существенное начало такого рода постановок, а не просто атрибут заемного жанра. Эпоха массовой культуры и массовых движений сказалась в этой актуализации древнего музыкального начала театра. В такой ситуации актер получает навык параллельного существования в музыкальном потоке – «в массе» – и в качестве индивидуального персонажа. Все дело в связи этих двух ипостасей актера.

Такая связь, как уже было сказано, составляла неотъемлемое свойство актеров Таганки. Но Таганке в определенном смысле повезло: они начали до отечественного расцвета феномена массовой культуры, их хор прошел сложную эволюцию, исходя из совершенно других начал. Коллективный образ поколения с годами обрел новые измерения, исторический объем вобрал драматическую сложность диалектических соотношений массы и героя, истории и современности, народа и толпы. Протагонисты театра Любимова, в наибольшей степени Зинаида Славина и Владимир Высоцкий, сочетали мощный потенциал личности, очевидный и нескрываемый, с глубокой, столь же явной причастностью хоровому телу спектакля. Уже по одному этому маскультура не могла тут быть структурообразующим началом, мифологизирующей доминантой.

Были, однако, театры и режиссеры, отозвавшиеся на заказ эпохи, заставившие актеров петь и плясать, кинувшиеся именно в 1970-е гг. ставить музыкальные спектакли – и находившие брод, почву искусства в этих захлестнувших нашу сцену волнах. Была почва искусства в таких спектаклях – значит, находилось индивидуальное решение для актерского существования в них.

Характерный пример – Театр им. Ленсовета. Еще до того, как вступить в полосу мюзиклов, труппа демонстрировала определенную тягу к музыкальным сценическим композициям. Это могли быть неприятные обозрения, с минимальным сюжетным стержнем. На первом плане была и здесь Алиса Фрейндлих. Первая актриса труппы изначально обнаружила незаурядную музыкальность, это именно доминанта ее творчества. Ранняя зрелость ее искусства напрямую связана с глубинной, отнюдь не просто прикладной музыкальностью ее ролей. «Музыка роли» – и метафора, и конкретный материал в ее случае.

Вместе со всем нашим театром здесь прошли прививку Бертольта Брехта – вариант Алисы Фрейндлих при этом был классическим. Работа в «Трехгрошовой опере» – одна из бесспорных вершин ее творческого пути; масштаб крупного художника сцены выявился здесь со всей очевидностью. Актриса предложила свою версию экзотической поэтики, окунула брехтовские зонги в стихию отечественных этических традиций и представлений.

Последняя степень цинизма героини, победная горечь зонгов – все это, казалось, далеко от обаятельных образов, заведомо полагававшихся актрисе. Но здесь-то и было доказано всеисилие музыкального по-

строения роли, вовсе не принадлежащего исключительно «кружевной» душевной жизни прежних героинь Фрейндлих.

Селия Пичем не воплощала животную, сильную плоть частнособственнической стихии, как это бывало в других театрах. Селия Пичем – Фрейндлих, как рыбий скелет, была последним откровением существования, смачно разыгрываемого другими персонажами «оперы», последним его откровением и последней тоской.

Селия Пичем – жалкое существо, но на деле зритель не мог не чувствовать ее неумолимой власти на сцене. Мелодия скрипучего, то хнычущего, то порывающегося к скандалу голоса, тление жизни, погасшей давно и бесповоротно, единственно повелевали на сцене, ибо говорили последнее слово за всех, когда те еще имитировали деятельность. Откровеннее быть нельзя. Нельзя быть лиричнее – в широком смысле слова. Страшнее всего оказалось выслеживать в шатающейся, скрежещущей Селии Пичем тень благородных манер и былой человеческой осмысленности.

Фрейндлих достигала большого красноречия и глубины образа, представлявшего, казалось, отрицательную величину. Высокое искусство перевоплощения служило здесь тому, что в образе Селии Пичем представала трагедия человека западной культуры. Циничные ужимки старой развалины совпадали с блестящим и точным рисунком роли. Селия превращалась в спектакле в лирическое обобщение его темы.

Отсюда уже был ход, совершенно оригинальный в этом спектакле, к зонгам. Не актриса, покинувшая свою героиню, отчужденная от нее, выходила к рампе. Нет, сама Селия Пичем так много значила в спектакле, была настолько масштабна, что, казалось, ее хватает на эти зонги. Индивидуальный образ пьяной миссис действительно отходил в тень. Но лирическая, обобщающая остальную сутолоку героев миссия Селии Пичем выходила на первый план, на авансцену, и героиню будто прорывало – страстно, с победной горечью пелся комментирующий суть происходящего зонг. Горечь была концентрированнее, острее, опять-таки лиричнее принятой: пела именно сама Селия Пичем. Как будто Брехт и Вайль имели в виду именно человеческое пробуждение, внезапное просветление Селии; пафос гражданского самосознания и великолепная ирония зонгов «Трехгрошовой оперы» были у Фрейндлих качествами нового характера героини, который рождался на авансцене, на наших глазах.

Умная энергия К. Вайля, превосходящая, покрывающая все ритмы комментируемого ею действия, помогла Фрейндлих в создании необыкновенно масштабного образа. Куда девался памятный по арбузовской Тане мелодичный голос, ломкость, летучесть звука? Скрипучие интонации Селии сменяются в зонге жесткостью все договаривающего до конца высказывания. Звук совершенно иной – сильный, не столь гибкий и переменчивый, нацеленный на одно: убедить, взять в плен, а не пленять. Удивительна метаморфоза Селии Пичем, такой артистичной, подтянутой теперь, но острый лиризм и прежняя бескомпромиссность существования не оставляют сомнения в реальности превращения.

Для Фрейндлих такая интерпретация Брехта, такой ход к зонгам были естественны. В этом спектакле, как и в других ее работах, в построении образа лежал музыкальный принцип. Действие будто музыкально набухало в зонгах. Совершенство роли заключалось в единстве конкретного содержания характера Селии Пичем и его художественного, масштабного обобщения, что определило особую органичность музыкально-публицистической части роли в «Трехгрошовой опере» Брехта – Вайля.

Спектакль ушел в историю, на сцену пришли мюзиклы. Это была уже совершенно иная театральная материя, на их фоне новая постановка «Трехгрошовой оперы» на той же сцене очень мало напоминала прежнюю, принадлежала другой эпохе. Алиса Фрейндлих в этом спектакле не играла. Лариса Леонова в роли Селии Пичем была значительна, но давала совершенно иной сюжет – не о катастрофе личности, а, напротив, об общности, массовидности новейшей «пограничной ситуации».

В позднейшей «Трехгрошовой опере» вся суть была в массовке, решенной интересно, смело, с настоящей театральной энергией. Знаменитый брехтовский зонг «Сначала хлеб, а нравственность потом» давал повод иным критикам поговорить о цинизме толпы, попирающей духовные ценности. Однако, думается, и Брехт мыслил сложнее, и ситуация, остро прочувствованная театром, была иная. Речь шла о кризисном мироощущении массы, об эпохе массовых движений. Человек в массе своей почувствовал грань существования, за которой – обрыв в пустоту. «Хлеб» при этом ни у Брехта, ни у театра не выступает антитезой «нравственности», это основа существования, на которую человек имеет право<sup>9</sup>.

Отдельные персонажи «Трехгрошовой оперы» становились в спектакле плотью от плоти этого массового героя, чье драматическое существование взрывалось в массовых концовках страстно, с большой театральной силой. Скажем, Полли в исполнении Т. Рассказовой поражала энергией отрицания, выливавшейся в ее зонгах, – без принадлежности единому целому массы этот эффект был бы невозможен, не имел бы той незаурядной силы.

Другими словами, «Трехгрошова опера» 1980-х получила явную прививку мюзикла, с его родовыми чертами, обращенностью к массовому сознанию и музыкально-танцевальной активностью массовки. Спектаклю и предшествовала целая череда музыкальных постановок театра. Хотя и с переменным успехом, театр пытался противопоставить человеческую энергию своего искусства опустошающему напору звуков, характерному для многих наших сцен в 1970-е гг. Он счастливо избег и назойливого приема иронического спектакля, в котором поспешное самопародирование театра, играющего в мюзикл, словно должно было заменить краску смущения за малую режиссерскую культуру. Алиса Фрейндлих играла в этих спектаклях в полную силу своего выдающегося таланта, причем спектакли и труппа не диссонировали со своей протагонисткой. Это был органичный этап в развитии театра – и творческом пути актрисы, и ее партнеров.

В статье А. Комковой «Краски и лица» сделаны интересные наблюдения о связи «музыкального» направления в репертуаре Театра им. Ленсовета в 1970-е гг. со своеобразной организацией актерского ансамбля в его спектаклях. Используя метафору самого режиссера, И. Владимирова, она сравнивает его актерский ансамбль с лучом, составленным из ярко характерных «красок» – отдельных актеров труппы. Краски локальны, общая картина объемна. Тяготение к мюзиклам и их успех на этой сцене получают своеобразное объяснение: «Музыка, в том значении, в каком ее использовал И. Владимиров, позволяла, например, не разрабатывать характеры героев, наоборот, требовала тут определенной, как бы однозначной выразительности»<sup>10</sup>. При этом известная лапидарность, связанная с пунктирной драматургией мюзикла, не приводила к примитиву.

«Укрощение строптивой» (1971), «Дульсинея Тобосская» (1973), «Люди и страсти» (1975) – спектакли обнадеживающе разные, явно не составляли серии. Театр преследовал содержательные цели, не «сби-

вал с ног». Со временем стало видно, что здесь возник счастливый баланс внутренних тенденций театра и веяний эпохи, не очень долгий, но внятный, оставшийся в памяти целого поколения зрителей.

В этих музыкальных постановках было найдено свое соотношение художественного и внехудожественного, вернее, свой путь сценического освоения жизненной материи.

«И музыка преобразила и обожгла твое лицо» – когда-то написал об актрисе Александр Блок. И вот такая, казалось бы, сугубо театральная, театрализирующая подмостки субстанция, музыка, в 1970-е гг. стала одновременно и наиреальнейшим знаком сырой, обступающей театр повседневности. Зритель узнавал себя, входящего в эпоху плееров, на неистово «омузыкаленной» сцене 1970-х гг. Суть в том, что это неизбежный старт демократичного искусства сцены; за таким узнаванием либо следует, либо не следует творческий процесс познания современного человека и современных проблем.

«Укрощение строптивой» многих критиков театра отталкивало: спектакль, мол, натужно и безуспешно тормозил и раззадоривал зрителя вопреки Шекспиру. В такой оценке скорее сказалась инерция, общее место шутящего, шумящего театрального потока тех лет, чем объективные задачи и результат конкретного спектакля.

Театр прибег ко многим бытующим допингам, веселя публику, но ухищрения в этом плане не бездумно простодушны. Натужность, неуютность веселья в объективно мрачной ситуации – вот чего добивается и к чему подводит зрителя спектакль. Он задуман как пародия на лихие зрелища. Пародия не шаблонно-формальная, не назойливая самоирония театра, а жесткая и довольно серьезная по результатам. Укрощение строптивой в спектакле нарочито, грубо, демонстративно. Большая тема укрощения живого человека, brutally поданная в постановке Игоря Владимирова, делает драматически содержательными все ее средства. Укрощаются не только строптивая героиня, но и отчасти музыкальная актриса и гениальный автор. Театр честно идет на это, вовсе не рассчитывая на безоблачную реакцию, приподнятое настроение своих зрителей.

Лихое ускорение, приданное шекспировскому тексту, делало спектакль опустошительным вихрем, вовлекало зрителя в круговорот на скорую руку подтасованных человеческих отношений. Петруччо, как бы находясь на арене, демонстрировал особо опасный номер – укро-

щение невесты. Однако на Катарине игры осекались. Фрейндлих была фейерверком комедийной сноровки, но моторность в принципе не присуща, противопоказана ей. В результате образ обрел неподвластный пародии драматизм.

Заразительная, как бы до начала представления бывшая уже на слуху, музыка Геннадия Гладкова, являясь общим местом в содержательном плане, тем более способствовала игре в укрощение. Когда же подходила очередь Катаринины, ее песни оказывались чем-то большим, чем особо подкупающие зал эффекты, призванные подстегнуть энергию представления. Две большие песни, спетые Фрейндлих, были лирическими отступлениями своенравной Катаринины, мечущейся в отцовском доме, тоскующей затем по этому дому. Очевидно неприкаянная, вовлеченная помимо воли в игру в укрощение, в песнях Катарина словно восстанавливалась в правах независимого, живого человека. Она пела именно вопреки внешней лихости музыки, пародийной безвкусице текста. Отношением к действию песни приближались к зонгам Селии Пичем.

Обезоруживающий, быстро заставляющий применяться к себе ритм спектакля обнаруживал в постановке шекспировской комедии отнюдь не шуточную агрессивность. Объектом агрессии была живая душа человека. К концу уже без всякого драматизма в Катарине существовала благополучная, хитроватая, себе на уме покорность жены своему господину. Петть в таком финале Катарине было уже незачем, она и не пела.

В спектакле отчетливо сказалась та прививка мюзикла, о которой говорилось выше. Налицо адаптация, упрощение классики в современном музыкальном спектакле. Стоит, однако, вспомнить шедший у нас американский фильм-мюзикл «Укрощение строптивой», чтобы увидеть самостоятельное содержание ленинградской версии шекспировской пьесы. В американском мюзикле с участием знаменитых актеров создан музыкальный бестселлер из великой комедии. В Театре им. Ленсовета спектакль был построен на лапидарном выражении действительной идеи, одушевляющей шекспировскую пьесу. А ведь основная идея в самом деле проста: в комедии идет речь о посягательстве на человеческую независимость.

Катарина проходит в спектакле путь от «злого упоения» первых сцен до финала, когда «в результате действий Петруччо Катарина на наших

глазах превращается в куклу»<sup>11</sup>. Роль Катарини строилась как борьба собственной музыки образа с общим местом музыкального натиска представления. Борьба приводила к отказу от своей музыки, оканчивалась слиянием с опустошительным напором музыки укращения. Катарина пыталась поэтизировать прозаический итог, подавала как некое откровение заурядное семейное преуспяние. Тем рельефнее выступала реальная немота, амузыкальность новой Катарини в финале.

В «Укращении строптивой» идея музыкального прессинга становится проблемой. Однако очевидно, что и в искусстве нельзя без утрат существовать отрицанием, да еще взятым и как материал произведения. В этом смысле постановка мюзикла по пьесе А. Володина «Дульсиния Тобосская» оказалась своевременным ответом «Укращению». Дульсиния не менее Катарини своенравна, так же отстаивает внутреннюю свободу, однако путь ее прямо противоположен. Мы присутствовали при стремительном духовном расцвете героини, и отстаиваемая свобода обретала на наших глазах конкретное сложное жизненное содержание и глубину.

Вначале же была именно пустота, с художественной силой выраженная Фрейндлих в старте ее музыки роли. Песня «Ночь Тобосская темна» выражала еще оцепенелое, невоплощенное человеческое содержание, которое должно было раскрыться и раскрывалось в ходе володинской притчи о наследии Дон Кихота. Музыкальный старт Альдонсы поражал небывалым у актрисы первозданным, белым деревенским звуком. До пасторали, однако, здесь далеко. Человек «до судьбы», только подступающий к подлинной драме жизни, весь сказывался здесь, в огромной энергии и тоскливом незнании цели.

Затем, когда на Альдонсу обрушивались тупые обвинения жениха и свидетельства Санчо Пансы о любви к ней Дон Кихота, с героиней происходила метаморфоза, чудо. Песня, в которой героиня кричала (минуя при этом пошлость материала): «Все! Было!», сразу приравнявала Альдонсу, с ее нерастраченной душевной силой, к самому Дон Кихоту. Альдонса – Фрейндлих в память об идеальном рыцаре фантазировала, пренебрегая житейскими интересами.

О пошлости материала следует сказать особо. По справедливости, вставки из действительно третьесортных текстов Б. Рацера и В. Константинова этому спектаклю не мешали. Театр – школа жизни, а не хороших манер. Альдонсу окружают не записные интеллигенты. В мю-

зикле резко сталкиваются два лагеря, два принципа жизни. Законы жанра таковы, что зритель должен осязаемо узнать коллизию в ее грубой, неочищенной, современной оболочке. Банальная шелуха жизни, отложившаяся в зарифмованных вставках, и придала необходимую узнаваемость лагерю пошлых гонителей Альдонсы.

Дон Кихот умер. В тексте и в глубоком исполнении Анатолием Равиковичем роли его оруженосца пошлость исключена. Идеал спектакля незапятнан. Главные герои продираются к нему и тем самым несут его в себе отнюдь не шутя. В спектакле был пафос благородный, демократичный и убедительный для любого непредвзятого зрителя. Театральная доходчивость музыки Гладкова нейтральна, музыка концентрирует разнонаправленные, высокие и низкие силы действия, акцентируя его этапы. Тексты, столь возмущавшие и даже шокировавшие подчас безвкусицей, участвовали в спектакле как немаловажная стихия. В сценах скандалов, завершавших каждый из трех актов представления, на героев нахраписто наваливалась хором веселая победительная пошлость, и прискорбной фальшью звучали бы здесь стильные диалоги.

Сказанное убедительно подтверждается исполнением роли Дульсины. Столкновение Фрейдлих с материалом, который она поет, по-настоящему драматично. Дульсина похожа на Дон Кихота в той же мере, в какой она оказывалась в состоянии перекрыть силой и благородством духа ту низменную стихию, что подстерегает человека на жизненном пути. Правдивость объективной эстетической коллизии спектакля, содержательность победы артистов – достоинство постановки. Стык жизненной и художественной коллизий и делает «Дульсину Тобосскую» творческим вариантом мюзикла, активно выходящего в стихию зрительской массы.

В элегантно стилизованной притче, надо думать, безвкусица поющего текста резала бы слух, но в Театре им. Ленсовета игралась очевидная драма. Спектакль настаивал на жизненном, а не стилизованном прочтении основного конфликта. Человеческий драматизм спектакля ценен, и грубую, причем и эстетическую, ошибку совершали те, кто брезгливо и одновременно замороженно был сосредоточен на ущербности текстов в устах поющих героев. Выше говорилось о «Смерти Тарелкина» с ярким мотивом стихии разнузданного хамства, уже никакими прекрасными порывами не преодолеваемой;

освоение же этой материи – в музыкальном ключе – началось, как видим, раньше.

В спектакле-концерте «Люди и страсти» (по произведениям немецкой классики от Гете до Брехта) зритель ощущал единое музыкальное движение темы спектакля, притом что каждая новая сцена отделялась от прочих, принадлежала иному этапу культуры. Театрально доходчивая, хорошего вкуса музыка Геннадия Гладкова сведена в целое режиссерскими средствами. Музыка – голос театра, потому, несмотря на лоскутность, она участвует в воссоздании целостного пути культуры, исторического движения ее тем и конфликтов. Такое решение свидетельствует о выросшей художественной культуре театра, далеко ушедшего от примитивных обзрений-конcertов.

В сквозное музыкальное движение спектакля-концерта вплетались пять ролей, сыгранные Фрейндлих. Пафос гордого духа юного Уриэля Акосты, трагикомизм человека и истории в сцене «Вдова Капет», душа театра, всемогущего и мудрого, – вот ее диапазон, и все эти характеристики музыкально связываются как ступени одной грандиозной темы. Театральная заразительность музыки, радовавшая зрителей, не исключала ответственных художественных задач.

Во второй половине спектакля, построенной на материале «Кавказского мелового круга» Брехта, зонги певцов, Аздака, Груше суть музыкальные выводы театра из всего представления. Они делались не с позиций интеллектуальной драмы, а скорее с бесхитростной позиции театра, умеющего объединить зрителей театральной и человеческой энергией своего искусства. «Кавказский меловой круг» словно возвращался в лоно народной легенды, площадного театра. И вот здесь решительно препятствовал удаче отличного замысла театра действительный недостаток вкуса в решении дуэта двух певцов.

Насколько брехтовские сцены, при всей сочной театральнойности, одухотворены, настолько сценический комментарий Алисы Фрейндлих и Михаила Боярского был лишен внутреннего содержания. Претензия на публицистичность в нем необоснованна. Театр скатывался к театральной банальности, уже ничем не оправдываемой. Получив дублера в функции «лица от театра», актриса упустила из рук театральную инициативу. «Голос театра» потерял драматизм, хотя внешне он во 2-м действии спектакля, напротив, форсирован. В финале восстанавливалась в правах художественная логика целого. Спектакль, постро-

енный музыкально, заканчивался прощанием с «душой театра», на лирически сосредоточенной ноте: Фрейндлих пела стихотворение Гейне.

Образ музыкальной «души театра», созданный Фрейндлих в финале «Людей и страстей», символичен для современного театра в целом. Когда-то давно режиссура открывала заново свойство музыки одушевлять действие, озвучивать связи героя с миром, объединять в целое драматическую жизнь на сцене. В 1970-е гг. музыка, казалось, подчас сама по себе обретает небывалую театральную активность. Между тем вся суть – в сопряжении ее с актером, действующим на сцене и участвующим в драме. Эпидемия мюзиклов оставила после себя в некоторых театрах иммунитет к музыкальному элементу, возвращение в лоно разговорной драмы, театральной прозы. Но в иных театрах «отравленность» музыкой привела к соответствующей корректировке работы актера в целом, в спектаклях самых разных жанров.

Та же Алиса Фрейндлих, придя в Большой Драматический театр, не вошла в собственно музыкальные постановки – «Смерть Тарелкина», к примеру. Но для нее это и не было единственным ключом к музыке роли. Она нашла способ строить роль музыкально, находить ее музыкальный стержень, преодолевая художественную недостатку драматургического материала, как, например, в спектакле «Этот пылкий влюбленный» по пьесе Н. Саймона. Триада незадачливых пассий «пылкого влюбленного» поражала рельефной характерностью в каждом отдельном случае – и вместе с тем составляла целое, музыкально организованное единство с общностью тем, своей кульминацией (разумеется, спетой!) и разрешением содержания нешуточного<sup>12</sup>.

Анатолий Равикович, достойный партнер Фрейндлих и в «Малыше и Карлсоне», и в «Дульсинее Тобосской», и в «Людях и страстях», во всех этих работах достигал сходного эффекта – сопряжения ярчайшей характерности и крупного обобщения – во многом благодаря музыке, которая имеет свойство чрезвычайно уплотнять сценическое время, совершать самые рискованные арки и каскады в сюжете, преодолевая его эмпирическую повествовательность (роль музыки, как видим, не сводится к требованию «однозначной выразительности»...).

Да и в первом из упомянутых детском спектакле и Фрейндлих, и Равикович играли не примитив, «утренник» с песенками, а некую притчу о юной душе. Карлсон был чудачком на границе детства, заслонял собою, сколько было в его силах, взрослую прозу жизни от Малыша.

Малыш тоже предощущал драму перехода во взрослый мир. Музыкальная канва делала возможным этот обобщенный сюжет «о душе».

Уйдя в Театр Комедии, Равикович выигрывает там, где есть хоть какая-то возможность выстроить роль в ключе притчи – ведь именно такая тенденция была характерной для музыкальных спектаклей Театра им. Ленсовета. Взрослая сказка, притча, лапидарно выражающая некую философию жизни, – вот мифологизирующая метода мюзикла. Актер и учитывал, и преодолевал ее, в итоге на месте лапидарности – мудрая простота человечности.

Иная парабола совершена Михаилом Боярским, также покинувшим труппу И. Владимирова. Этот завсегдатай мюзикла и партнер Алисы Фрейндлих удивительно совмещал качества драматического и эстрадного артиста в их неслиянности – что и вывело его в итоге на чисто эстрадную орбиту<sup>13</sup>.

Эпоха мюзиклов, квазимюзиклов прошла, на исходе потесненная рок-оперой<sup>14</sup>. Практически это означало передачу инициативы эстраде, испытывающей встречное тяготение к театрализации («Рок – только наполовину музыка, а на вторую половину – театр, причем театр остросоциальный»)<sup>15</sup>. Знаменитый образец рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда» (1970) пришел к нам в виде киноверсии<sup>16</sup>. Запоминающаяся музыка Эндрю Уэббера, хорошие голоса – и ударный, но вопиюще тонкий слой художественного содержания, дайджест на темы Евангелия; то ли «остросоциальный» миф о «сотворении кумира» современной молодежной толпой, то ли подлинная тоска цивилизации по культуре, упакованная в бестселлер привычным образом.

Постепенно стали доступны и другие варианты рок-оперы – первенец рок-театра «Волосы», «Кошки» Э. Уэббера, его же «Привидение в опере».

Родились отечественные рок-оперы; первая из них «Орфей и Эвридика» Александра Журбина (1975), упоминавшиеся «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона» и «Авось» Алексея Рыбникова и т. д. В памяти оставались, как и положено в хорошей эстраде, шлягеры – «Иисус Христос – суперзвезда» (из одноименной рок-оперы), «Мемори» («Кошки»), «Я тебя никогда не забуду» («Юнона» ...), «Орфей потерял Эвридику»...

Когда-то, в XVII столетии, миф об Орфее лег в основу зарождающейся оперы как нового театрального жанра. Здесь же, в этих пред-

ставлениях актер максимально приближался к профессионалам эстрады: вокальная и пластическая активность была обращена в зал, система драматических связей отменялась, сводилась к эффективному одноканальному контакту с массовой аудиторией. Звездой отечественной рок-оперы и стал Валерий Леонтьев, эстрадный певец с большой тягой к театрализации своих выступлений.

Характерно, что слаженность работы театральной машины становится предметом особого внимания и ставящих рок-оперу, и пишущих о ней. Театральное рукоделие уступает место звукотехнике, ведь «кажущаяся непосредственность рока целиком и полностью зиждется на высоком уровне электронно-технической оснащенности исполнителей и мастерстве звукорежиссера»<sup>17</sup>. Тот же автор, американский музыковед и оперный критик, свидетельствует, что «сцены в рок-операх слишком кратки, чтобы в них могло быть выражено сколь-нибудь убедительное драматическое развитие сюжета»; «рок-опера “Волосы”, например, – утверждает он, – претендует быть музыкальной драмой, но в действительности это не более чем набор не связанных между собой концертных номеров»<sup>18</sup>. К тому же выводу приходят и наши исследователи<sup>19</sup>.

Соответственно, драматические актеры, прошедшие искус рок-оперы, могли обрести здесь некоторые навыки рок-исполнителя и с ними изнутри почувствовать психологический феномен человека рок-культуры, его особую электронно-зависимую раскованность. Это, в общем, вполне существенная вещь в театре, который хочет быть открытым и говорить с аудиторией на одном языке. При этом, как в свое время и в случае с мюзиклом, наша сцена успела адаптировать жанр к себе. Если на одном полюсе находятся знаменитые уэбберовские «Кошки» (стихи Т.-С. Элиота), триумфально прошедшие в Америке и Европе, – пикантная трагедия человеческого общества с его житейскими, расовыми и прочими комплексами<sup>20</sup>, то на другом, соответственно, нашумевшие у нас «Собаки» – рок-опера по повести К. Сергиенко «До свиданья, овраг». Событием стала постановка «Собак» в ростовском ТЮЗе (ставились они и в Ленинграде). Мифологическая идентификация подростков с отчаянием псов, брошенных хозяевами, была болезненно точной: тут совпадение метафорического содержания и яростных децибелов рок-партитуры.

Все же рок-опера с ее неотъемлемыми децибелами недолго задержалась в театральных залах, ушла в спортивно-концертные комплексы

сы, на стадионы. Музыкально-пластический элемент на драматической сцене получил определенную рок-прививку. Ушла жесткость (относительная, конечно, на отечественных подмостках) конструкции мюзикла, ушла эстрадная прямолинейность рок-оперы – осталась склонность посадить на музыкальный каркас самую разную драматургию, заставить звучать все ее темы.

Музыка едина; диффузия, взаимовлияние разных ее жанров характерны для нашего времени. Музыка, озвучивающая драматическое действие, в сущности, принципиально всеядна, мир подмостков – модель бытия, он открыт самым разным звучаниям. Вначале театры приглашали на свои сцены бит-, рок-ансамбли, лукаво сочетая их обаяние для молодежной аудитории с идейной нагрузкой («скрежет военной машины»; «бездуховность западной цивилизации»). Затем отпала нужда в таком кокетстве, рок стал сюжетом и, так сказать, лонном представления: попытка такого непосредственного союза драмы с рок-культурой была сделана, например, в постановке ленинградского Молодежного театра «Смерть Ван-Халена, или Идентификация рок-музыканта в двух частях» (постановка С. Спивака, 1992).

Валерий Кухарешин – актер с очевидной музыкальностью, не однажды подтвержденной в спектаклях разных жанров, в частности и в поставленной Ефимом Падве рок-опере «Сирано де Бержерак». Лапидарное, кратчайшими путями идущее к зрителю выражение тем добра и зла (что является принадлежностью жанра, условием игры и не должно бы раздражать критику), у Кухарешина не представало плоским именно благодаря музыкальной пластичности, невербальности образа – что тоже характерно для лучших образцов жанра. Своего рок-музыканта актер также сыграл, выстроив параллельный вербальному засилью драматургической основы совершенно небытовой, словно джазово интонированный образ – в очевидной борьбе со структурой пьесы А. Шипенко, парадоксально амузыкальной и многословной.

Параллельность двух рядов, музыкального и вербального, их взаимодействие и неслиянность – одна из существенных примет работы актера, воспринявшего опыт современной череды музыкально-пластических жанровых образований на драматической сцене – или просто чуткого к ауре современной звуковой стихии.

Когда Сергей Юрский говорит, что «Эфросу был близок джазовый строй исполнения»<sup>21</sup>, за этим стоит осознанная ностальгия актера,

воспитанного повествовательным театром, по легкому дыханию особого способа существования на сцене – не только «в образе» и в драматургии отношений персонажей, но и в параллельном, не сливающимся с конкретным сюжетом потоке музыки существования. Отсюда ощущение более глубокого второго дна драмы, импровизационности, внутренней свободы, царящей на сцене<sup>22</sup>. Между прочим, тот же «строй исполнения» – импровизационный, со спонтанными колкими акцентами – характерен ведь даже и для театральной прозы Эфроса: так он видит жизнь, так он видит актеров, так он пишет, непринужденно и прихотливо, цепляясь за малые детали и раскручивая единую внутреннюю пружину.

Если в 1950-е гг. мыслимым для Эфроса пределом театральности было, наряду с ликвидацией занавеса, использование музыки, записанной на пленку (об этом он сам вспоминал в конце 1980-х<sup>23</sup>), то уже в его «Трех сестрах» 1967 г. настойчивый вальс из чешского кинофильма «Магазин на площади», шлягер 1960-х, стал саднящей формулой экстатического движения героев по замкнутому кругу существования. Наше время смыкалось с началом века. Пьяная пляска Чебутыкина – Льва Дурова в сцене пожара была кульминационным взрывом, именно коротким замыканием эпох – танец взрывался как бешеный джаз-банд в спектакле, в «симфонии недоговоренности, где слова играют роль пауз, а тирады – пауз затянувшихся...»<sup>24</sup>

Музыка, как уже говорилось, едина, и конфликтное развитие драмы, имея подкладкой эту единую музыку, потенциально содержит катарсическое разрешение. Пропитка трагедии музыкой – в самом буквальном, фактурном смысле – на деле может означать отчетливую лирическую тенденцию: так лиризована была на Малой Бронной трагедия «Ромео и Джульетта» с помощью музыки Олега Каравайчука, вливавшейся в эпизоды спектакля в любом месте, как «кошка, которая гуляет сама по себе», на самом же деле планомерно расплавляющей драму до состояния единого лирического потока. У этого потока была виртуозная и прихотливая ритмическая организация, персонажи же существовали в остросовременном узнаваемом психологическом рисунке. В первую очередь это касается, конечно, Ольги Яковлевой. Сама полифония, параллельность двух рисунков – музыкального и психологического – создавала эффект объема, стереоскопии на фоне плоскостных, как начинало казаться, решений в других театрах.

Понятно, что удел всякого творческого решения – последующий тираж с тающим художественным потенциалом. То же произошло и с эфросовской непрерывной звуковой тканью спектакля, к которой диалог относился как часть к целому<sup>25</sup>. Здесь дело было в целостном взгляде на драматизм человеческого существования, им были проникнуты воспитанные Эфросом актеры – такая содержательная обеспеченность приема тиражу не поддается. Но наследуется!

Актеры Анатолия Васильева и вовсе, кажется, отказались от примата вербального ряда с его жесткой, по меркам этого театра, векторностью. Даже и в «Первом варианте Вассы Железновой» вопиющий к чувствам зрителей сюжет отступал перед самоценностью небывало добротной психологической фактуры спектакля. И вот сама эта плотная, великолепно, «партитурно», разработанная актерская фактура, совершенная выделка ее создавали впечатление гнетущего морока губительных страстей. Другими словами, актерская технология становилась и абсолютно содержательной, что и говорит о самостоятельности «школы».

Альберт Филозов в роли Бэмса («Взрослая дочь молодого человека», 1979) не играл, не дай бог, конкретного аутсайдера, заблудившегося среди новых деловых людей стилижку 1960-х или тихого отца современной Эллы. Он играл джазовое мироощущение, и уже сквозь это – все конкретные моменты драматического сюжета.

Когда, начиная спектакль, он и Людмила Савченко в роли Люси мелко рубили овощи в салат, длительная эта сцена пленяла и надолго запоминалась, натуральная интродукция не была натуралистичной: обаятельная, артистичная разминка перед захватывающим свингом последующих сцен. Время, единое в своей натуральности и художественной претворенности, было героем спектакля. Пластическая изощренность актера и его импровизационное самочувствие в роли давали этот особый сплав театра и жизни, всегда поражающий при встрече с подлинно новым на сцене. Не случайно Бэмс получал здесь развернутое соло, окунался в стихию джаза с головой, уже в полном отлете от вербального ряда. Ностальгический мотив, грусть по безытным 1950-м не были здесь самоцелью.

Передавая содержание спектакля назывными предложениями («Семья. Любовь. Дети. Возраст. Память. Время»), Н. Крымова имела в виду естественную глубину, даже некоторую философичность спектакля, причем из шести составляющих, «элементарных основ чело-

веческого бытия», критик особо выделила Время<sup>26</sup>. Эта философская категория не случайно вышла вперед в скромном с виду спектакле, созданном на рубеже 1970 – 1980-х годов и воспринимаемом как событие в театральном искусстве. Она составила драматический стержень спектакля, придала объем частному сюжету, возводя встречу старых друзей в степень поэтического обобщения, выводя при этом спектакль из ностальгического трансa.

Почти как знаменитая старообрядка на суриковском полотне, осеняющая двуперстием возбужденную толпу, возносит Бэмс над головами товарищей рентгеновскую пленку – «ребра» с записанным на ней джазом. Это символ веры, более того, музыка тут – жестко очерченный знак исторической принадлежности человека.

Идея своеобразного стоицизма, всегда драматичной сцепки личности с историческим временем прежде всего и волнует в спектакле. Выход категории времени в герои действия – слишком существенная вещь, не достигаемая лишь постановочными средствами. Другими словами, дело было не только в том, чтобы поставить танец Бэмса (первоначально в постановке замышлялся даже целый собственно «джазовый» акт). Суть в особом психофизическом состоянии актера, в системе координат его сценического существования, в его ощущении партнера – музыкальном по сути, не ангажированном причинно-следственным рядом и потому принципиально готовом к обобщенному рисунку, широкому дыханию единой для всех драмы.

Сюжетом, содержанием спектакля становится не банальность о быстротекущем времени, а драматизм отношений человека со стремительной эпохой. Драма героев, столкнувшихся снова с юностью, осознающих то, к чему пришли за двадцать лет, конкретна. Она вбирает в себя и психологические, и социальные, и эстетические конфликты времени. Но эта драма представлена режиссером, исходившим из новых художественных посылок, им самим определенных как «новый неореализм»<sup>27</sup>. Он приветствует текучесть, «размытость» привычной структуры пьесы в новейшей драматургии, и «размытость» ее героев. Многооттеночное, далекое от однозначных противопоставлений ведение конфликта гораздо более соответствует действительным связям современного человека с жизнью.

Потому и возможна оказалась здесь музыкальная кода, объединяющая героев. Снимая драматическое напряжение, она фиксирует част-

ливый момент свободного единения людей со временем (усиленный тем, что здесь слиты два поколения, «молодых отцов» и «взрослых детей»). Такой финал и утопичен, и реален, не исчерпывает всех отношений человека и эпохи, но и подспудно присутствует в этих отношениях и напоминает о себе. (Все семеро, включая «детей», чей моментальный снимок в спектакле далек от отстоявшегося, целостного музыкального портрета поколения «отцов», сгрудились у пианино в фойе старенького кинотеатра, поют песенки 1950-х гг., одну за другой.) История встречи приятелей через двадцать лет заканчивается такой лирической эманацией их буйной молодости. Рука об руку с героями Время выходит наружу, как бы на авансцену, как главный герой действия.

Актерский ансамбль Васильевского «Серсо» еще более поражал своей невероятной пластичностью, гармонией целого, которое было на этот раз полифонично: импровизационное, импульсивное соло каждого участника возникало столь же спонтанно и предрешенно, как в хорошем джазе. Монологи сменялись совместным пением столь органично, что это казалось куском реальной жизни. Музыкальной кульминацией действия здесь становилась, на фоне соответствующего лейтмотива, собственно игра в серсо – музыка завораживающей пластики, щемящая цитата из эпохи, когда достигалось согласие с собой, с другими, с миром.

Собственная незаурядная музыкальная одаренность актеров спектакля – Альберта Филозова, Алексея Петренко (нельзя забыть его атамана Платова в «Левше» – еще одного мюзикла Театра им. Ленсовета) – была опорой для музыки целого, сама же музыкальная канва и структура спектакля говорили о «новом неореализме» – о тех подвижках в понимании драматического, в которых преуспела режиссура Анатолия Васильева, развивавшего открытое Анатолием Эфросом.

Когда те же актеры (очень разные!) плюс еще Любовь Полищук соединились спустя немалое время в бестселлере «А чой-то ты во фразе?» (авторы Сергей Никитин и Дмитрий Сухарев), то общее мнение сочло этот спектакль пародией на оперу и балет, озорством актеров и забавой зрителя.

Между тем без боязни впасть в чрезмерное глубокомыслие заметим, что под маской пародии и профанации смежных видов театра предстало собственно театральное содержание спектакля. Это был не банальный актерский капустник. Чеховское «Предложение» прозвучу-

чало в полную силу грустной мысли о человеке, при том что постановщик Иосиф Райхельгауз (сокурсник и, так сказать, соратник Анатолия Васильева) отнюдь не занимался клеймением пошлости и мелочности недалеких персонажей, социальной сатирой и пр. Как раз такой ход был бы совершенно неприемлем для него в силу предугаданности, а значит, бессодержательности с точки зрения драматических возможностей сцены<sup>28</sup>.

Все три героя были брошены в музыкальную стихию спектакля и барахтались в ней, пытаясь сохранить достоинство. Сюжет о Воловях лужках, Откатае и Угадае, вокализуясь и «отанцовываясь», остранился; ирония, заложенная в парафраз жанров музыкального театра, подчеркивала разлад персонажей с самими собою, запутывала их в трех соснах, разводя с собственной судьбой. Актеры успевали все это сыграть – опосредованно, на легком дыхании вокальных пассажей и балетных вариаций. Любовь Полищук в пачке, Альберт Филозов во фраке, Алексей Петренко в феске были тремя чудаками, абсурдно спутавшими главное со второстепенным, чуть не прозевавшими жизнь, чуть не потерявшими ее в прямом смысле (абсолютно лиричен, когда валится с сердечным приступом, герой Филозова). Музыкальная подкладка сообщала обобщенный характер комедийной ситуации. Психологический рисунок на этой основе ощутимо менялся, исключал бытовую характерность, был подчинен целому, выражал единый драматизм существования, касавшийся любого человека. То, что при этом люди в зале улыбались, говорит об освобождающем артистизме представления.

Работа актеров в этом спектакле явно продолжала ряд, начатый постановками Васильева. Импровизационное самочувствие актера, свингующего, как в джазе, на темы своего героя, претворилось здесь уже в более фиксированную партитуру, но закрепляла-то эта партитура именно новый уровень связи актера и персонажа, новое положение персонажа в системе драмы – тот самый сдвиг в понимании драматического начала на сцене, о котором шла речь выше и который во многом обеспечен музыкой роли и спектакля.

Имеет смысл сопоставить с музыкальным и драматическим эффектом этих спектаклей некоторые попытки обращения к драматургии, которая предполагает упомянутый сдвиг, прямо-таки настаивает на целостном восприятии мира драмы, где все персонажи имеют равное отношение к силовому полю действия.

Актеры в постановке Юрия Томошевского «Елка у Ивановых» А. Введенского («Приют комедианта») бесперечь поют и танцуют, составляя маленькие ансамбли, перемежая эскалацию абсурдных смертей у рождественской елки. Возникает по-своему прочная конструкция, эстрадная в принципе, наследующая традицию театра малых форм. Суть в недоверии к собственному драматизму пьесы выдающегося обэриута Александра Введенского, вернее, в недооценке этого трагикомического конгломерата и неумении воплотить его.

Делается попытка веселить зрителя, выжать комический эффект из каждой логической несообразности текста Введенского. Актеры работают с «коротким дыханием», тогда как целостное представление о художественной мысли автора отсутствует. Между тем ведь и классика драматургии абсурда («В ожидании Годо» С. Беккета) – притом что персонажи, бесспорно, имеют отношение к славной традиции клоунады, и актерам надо это иметь в виду – стихией комического не исчерпывается. Трагическое в ней убедительно. Сами переходы этих стихий связаны с философским взглядом на человеческое существование. Ни бытовая, ни эстрадная игра здесь недостаточны. Более того, так называемый «заумный текст» предполагает преодоление «скупой артикуляции психологического театра», музыкальную, технологическую изошренность партитуры сценического диалога<sup>29</sup>. Здесь сказывается дефицит у актера широкого дыхания, которое дает музыкальная организация целого и конкретных ролей.

Современная сцена заинтересована в актере именно такого типа, способном вплести свой мотив в партитуру целого. Соответствующие поиски велись, например, в петербургской студии «Формальный театр» (режиссер Андрей Могучий) последовательно разрабатывается сложный звуковой ряд спектакля: так, в «Лысой певице» Э. Ионеско речь ритмизуется, то приближается к пению, то образует стыки патетических фрагментов с бесстрастными, выступает в разнообразных сочетаниях с фонограммой. Возникает целостный образ абсурдного мира, который составляют обломки смыслов...

Тенденция иметь в виду за конкретным драматическим сюжетом целостное состояние мира, выявить этот второй план сказывается и тогда, когда драматург, казалось бы, обращен к тем сторонам жизни, откуда музыка, можно было думать, ушла давно.

Лучше музыкальнейшей «Сказки сказок», мультфильма Юрия Норштейна, и не было ничего поставлено на тексты Людмилы Петру-

шевской. Но ведь метафорическая линия в ее творчестве не случайна, подспудно существенна всегда. Не случайно сборник ее пьес называется «Песни XX века». Драматургия Петрушевской имеет неявную, не боящуюся напряженных диссонансов музыкальную доминанту. От «Уроков музыки» до «Московского хора», названных так, конечно же, не случайно, она занимается именно этим – тоской жизни по ушедшей музыке. Проблема неудач сценического воплощения связана с недоверием к этой нестандартной лирической доминанте драматургии. Музыка либо выделена как специальная тема искомой «духовности» (и этой назойливой прописью отменяет себя сама – как в захаровской постановке «Трех девушек в голубом» со скрипачом «от театра», никак не связанным с драмой), либо ее нет вовсе, и добротнo играется наличный сюжет пьесы, с колоритными монологами ущербных героев – тогда как вся суть – в единой партитуре существования, где все равны. У Петрушевской существует единая «музыка текста» – и она не дается театрам<sup>30</sup>.

И в «Чинзано» добротность, индивидуализированность трех актерских работ театра-студии «Человек» оказываются избыточными: минуются возможности этой драматургии. Три героя здесь ведут полифонически варьируемую тему усеченного сознания современного человека-массы (виртуозно у Петрушевской, именно как музыкальная партитура, разработан диалог) – и вот для этого уже надо обладать другой техникой актерской игры, изощренной музыкальностью.

То же относится к спектаклю московского Театра им. Ленинского комсомола «Три девушки в голубом» (недаром же, кстати, так названном). Все дело в целостном образе существования – кризисного, когда в прямом смысле (см. метафору сюжета о дачном доме) над всеми равно каплет. Предельно индивидуализированный, противопоставленный остальным по принципу сугубой «духовности» образ Ирины в исполнении Инны Чуриковой, так же как велеречиво ораторствующая колоритная старуха в исполнении Т. Пельтцер, перед которой отступило бесконечное бормотание подмосковной парки (так у Петрушевской), – примеры расхождения с предложенной новаторской поэтикой пьесы.

Да, пожалуй, нахлынув на сцену 1970-х гг. с массовками мюзиклов, с коллективистской гитарой, музыка обрела свое достоинство в системе драматического спектакля, способствуя расширению и углублению

художественных концепций, обращенных к новому состоянию мира, где человек не центр семейного или производственного конфликта, а мембрана кризисной исторической эпохи. Драма потенциально укрупнилась, она «пишет героями» – эта смена фокуса не умаляет доли актерского образа в структуре спектакля, напротив, размыкает его для крупных сущностных начал, задействованных в художественной концепции. Музыкальная оснащенность актера становится в таком случае условием полноценного, действенного участия в композиции целого.

Актер остается верен специфике драмы. Эстрада, временами вклинивавшаяся в новейшее время на драматические подмостки, влиявшая на театр, взаимодействовавшая с ним, все же имеет четкие границы. Граница жанра, в самом деле, настолько определена, что драматического актера можно отличить от эстрадного даже в точке их соприкосновения – когда артист выходит с микрофоном на сцену и поет.

Устраиваются даже конкурсы поющих драматических актеров; это именно особый жанр, где эстраднему певцу делать нечего! В Польше такая практика особенно развита – драматическая линия в песне развивается на наших глазах (неважно, дуэт это или соло), в сотворчестве с нами – в отличие от эстрадной песни, посылаемой в зал, так сказать, в готовом виде. Выходит к публике Алиса Фрейндлих – за ее пением всегда шлейф драматических ассоциаций: это монолог, подразумевающий драму. Пение Алексея Петренко, выступающего, скажем, с украинскими песнями (а позднее и с оперным репертуаром) – это опять-таки, по существу, трагические монологи. Актер строит на наших глазах драматический образ, индивидуализирует, драматизирует, «переключает» (употребим термин Гвоздева) фольклорный жанр.

Другими словами, первичными оказываются драматические параметры, драматически содержательна уже сама эмоциональная интенсивность, «оправдывающая» факт пения. В этих случаях вся сцена заполнена, живет. Даже категория общения здесь жива – на упомянутом конкурсе, посвященном памяти Андрея Миронова, один артист сменял другого – и вот в зависимости от жанра этих внешне сходных «номеров» лицо на фотографии, осеняющей сцену, преображалось: из немого снимка становилось живым участником происходящего! – или оставалось отчужденным.

Песня в руках драматического артиста – монолог, с живой системой драматических связей. Вот актер С. Маховиков исполняет соб-

ственную композицию, посвященную Александру Галичу. Фрагменты из его песен органически включены в развернутый вокальный монолог, и возникает необыкновенно интересное взаимодействие времен, драматически прожитое исполнителем. А вот Ярослав Здоров, мгновенно ставший фаворитом зала, выходит с номерами из репертуара Л. Орловой, Л. Руслановой, И. Юрьевой, поразительно их имитируя, поскольку обладает редчайшей тесситурой. Диапазон его голоса вполне позволил бы ему исполнять соответствующие партии в ораториях Генделя и Перселла. Актерски же его выступление было много беднее вокальной стороны дела. Сцена сужалась, съезживалась; многомерный мир драмы не создавался. Именно драматические возможности здесь не были использованы, все связи усечены: ему бы как-то связать всех трех героинь в целое, при всей их характерной разности, объять единым художественным ключом. Нет, имитация главенствует, мощные данные демонстрируются, поражают – и все. Артист занял место Э. Курмангалиева в постановке Р. Виктюка «М. Баттерфляй» и, в общем, оказался там, по-видимому, на месте, поскольку закон эстетики спектаклей Романа Виктюка, зачастую изошренных, пластичных и музыкальных, – именно назойливая демонстрация всякого отдельно взятого элемента структуры при сугубой любви режиссера к устному и письменному идеалистическому оправданию своих «сценических концепций».

Да, в новейшую эпоху эстрада дышит в затылок театру. Это сказывается на жанровой ориентации сцены – и в то же время целый драматический спектакль может держаться на поющем актере, не изменяя своей природы.

Современные аэды – Галич, Окуджава, Высоцкий – не случайно становятся героями сценических композиций, совсем не похожих на штамп биографических спектаклей о музыкантах. Значительной тенденцией драматического театра оказался синтез истории и человеческой судьбы на музыкальной основе<sup>31</sup>. Синтез истории и человеческой судьбы: прежним целеполаганиям и волевому борению за поставленные цели пришел конец. История на исходе тысячелетия «указала человеку его место» – но оно и по-своему, по-новому, значительно. Историзм стал художественной проблемой. Связь человека с эпохой, далекая от однозначных оценок, стала рассматриваться как проблема и как процесс.

О спектакле «Владимир Высоцкий» на Таганке речь уже шла. Не менее показателен в контексте этих рассуждений пример спектакля «Ах, эти звезды...» Концертность этого дипломного спектакля выпускников Ленинградского института театра, музыки и кинематографии 1981 г. не исключала явного драматического элемента (руководители постановки А. Кацман, Л. Додин, А. Андреев).

Смысл «Звезд...» не сводим к сумме «номеров», здесь объективно возникала тема духовных связей молодого поколения с окружавшей, воспитавшей его музыкальной культурой, причем связей сложных. Этот спектакль не пелся потом по этажам общежития, как в свое время «Зримая песня», – напротив, тут был проделан обратный путь.

Длинная цепь музыкально-сценических портретов героев эстрады и джаза – от Луи Армстронга до Аллы Пугачевой – это развивавшееся на превосходно освоенном, близком самим артистам языке массовой молодежной аудитории драматическое построение. Узнаваемость популярных масок, представленных со сцены, здесь не самоцель; принцип пародии применялся разнообразно, молодые артисты использовали богатый спектр от карикатуры и эпиграммы до патетической солидарности с героем, приобщения к нему. В финальном монологе Леонида Утесова (Николай Павлов) старый мастер советской эстрады и бережно-отстраненно представлявший его молодой актер составляли живое драматическое единство, подготовленное всем предыдущим развитием спектакля.

Маски персонажей складывались в динамичную картину взаимоотношений «звезд» и музыки, музыки и жизни, современного поколения и «звезд». Ироническое отчуждение, сопереживание, перевоплощение, выбор – эти категории составляли реальность спектакля. Открытая демократическая, притом театрально приподнятая речь от имени целого поколения, предпринятая в «Зримой песне», сменилась здесь сценическим диалогом разных эпох, переключкой разных стран, разных стилей. Этот диалог к тому же сопряжен с «пародией», благодаря которой весь пестрый материал спектакля отчуждается и одновременно осваивается. Можно видеть, как усложнилась структура актерского образа в музыкальном спектакле, как осваивает драматическая сцена эстрадный материал, пронизывая его драматическими связями.

Тот, давний, спектакль выпускников 1967 г. был лиричен, в «Зримой песне» молодые артисты говорили от первого лица, драматиче-

ские миниатюры соединялись в лирическую цепь. В спектакле 1981 г., построенном как диалог поколения с историческими и современными масками эстрадных звезд, лирика возникла как духовный итог этого диалога. Путь от «звезды» к «звезде», от кумира к кумиру лишь по видимости совпадал с привычным и приятным досугом современного меломана, на деле это драматический путь самосознания души, внятно пробивающийся в ритмах современности. Актер тут и автор, и герой, и исполнитель, и персонаж – и вот такая непростая структура актерского существования оказывается органичной для выпускников 1980-х<sup>32</sup>.

Логика всего современного художественного процесса здесь сказывается. Взаимодействие масскультуры с культурой неизбежно и может быть творческим. То же касается и бурного романа эстрады с драмой, переживаемого в наше время. Возникают неожиданно содержательные пересечения, обогащающие современное искусство. Так, определенной предтечей ленинградских «Звезд...» был известный цикл телефильмов В. Виноградова. В фильме «Я возвращаю ваш портрет» через артистичных стариков, ветеранов нашей эстрады, через их общение между собой и с Андреем Мироновым поет историческое время, человечески конкретное, одушевленное – и неумолимое. Музыкальные слагаемые, шлягеры десятилетий, вполне незатейливы; в целом же получается объемное, исторически значимое содержание. Содержательные пласты обогащаются уже в процессе восприятия фильма, зритель – не нейтральная величина в данном случае. Безвременный уход к старикам ведущего, Андрея Миронова, внес в содержание фильма еще один смысловой слой. Музыкальнейший драматический актер 1960-х – 1970-х проявил себя как современный артист, и эта с виду и не роль вовсе должна зачесться ему как значительная художественная работа. Сырой, «жизненный» материал (артист берет интервью у старых знакомых своих родителей!) становится фактом искусства. Процесс претворения происходит на наших глазах, опять-таки выражает глубоко современную тенденцию в искусстве.

В русле того, о чем идет речь – «бард-опера» Ю. Кима «Московские кухни». Здесь сделана попытка дать собирательную судьбу хорового героя 1960-х – 1970-х, дифференцировать его, соответственно воспеть и низвести – через памятный всем песенный пласт. Человеческое единство, отступничество – все поет устами хорового героя, на «московских кухнях».

Уже и песни улицы поднимаются на драматические подмостки, не прибегая к инсценировкам. Спектакль «Песни нашего двора» в театре У Никитских ворот (1987) достигает трагической силы. Маленький ансамбль уличных музыкантов поет лагерный фольклор, русские и еврейские народные песни. Корифейка крошечного хора Мария Иткина создает трагический образ современной народной души, наделяя ее библейски мощным голосом и темпераментом. Катарсис возникает в результате высвобождения этой души в пении, стихийного слияния в ней разнородных духовных потоков. Классика (ария из «Кармен» и, главное, тема второй части из Седьмой симфонии Бетховена) являются сюда, в стихию «песен нашего двора», закономерно. Величавая классика и расходившаяся песенная стихия протягивают тут друг другу руки.

Спектакль возводит эстетику «двора» к «высокому стилю». Тема стихийности, трагическая экспрессия, счастье духовного высвобождения составляют художественное содержание спектакля, осуществленного со строгим вкусом. Название спектакля программно парадоксально. «Наш двор» – это и «весь мир», пространство разомкнуто ветрам эпохи. Песни, создающие ауру исторической жизни, узнаваемые как родной, близкий пейзаж, сами проникнуты ветрами истории – оттого так мощно, как труба Иерихонская, звучит голос певицы.

Собственно музыкальные параметры представления – вокал, песня – напрямую выражают его драматическое содержание. Тот самый синтез истории и человеческой судьбы на музыкальной основе – достояние современной драматической сцены, это ее максимальный художественный потенциал, и он достигается здесь.

Не демонстрация музыкальности, а музыкальность как квинтэссенция драматизма, и каркас, и душа действия – этот ключ следующим поколениям передал Мейерхольд. Только что изданные стенограммы его репетиций<sup>33</sup> не просто полны музыкальных ассоциаций, а своим стержнем имеют идею о единой музыкальной основе технологии и художественной сути дела. Содержание того и другого исторически меняется. Музыкально-пластическая доминанта спектакля есть не только результат гения режиссера и актеров, но и производное истории. Этот пульс времени невозможно возобновить спустя десятилетия. Только «здесь и сейчас»! Сама же упомянутая связь, природа единой музыкальной основы – не меняется, она присуща театру изначально, и в этом смысле современный актер наследует античному. О современном содержании древнего феномена и шла речь в статье.

### Примечания

- 1 См.: *Толгин Я.* Волшебник театрального действия // Театр. 1989. № 3. С. 180.
- 2 См., напр.: *Песогинский Н. В.* Актер в театре Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века. СПб., 1992. Вып. 1. С. 82–92.
- 3 Ср. у П. П. Громова: «У Любимова в “Добром человеке из Сезуана” опять-таки дело было не в пьесе, а в двух музыкантах и Славиной, которая была абсолютно на уровне Цветаевой» (см.: *Громов П. П.* Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 303).
- 4 См. об этом подробнее: *Таршиш Н.* Музыка драматического спектакля. СПб., 2010. С. 138–143; *Мальцева О. Н.* Актер театра Юрия Любимова // Наст. изд.
- 5 См.: *Скорогкина О. Е.* Актер театра Марка Захарова (настоящее издание).
- 6 См.: Там же.
- 7 См.: Рок умер! Да здравствует... [Интервью с А. Рыбниковым] // Советская культура. 1990. 3 февр. С. 10. Впрочем, еще в 1983 г. композитор утверждал: в чистом виде рок-музыка «осталась в 1970-х годах»; «мой спектакль – грам-пластинка, мои зрители – только слушатели, сидящие по одному, по двое у проигрывателей», а также уверял, что, в отличие от «Звезды и смерти Хоакина Мурьеты», «“Юнона” и “Авось”» – чистая опера, без приставки «рок» (см.: *Захаров М., Рыбников А.* Концерт для двух голосов в шести частях // Театр. 1983. № 11. С. 99, 97–98). О том, что так называемая рок-опера не вписывается в пределы собственно рока, пишут музыковеды (см., напр.: *Порфирьева А.* Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера. Л., 1985. С. 131).
- 8 См.: *Крегетова Р.* Поиски единства // Театр. 1973. № 2. С. 67.
- 9 Сам Брехт считал зонг о хлебе и нравственности лучшим из написанного им (см.: *Брехт Б.* Театр. 5/2. М., 1965. С. 552. Комм. Е. Эткинда). Потому и не стоит иронически сводить «основную идею» спектакля к горькой доле Мэххита: «Миром правят Пичемы, а друзья-полицейские предают», как это сделано в весьма интересной статье А. Комковой (см.: *Комкова А.* Краски и лица // В конце 1980-х: На ленинградской сцене. Л., 1989. С. 34).
- 10 *Комкова А.* Краски и лица. С. 24.
- 11 Цит. по рукописи ст.: *Громов П.* Традиции и современность. В варианте статьи, напечатанной в журнале «Театр» (1973. № 11), этого текста нет.
- 12 *Таршиш Н.* Музыка драматического спектакля. СПб., 2010. С. 118–133.
- 13 См.: *Клявина Т. А.* Маска, я тебя знаю, или О разных сторонах актерского успеха // Актер в современном театре. Л., 1989. С. 80–96.
- 14 Можно рассматривать этот процесс и как собственные превращения гибкого жанра мюзикла, в частности, его альянс с роком (см.: *Порфирьева А.* Эстетика рока... С. 131).
- 15 *Гриневиц Ал.* Безмятежное отрочество рока // Сов. культура. 1988. 10 дек. С. 10.
- 16 О проблематичности жанра и этого произведения сказано в статье А. Порфирьевой «Эстетика рока...» (с. 130).
- 17 *Мартин Дж.* Рок, электрогитары и опера // Ровесник. 1986. № 11. С. 27.
- 18 Там же. С. 27–28.
- 19 См. например: *Бушуева С.* Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. М., 1979. С. 209, 210. В статье жанр представлен в эволюции и многообразии художественных и исторических связей.
- 20 Между прочим, идея «Кошек» восходит, думается, к одноименному комическому дуэту Дж. Россини – и застревает, в сущности, у его подножия.

- <sup>21</sup> Юрский С. «Пятна красок, из которых должна сложиться картина...» // Петербургский театральный журнал. 1993. № 4. С. 111.
- <sup>22</sup> В свою очередь специалисты изучают «театрализованные формы джазовой импровизации» (так называется диссертация А. Колосова – см. одноименный автореферат, М., 1990. Автор рассуждает об амплуа инструментов в джазе, о режиссуре джаза и пр.).
- <sup>23</sup> См.: Эфрос А. Степень правды // Театр. 1989. № 3. С. 99.
- <sup>24</sup> См.: Гаевский В. Флейта Гамлета. М., 1990. С. 62.
- <sup>25</sup> С. Юрский об этом вспоминает с ревнивым чувством к эфросовскому актеру: «Звук... “он, может быть, первый стал применять тихое звучание музыки как постоянный аккомпанемент, то есть создал не тишину театра, а звуковую сферу, в которой тайно был скрыт еще и определенный ритм”. Я не знаю, говорил ли он об этом актерам, но то, что они “вышивали” на фоне определенного ритмического рисунка (и на репетициях тоже), создавало нечто совершенно новое и ни на что не похожее. У него были разные периоды: например, период быстрой речи, когда все говорили быстро; период крайне замедленной речи; период разницы речей (когда один говорит так, а другой иначе). Он болел этими музыкальным формами, они становились навязчивым образом, в котором выражался спектакль. Вы знаете, что человек, не очень хорошо поющий, когда он стоит у окна в поезде и поезд постукивает – тихонько, про себя, начинает очень хорошо петь. Может быть, это простое соображение Эфрос имел в виду, когда давал эту подкладку, и зритель слушал почти неслышимую музыку» (см.: Юрский С. «Пятна красок, из которых должна сложиться картина...» С. 112).  
Так цветной фон делает приятным для глаза рисунок дилетанта. Так графоман настраивается на элегию. Думается, что точно замеченные Юрским музыкальные качества игры актеров Эфроса имеют содержательные основания в упомянугом целостном взгляде на искусство театра.
- <sup>26</sup> См.: Крымова Н. Этот странный, странный мир театра // Новый мир. 1980. № 2. С. 245–265.
- <sup>27</sup> См.: Васильев А. Новая драма, новый герой // Литературное обозрение. 1981. № 1. С. 86–89.
- <sup>28</sup> «Почему-то я сам скучаю в театре все время, даже на спектаклях очень хороших режиссеров и по замечательным пьесам. Я, к большому сожалению, предугадываю ход спектакля, а это ненормально» (см. интервью, взятое А. Платуновым: За кулисами успеха // Антракт. 1993. № 1. С. 3). Ясно, что здесь речь идет не о детективной занимательности, а о потребности в собственном, всегда свежем, индивидуальном, непредсказуемом содержании текста.
- <sup>29</sup> См.: Констриктор Б. Слово и тело: О спектаклях «Театральной лаборатории» // Искусство Ленинграда. 1990. № 10. С. 26, 29.
- <sup>30</sup> См.: Рудницкий К. Музыка текста // Современная драматургия. 1983. № 1. С. 259.
- <sup>31</sup> См.: Таршис Н. А. Аэды XX века и театр // Взаимосвязи: Театр в контексте культуры. Л., 1991. С. 141 – 154.
- <sup>32</sup> Их работа в театре не стала развитием того, что было заявлено на старте, хотя петь они не перестали, даже и на профессиональной эстраде (И. Скляр). В Малом драматическом разве что «Гаудеамус» построен «синтетически»: драма на паях с музыкой.
- <sup>33</sup> См.: Мейерхольд репетирует: Сб. статей. Т. 1–2. М., 1993.

И. В. Сэпман

## ДРАМАТИЧЕСКИЙ АКТЕР В КИНО

На пороге XX в. жизнь драматического актера обрела новое измерение: в нее вошел кинематограф.

Это только в самом начале казалось, что немые бесплотные человечки, смешно дергающиеся на полотне экрана, не имеют никакого отношения к великому актерскому искусству. Лишь в короткую пору, когда кинематограф осваивал эффект движения, он довольствовался любой живой натурой, в том числе и любым человеком. Как только – а это случилось очень скоро – на экране возник сюжет и, соответственно, появился герой, встала проблема исполнителя. Новое искусство ощутило потребность в актере и, естественно, обратило свои взоры к театру.

Актерская проблема в кинематографе – сфера, достаточно хорошо исследованная, какие-то ее аспекты всесторонне прояснены. Поэтому я с полным основанием оставляю за рамками своей статьи, к примеру, технику создания актерского экранного образа, все организационные аспекты этого достаточно сложного в кино процесса и лишь по мере необходимости касаюсь проблем специфики актерского образа в кино на онтологическом и эстетическом уровнях. Более же всего – в контексте проблематики настоящего издания – мне представляется важным исследование самого феномена «драматический актер, пришедший в кино», выяснение новых творческих возможностей, которые перед ним открываются.

С появлением кино произошло расширение эстетической сферы актерской деятельности.

Может быть, первыми этот факт не столько осознали, сколько интуитивно почувствовали сами актеры. Известно, как неприязненно приняла театральная критика появление кинематографа, как пыталась уберечь от его варварского нашествия сцену, как делили теоретики искусства сферы влияния, оставляя за театром преимущество в

изображении человека, со всем комплексом его душевных и интеллектуальных свойств и отдавая на откуп кино возможность воспроизводить во всех подробностях «картины морской бури или пожара в степи, кавалерийскую атаку и т. п.»<sup>1</sup>.

Тем любопытнее на фоне этого дружного противостояния выглядит тот факт, что для самих актеров несовершенное, примитивное, вульгарное, еще и не искусство даже, а зрелище, «синема» с первых дней оказывается неотразимо привлекательным. Зачем, казалось бы, кумиру публики актеру императорского Александринского театра В. Давыдову сниматься в первых в высшей степени беспомощных фильмах «киносъемщика» с сомнительной репутацией А. Дранкова? Зачем «королю смеха» К. Варламову появляться на экране в каких-нибудь «Двух Матильдах»? Или другой звезде русской сцены – П. Орленеву соглашаться на роль ибсеновского Брандта и даже принимать участие в финансировании фильма? Или известному актеру В. Гардину, успешно сыгравшему в 1912 г. на сцене Интернационального театра в спектакле «Наполеон и Жозефина», соглашаться повторить роль Наполеона в фильме «1812 год»? Что это может добавить к их славе, что принести, кроме горького разочарования? В. Давыдов, увидев себя на экране в роли Расплюева («Свадьба Кречинского»), пришел в ужас и зарекся когда-либо сниматься. Но когда несколько месяцев спустя к нему явился все тот же Дранков с предложением вновь сыграть в кино, на этот раз самого себя в документальной хронике «Актер Давыдов у себя на даче», – не отказался и в течение дня активно позировал перед аппаратом. В не меньшее уныние поверг кинематографический дебют и Гардина. Много лет спустя актер вспоминал, как он, сидя в кинотеатре, с трепетом ждал своего появления на экране, но так и не смог разглядеть себя в мелькавшей на экране фигурке под треугольной шляпой. Однако за первой ролью следует вторая, третья, через несколько лет Гардин уже пробует себя в кинорежиссуре, затем становится руководителем первой отечественной киношколы.

Неудачи постигали корифеев сцены вполне закономерно: с привычным художественным инструментарием актеры оказывались в чужом эстетическом пространстве, законы которого к тому же еще только предстояло открывать и осваивать. Актеры, лишенные главного своего орудия – слова, вынужденные переходить только на язык мимики и жеста, ощущали себя беспомощными. Тем более что при-

званная компенсировать слово мимика, чрезмерная жестикуляция выглядели на экране либо чудовищно гипертрофированными, либо абсолютно не работали: снятый на общем плане нейтральной камерой, с точки зрения «партера», актер был попросту плохо виден.

Эта абсолютная невозможность распространить на экран законы сцены навела исследователей раннего кинематографа на мысль о том, что актерская игра на сцене и на экране имеет разную природу. Тенденция рассматривать искусство театрального актера и актера кино как две эстетически разнородные, противостоящие друг другу категории оказалась на редкость устойчивой и сохранилась практически до середины 1960-х гг. Лишь в искусстве новейшего времени идея суверенности двух видов актерской деятельности потеряла свою значимость и возобладала иная точка зрения. «Как только мы пытаемся в категорической форме выводить особенности искусства актера в кино или в театре, исходя из общих законов этого искусства <...> мы неизбежно приходим к выводу, что это не разные искусства, а одно искусство, что в кино и в театре природа актерского творчества одинакова»<sup>2</sup>, – подвел итоги многолетней дискуссии исследователь актерского творчества А. Бейлин в 1964 г.

Что касается актерской практики, она всегда однозначно свидетельствовала о том же.

Я думаю, что актерское искусство существует само по себе, и не важно, есть ли между актером и зрителем технический посредник в виде киноили телеэкрана, или между ними осуществляется непосредственная связь, как в театре. Мой собственный опыт говорит о том, что, по сути дела, ни малейшей разницы между этими видами актерского творчества и его воздействия на зрителя нет. Я знаю, что так смотрят многие актеры<sup>3</sup>.

Эти слова были написаны актером, режиссером и педагогом Б. Бабочкиным как раз в 1970-е гг., когда барьеры были окончательно сломлены и одновременная работа театрального драматического актера на сцене, в кино и на телевидении стала не исключением, а нормой существования. Но и на всех предыдущих этапах своего развития кинематограф был немислим без театрального актера. В 1910-е гг. – без О. Гзовской, М. Чехова, Е. Германовой, В. Пашенной; в 1920-е – без И. Москвина, Н. Баталова, А. Кторова, Н. Охлопкова; в 1930-е – без Н. Черкасова, М. Жарова, В. Марецкой, Н. Симонова; в 1950-е – без Ю. Толубеева, В. Самойлова, В. Меркурьева. Да и признанные акте-

ры кино зачастую начинали свою творческую жизнь на сцене. Даже знаменитые первые кинозвезды русского экрана шагнули на экран с театральных подмостков: И. Мозжухин скитался по театральной провинции, выступал в московской труппе Незлобина; В. Коралли была примой-балериной Большого театра; из балета пришла и легенда российского экрана Вера Холодная.

К 1970–1980-м гг. окончательно определился универсальный тип драматического актера – это (как пишут в справочниках) «актер театра и кино», в чей художественный арсенал средства сценической игры и умение органично существовать перед камерой входят на равных.

В приходе театрального актера на экран есть некая историческая преемственность.

Уже первые теоретики и практики кинематографа высказывали мысль о возникновении кино как закономерного этапа развития театра. Действительно, кинематограф возник в момент, когда условный театр символистов после бурного, но краткого расцвета переживал кризис, катастрофически теряя зрителя. Кинематограф, этот, по словам А. Белого, «демократический театр будущего», казалось, напрямую отвечал на возникшую в театре потребность новых форм. (Последующая история взаимоотношений двух искусств подтвердила: кинематографу еще не раз пришлось становиться испытательной площадкой, давать театру импульс к реформированию.) Впрочем, идея преемственности кино и театра имеет более глубокие корни и не привязана к определенной культурной ситуации. Когда в середине 1920-х гг. В. Пудовкин писал: «Споры о <...> необходимости всестороннего освоения кинематографом театральной культуры, о проблеме актера в театре и кино большей частью разрешались неправильно, потому что в основу этих споров не ставилось единственно правильное понимание возникновения кинематографа как момента развития театра»<sup>4</sup>, он имел в виду уже не конкретную связь кинематографа с тем или иным периодом жизни театра, а глубинную эстетическую связь двух искусств, сфокусированную, может быть, прежде всего в феномене актера.

По расхожей формулировке, кинематограф «занял актера у театра». Этот «заем» произошел в поворотный для театрального актера момент: театр XX в. подошел к пониманию актерского искусства как элемента общей эстетической системы спектакля, заявил о себе как о режиссерском театре «единой воли». Актер, оставаясь главенствующей

фигурой спектакля, оказался в намного большей, чем раньше, зависимости от режиссерского замысла, от остальных компонентов спектакля как единого эстетического целого. И тут кино подхватило эстафету: экранная судьба актера явилась логическим продолжением его судьбы сценической. Образ в кино рождается на стыке индивидуального и коллективного творчества. Работа актера теснее, чем в театре, связана с общим художественным решением фильма, он намного больше, чем в театре, зависит от режиссера, ибо каков созданный образ, во многом решают режиссерские ножницы в монтажный период, а кроме того, от оператора, чья камера является посредником между ним (актером) и зрителем, в то время как в театре исполнитель и зритель находятся в непосредственном живом контакте. Самопроявление актера на экране четко ограничено. Но – такова диалектика отношений драматического артиста с экранным искусством – именно в этой ограниченности кроются новые, недоступные театральным воплощениям художественные ресурсы создания образа. Думается, это обстоятельство и пролагает путь театральному актеру в съемочные павильоны.

Характерно, что уже на самой ранней стадии существования кино, несмотря на плачевные результаты первых опытов киносъемок, приходившие в кинематограф драматические актеры прозревали новые возможности своего художественного и личностного проявления. «Я в восторге! – говорила о своих ощущениях снявшаяся в 1912 г. в «Грозе» и «Бесприданнице» В. Пашенная. – В синематографе, как это ни странно, я имею возможность *больше слиться с изображаемой мной героиней*; мне не мешает сосредоточиться ни декорация, долженствующая изображать природу, ни запах краски»<sup>5</sup>. Еще более тонкое наблюдение принадлежит Б. Бабочкину, вспомиравшему об игре П. Орленева в «Брандте» (1916):

По тому времени он как бы ничего не делал: только наблюдал, смотрел, шел куда-нибудь и т. д. Мне трудно все восстановить в памяти через столько лет, но это был фильм, который многими качествами отличался от всего, что делалось тогда. Я только помню, что этот актер действовал, а не показывал свои переживания<sup>6</sup>.

В этих бесхитростных признаниях, по существу, идет речь о специфике актерского образа на экране, впрямую связанной с онтологическими свойствами кино. Ибо если природа актерского творчества в театре и в кино едина, то эстетическая природа самих этих искусств

различна, различны способы изображения человека и, соответственно, принципы актерского воплощения персонажа.

Характер изображения человека на киноэкране обусловлен фотографической природой кино и основными свойствами кинообраза: фотогенией и монтажностью. Для актерского исполнения эти моменты оказываются определяющими.

Тот факт, что исходным материалом кино является фотоизображение, зафиксированная на пленку реальность, ставит актера в особые отношения со средой, определяет уровень достоверности изображаемого актером персонажа. Заключенные в рамку кадра, актер и фон неразрывны, образуют изобразительно однородный материал.

Человек и его окружение однородны, сделаны из того же материала, оба появляются в виде изображения и потому между ними нет реального различия<sup>7</sup>.

Актер в фильме предстает перед зрителем снятым на пленку, в двухмерном пространстве экрана, в пропорциях, не соответствующих реальному, – то многократно увеличенный на крупных и средних планах, то неестественно уменьшенный на дальних общих; по произволу всемогущего аппарата появляется в кадре фрагментарно – то по пояс, то по колени, то таким образом, что в кадре оказывается только его лицо. Казалось бы, поставленный в такие условия актер должен создавать на экране образ намного более условный, чем на сцене, где он реально, во плоти присутствует перед зрительным залом. Но материальная однородность героя и среды рождает эффект противоположный: никогда в театре актер не оказывается в ситуации большего приближения к реальной действительности. Не вычлененный из среды персонаж воспринимается не как создание актера, а именно как персонаж, как часть кинематографической реальности. В театре игра – это противопоставление реальности, писал А. Базен.

Костюм, маска или грим, стиль языка, рампа – все в большей или меньшей мере способствует этому различению, однако наиболее ясное его воплощение – сама сцена <...> привилегированное пространство, фактически или мысленно отличающееся от природы <...> локализованное место драматического действия <...> несколько квадратных метров света и иллюзий <...><sup>8</sup>

У экрана, как известно, кулис нет. Экранный персонаж органично существует в равновеликом себе мире. Любой актерский форсаж лег-

ко может нарушить это равновесие. Актеру на экране предписано не столько играть, сколько просто – быть. Игра в кино – это игра без котурнов. Тот уровень достоверности, которого как высшей цели добивались многие мастера сцены, здесь оказывается изначально заданным. Фундаментом, на котором возводится здание роли, становится природное свойство кино – фотогения: концентрированная выразительность попавшей в рамки кинокадра жизненной фактуры. Определяя на заре кинематографа сущность фотогении, Ж. Эпштейн писал:

Я назову фотогеничным тот облик предметов, существ и душ, внутренняя значимость которого возрастает благодаря воспроизведению их кинематографом<sup>9</sup>.

Сохраняя конкретность объекта изображения, фотогения одновременно высвечивает его глубинный смысл, знаковую сущность. Попав в силовое поле фотогении, актер обретает возможность максимального самовыявления. На создание образа начинает работать актерская внешность, его психофизика, манера поведения. Предметный мир, окружающий актера, тоже становится средством создания образа. Камера внимательна к визуальным подробностям; существование героя в «россыпи мелких моментов материальной жизни» (Б. Балаш) рождает определенный «эффект микроскопа», когда любое действие актера словно бы дробится, распадается на мельчайшие составляющие. Инструментом художественного исследования оказывается не столько действие, поступок, сколько поведение персонажа: «что» отступает перед «как», подробность киноописания становится гарантом эстетической полноценности созданного актером образа.

В природных свойствах кино коренится такая специфическая особенность актерского образа на экране, как его монтажность. Именно ею задается система отношений актера с категориями времени и пространства. Пространственно-временная система координат актерского существования на экране резко отлична от театральной. Экранный актерский образ дискретен: возникает перед зрителями не в непрерывной последовательности, а кусками, многого зритель не видит совсем. В то же время при дискретном способе развертывания сюжета и, соответственно, при дискретном способе изображения персонажа фильм воспринимается как единое непрерывное целое. Пространственно-временное единство фильма создается монтажом. Достигается оно за

счет того, что «соседние кадры фильма воспринимаются как *предыдущее и последующее* – это общий закон кино»<sup>10</sup>.

Сформулированный Эйхенбаумом закон – действенный фактор в создании актером образа экранного героя. Благодаря эффекту непрерывности, смысловой сопряженности соседних кадров самые различные пласты экранной реальности могут активно включаться в создание образа, формируя систему отношений героя с миром, беря на себя какие-то функции актерского исполнения. (Крайний пример целиком монтажного создания образа героя – фильм А. Тарковского «Зеркало». В этой ленте герой вообще не появляется в кадре, кроме одного эпизода, когда на экране мелькает его рука. Слышен лишь его голос за кадром. Образ же складывается из совсем иных элементов сюжета: из обрывков воспоминаний, из кадров кинохроники, из многочисленных историко-культурных цитат, из метафорических образов, которыми насыщен фильм.) В то же время закон монтажного сцепления открывает перед актером новые возможности воплощения; например, возможность раскрыть перед зрителем сферу подсознания своего героя: мир снов, галлюцинаций, смутных предощущений, фантастических вымыслов. На сцене попытки воспроизвести причудливую логику подсознания, внутренний монолог героя редко увенчиваются успехом; главными средствами актерской выразительности остаются действие и речь; сфера подсознания меньше всего поддается словесному и фабульному воплощению. Фильму же, где «для претворения всего невидимого и нематериального используется внешняя выразительность физических проявлений»<sup>11</sup>, как раз подвластна тонкая грань между вымыслом и действительностью, ирреальностью и реальностью.

Визуальная выразительность актера в кадре обеспечивается системой стилистических средств: способом съемки – характером движения камеры, длиной и крупностью планов, монтажным, звуковым и цветовым решением фильма. Разумеется, в художественном арсенале актера остаются традиционные способы создания образа: действие, диалог, актерская мизансцена. Но гарантом эстетической полноценности созданного актером на экране персонажа становятся те художественные средства, которые ориентированы на онтологические свойства кинообраза.

Среди специфических средств актерской киновыразительности следует назвать крупный план, где главным художественным инстру-

ментарием актера оказывается выразительность собственного лица. Крупный план – это только кинематографу доступная материализация внутренней жизни человека в той мере, в какой она отражается на его лице. А мера эта велика.

Черты лица и мимика являются наиболее субъективными выразительными формами. Они в большей мере субъективны, чем человеческий язык. <...> Эта при показе человека самая субъективная <...> изобразительная форма и становится объектом съемок крупным планом<sup>12</sup>.

Крупный актерский план оптимален для передачи душевного состояния персонажа как средство психологического анализа.

Работа на крупном плане требует от драматического актера новой техники, новых, отнюдь не сценических способов проживания роли. Здесь практически исключается категория игры, ибо крупный план не выдерживает сюжетной перегрузки и меньше всего предназначен для проигрывания событийных ситуаций. Опытные режиссеры, из тех, кого называют «актерскими», хорошо знают, какой филигранности требует от исполнителя работа на крупном плане. (Автору этих строк довелось в свое время наблюдать занятия режиссерских курсов на Ленфильме – того самого выпуска, который дал нашему кино И. Авербаха, И. Масленникова и др. Помнится, как на занятиях по актерскому мастерству, анализируя мизансцену и услышав, что в ней предусмотрена длительная игра на балалайке, а в это время «в лице героини происходит плавная перемена», режиссер И. Хейфиц решительно запротестовал: «Боже упаси говорить: “в лице”. Вы тем самым отключаете психофизический процесс в комплексе. Если вы будете заранее задавать крупный план, актер обязательно будет “изображать”, а это недопустимо. Только чтобы не было “играй лицом!”»<sup>13</sup>.)

Крупный план возникает как вершина духовного и эмоционального самовыражения актера. Но выразительность его в значительной мере предопределена все тем же законом монтажного сцепления, благодаря которому крупный план подготавливается в предшествующих кадрах, исподволь сопоставляя человека с окружающим миром в разных его проявлениях. В поток актерской игры монтаж вводит образы, которые уже сами по себе не могут не заронить в зрителя мысль об определенной реакции человеческой души и, таким образом, делают его прозорливо внимательным к любому, даже еле заметному проявлению этой реакции в лице актера.

Эстетические законы актерского образа в кино осмысляются и закрепляются в первых актерских системах, созданных в 1920-е гг. крупнейшими кинорежиссерами отечественного кино Л. Кулешовым, С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным. Их актерские концепции возникали на пересечении двух тенденций: с одной стороны, в процессе освоения кинематографом собственной эстетической сути, осознания своих онтологических свойств, с другой – в плане развития театральной традиции. Поиск специфики нового искусства находился – применительно к актеру – в неоднозначной, но очевидной связи с режиссерскими театральными системами начала XX в., с именами Вс. Мейерхольда, А. Таирова, К. Станиславского.

Первая актерская киношкола возникла в 1919 г. под руководством известного актера и режиссера В. Гардина. Она была самым тесным образом связана с театральной традицией, практически ограничиваясь разработкой способов приспособления театрального актера к условиям кинопавильона.

Но именно в недрах этой школы произошла первая актерская революция. Ученик Гардина Л. Кулешов, порвав со своим учителем и покинув с группой слушателей школу, создал актерскую мастерскую, основанную на абсолютно иных принципах. Его актеры – В. Фогель, С. Комаров, А. Хохлова, Л. Оболенский – тоже пришли из театра, но Кулешов превращал их в актеров кино. В своем понимании искусства актерской игры в кино Кулешов опирался в первую очередь на фотографическую природу этого искусства. Коль скоро зритель видит на экране не реального актера, а его фотографический отпечаток, в той же мере условный (или в той же мере подлинный), как и окружающая среда, актер должен стремиться быть подлинным в той же мере, что и иные элементы киноизображения. К тому же присутствие камеры исключает необходимость гипертрофированного жеста, усиленной мимики (равно как с возникновением звукового кино наличие микрофона снимает требование форсированной дикции), т. е. лишает киноактера первичных элементов театральной игры. Исходя из этого, Кулешов и положил в основу своей актерской концепции принцип «неигры», поставив задачу «определить новую, неизвестную нам технику актерского киномастерства»<sup>14</sup>.

Первое и наиболее существенное требование Кулешова к актеру – органика актерского поведения.

Актеру нужно теперь не «играть», а делать, не «изображать» прыжки, а хорошо прыгать, не «представлять» борьбу, а хорошо бороться<sup>15</sup>.

Путь к совершенной подлинности требовал особой тренированности актера, максимального владения своим телом, точности и свободы движения в кадре. Предложив вместо понятия «актер» ввести в обиход понятие «натурщик», Кулешов разработал систему тренировки натурщика.

Кинематографический натурщик прежде всего должен совершенствовать свою личность и тело <...> Натурщик должен быть крепким и сильным, он всегда спортсмен, у него интересное характерное лицо. <...> Задачей натурщика является органическое овладение жестом <...><sup>16</sup>

Когда-то Кулешов начинал свой бунт против Гардина с того, что сделал этюд провалившейся на экзаменах в киношколу ученице и добился полного успеха, интуитивно применив метод точного построения движений. Этот же метод он опробовал с А. Хохловой, Л. Оболенским и В. Рейхом в фильме «На красном фронте». Для занятий в мастерской Кулешов разработал целую теорию экранного движения. Предстоящие актеру перед киноаппаратом движения предварительно зарисовывались графическими человечками в системе осевых и метрических координат. Тренинг был жесткий, но плодотворный: рисуя, актеры приучались «думать движением», преодолевая материальность тела, овладевали органикой экранного движения.

Если в актерской системе Кулешова была заявлена оппозиция театральный актер – натурщик, то создатель другой системы, С. Эйзенштейн, был еще более радикален. В отличие от Кулешова, сделавшего актера-натурщика опорным моментом своей режиссерской концепции, Эйзенштейн вообще отказался от актера, взяв установку на типаж – на неактера, обладающего внешностью, в которой нашли воплощение характерные черты того или иного социального типа. Утверждая в своем режиссерском творчестве 1920-х гг. идею коллективного героя, Эйзенштейн ставил целью создание на экране портрета героя-массы. Его главной задачей было найти соответствующие типажу, и здесь понятия «актер» и «неактер» уравнивались. Эйзенштейн мог снимать и актера, обладающего искомой типажной выразительностью; между тем при съемках «Броненосца “Потемкин”» профессионального актера, намеченного на роль судового врача, в по-

следний момент заменил истопник севастопольской гостиницы, более подходящий типажно. Актерский профессионализм не требовался, поскольку индивидуальных характеристик персонажей в фильме не предусматривалось. Даже умение двигаться в кадре (как мы помним, столь важное для Кулешова) было необязательным, так как «монтажные сюиты» создавались сменой статичных композиций. Главное, повторяем, было найти типажную выразительность, такую, чтобы обеспечивала «звучание» лица, точное, «как аккорд или как нота, не допускающая фальши в определенном сочетании»<sup>17</sup>. «То, что сделали Эйзенштейн и Александров, не делал еще никто в мировом кино. Они создали жанр, убеждающий в ненужности актера в кино», – не без иронии, но вполне серьезно утверждал В. Туркин<sup>18</sup>.

В 1930-е гг., когда Эйзенштейн решал иные художественные задачи, он начал снимать в своих фильмах профессиональных актеров, в том числе крупнейших театральных актеров – Н. Черкасова, Н. Охлопкова, С. Бирман, В. Массалитинову и др. Однако и в работе с этими выдающимися актерами опирался все на тот же принцип типажной характерности. Тщательно создавая социальную и биологическую портретную маску, режиссер «искал форму головы и лица, силуэт фигуры, графические мотивы одежды, фактуру тканей, актерскую пластику»<sup>19</sup>, – короче говоря, выявлял в актерской внешности искомую типажность.

Использование типажа (в том числе и неактера) оказалось тем не менее существенным вкладом в исследование принципов актерского мастерства. Конечно, первостепенное значение имел сам процесс выбора нужного лица, и этому этапу работы Эйзенштейн придавал приоритетное значение. Но даже самый яркий, самый точный типаж не мог бы высечь из зрителей искру обнаженной эмоции, создать тот максимум зрительского напряжения, на достижении которого и зиждется теория «монтажа аттракционов», если бы снимаемый человек не подвергался эстетической трансформации, не был поставлен в определенный контекст, в соответствующий монтажный ряд. Эйзенштейн широко реализовал принцип создания образа внеактерскими средствами. «В кинематографе Эйзенштейна возникло понятие эквивалента актерской игры. <...> Фотогения реального материала развита была Эйзенштейном максимально»<sup>20</sup>. Своими внеактерскими опытами Эйзенштейн глубоко зондировал природу актерского кинообраза.

Поиски Кулешова и Эйзенштейна проникнуты пафосом антитеатральности. Но все-таки и «играющий натурщик» Кулешова, и даже пассивный типаж Эйзенштейна имеют театральные корни. Не следует забывать, что законы нового искусства создавались людьми, для которых представление о кино как о продолжении театра подтверждалось их практической деятельностью. Эйзенштейн, как известно, начинал верным учеником Вс. Мейерхольда, именно в своих ранних театральных опытах опробовал перевернувшую кинематограф идею монтажа аттракционов. Приход в кино был для него прямым следствием неудавшейся попытки реформировать театр и провала спектакля «Противогазы», вынесенного в заводской цех. С театральной постановки «Женитьбы» начинали и ФЭКСы. С семнадцати лет работавший в кинематографе Кулешов собрал тем не менее в своей мастерской театральные актеров, опорным моментом педагогической практики сделал рассчитанную на театрального актера систему Ф. Дельсарта, неоднократно подчеркивал свою близость к Камерному театру и Опытному-героическому театру Фердинандова. Идеи Мейерхольда и А. Таирова преломляются в кинематографических концепциях Эйзенштейна и Кулешова: биомеханика и конструктивизм, поиск путей преодоления материального тела, выявление метафорической знаковости актерского облика. («Натурщик Кулешова – это осуществленная мечта Гордона Крэга о сверхмарионетке вместо не могущего всецело подчиняться воле режиссера и до конца обезличиться актера»<sup>21</sup>, – писал В. Туркин.)

Если в центре актерских систем Кулешова и Эйзенштейна стояли проблемы внешней выразительности актера, действительно очень важные и для кинематографа специфические, то создатель еще одной актерской системы В. Пудовкин сделал точкой отсчета образ-характер и, соответственно, сосредоточил свое внимание на вопросах актерской игры. В типажно-монтажный кинематограф он принес интерес к индивидуальному характеру, к психологии человека и в поисках экранных средств их воплощения попытался распространить на кинематограф некоторые положения системы Станиславского. Это, пожалуй, единственный в кинематографической практике случай откровенной ориентации на определенную театральную школу – правда, школу, по своим устремлениям максимально близкую принципам кино. «Я считаю целый ряд методов, принятых в мхатовской школе, наиболее близкими, наиболее полезными для освоения при создании

школы кинотеатра», – эту мысль Пудовкин высказывал неоднократно, подчеркивая, впрочем, что имеет в виду не столько реально существующую школу МХАТа, сколько «те мысли К. С. Станиславского о правдивости актерской игры, которые в конечном счете не были им осуществлены и не могли осуществиться, потому что он, работая в театре, не мог, конечно, уничтожить требования его условностей»<sup>22</sup>.

Кинематограф, по мнению Пудовкина, предоставлял реальные возможности для апробации основных положений «системы».

Опорным моментом стала для Пудовкина мысль Станиславского о максимальном приближении театрального действия к реальности. Применительно к работе актера это означало установку на определенную интимность актерского поведения, его адекватность реальному поведению человека. Если в театре подобная интимность оборачивалась подчас «чрезмерной перегрузкой малозаметными деталями» и потерей «блеска театральности», то для кинематографа она вполне органична, целиком отвечает его природе. Оптимально реализуется в кино и метод физических действий. Впрочем, Пудовкин, уточняя для кино этот термин, вводит понятие «физическое поведение» – термин вполне правомерный, ибо, как говорилось выше, в кино средством характеристики героя становится зачастую не действие, а именно поведение, способ существования актера на экране.

Но самым значительным в актерской системе Пудовкина оказывается осмысление применительно к кинематографу разработанного Станиславским метода перевоплощения. Не пытаясь дать исчерпывающую характеристику метода перевоплощения по Станиславскому и по Пудовкину (это тема отдельной работы), обозначу лишь основные положения концепции Пудовкина, важные для понимания природы актерского образа в кино.

Для Пудовкина перевоплощение – это способ создания характера, проникновения в психологию персонажа, короче, практика актерской игры в кино. И в первую очередь – «практическое разрешение задачи неразрывной связи создаваемого актером образа с реальным внутренним миром актера как живой личности»<sup>23</sup>.

Решение подобной задачи – дело первостепенной важности, ибо «реальный внутренний мир актера» в системе киноигры – фактор определяющий.

Тут необходимо одно существенное уточнение.

Традиционно считается, что метод перевоплощения, безусловным сторонником которого выступал Пудовкин, альтернативен актерским системам Эйзенштейна и Кулешова. Действительно, на смену актеру снимаемому – натурщику, типу – Пудовкин приводит актера играющего, создающего образ-характер. Однако такое противопоставление некорректно. Пудовкин отнюдь не отказался от типажности как таковой, скорее, наполнил термин новым содержанием: расширил эйзенштейновское понятие социального типажа как категории типологической до осознания категории типажности как неотъемлемой составляющей каждого актерского образа; включил в понятие типажности реальные психофизические данные актера. Для обозначения этих качеств Пудовкин ввел понятие «человеческая данность».

«Человеческая данность – это не только внешние данные, но весь комплекс проявления личности», служащий исходным материалом для строительства актерского образа, поскольку «образ, который строит киноактер, гораздо ближе связывается с его личным характером, с его темпераментом, с его физическими данными, чем в театре»<sup>24</sup>. «Человеческую данность» актера невозможно ни скрыть, ни завуалировать. Можно либо ограничиться ее фиксацией, либо преобразовать ее в образ персонажа средствами перевоплощения.

Для Пудовкина предпочтительнее второе. Проблема перевоплощения трактуется им как проблема использования или преодоления «человеческой данности» в актерской игре при создании актером индивидуального образа-характера.

Все вопросы перевоплощения, как бы их ни толковали, не могут быть никоим образом оторваны от наличия постоянного реального существования актера как определенного индивидуума со всеми данными характера и культуры, которые в нем имеются<sup>25</sup>.

В какой бы образ ни перевоплощался актер, его взгляд, улыбка, мимика, выражение глаз – все, в чем так или иначе всегда проявляется психофизическая сущность человека и что скрыто от театрального зрителя расстоянием, отделяющим сцену от зала, – в кино неизбежно становятся неотъемлемой частью создаваемого образа. Эта постоянная величина неизменно присутствует в процессе перевоплощения.

Пудовкину близка мысль Станиславского о процессе переживания актером роли, в результате которого актерское «я» должно органично слиться со словами и поступками «другого». В то же время главная

театральная оппозиция представление – переживание в кинематографе снимается, поскольку сама категория лицедейства, «представления», трансформируется в условиях экранного существования актера.

В кино один и тот же актер с неизменной внешностью и даже с неизменным характером может сыграть в очень многих картинах. <...> Разнообразие ролей растет главным образом за счет внутреннего рисунка, за счет различного поведения его в новых условиях, то есть это либо разнообразие характеров при сохранении в основном одной и той же внешности (Штрогейм), либо развитие одного и того же характера в разнообразной обстановке (Чаплин)<sup>26</sup>.

Как видим, в общую систему перевоплощения включаются и актеры-лицедеи, и те, кого впоследствии стали называть «актерами своей темы».

Таким образом, понятие перевоплощения в системе игры кинематографического актера достаточно универсально. Характерно, что, когда на нашей сцене возник «исповедальный театр», в котором личность актера приобрела самоценное значение, он был воспринят как альтернатива театру перевоплощения. Критика заговорила о «кризисе перевоплощения». В кино проблема перевоплощения не становилась объектом сколько-нибудь значительных дискуссий.

В начале 1980-х гг. известная актриса и педагог вгиковской мастерской Т. Макарова, подводя итоги своей педагогической деятельности, так сформулировала мысль об универсальности перевоплощения:

Перевоплощение на экране особенно захватывает, когда идет изнутри – от собственных нравственных и эстетических критериев, исповедуемых актером, от собственного миропонимания и опыта<sup>27</sup>.

И тут же, говоря о перевоплощении, вводила в понятие «авторский актерский образ».

Очевидно, что для киноактера нет жесткой границы между личностным началом в актерской игре и системой перевоплощения. Пудовкин понимает перевоплощение как путь от «человеческой данности» к образу-характеру, осуществленному актерскими средствами. При этом бережное отношение к природе и фактуре актера со стороны режиссера является непременным условием серьезного актерского творчества в кино. В конечном счете, экранное перевоплощение существует в пределах, определенных актерской индивидуальностью.

Такой подход характерен и для современных исследователей проблем актерского мастерства в кино:

Внешний облик остается как конкретная данность, которая в условиях кино плохо поддается переработке, изменениям, превращениям. И эту данность режиссер и актер силой мастерства и таланта как неотъемлемую часть должны включить в художественную структуру образа. Иначе внешность станет трагическим препятствием, мешающим зрителю поверить в героя<sup>28</sup>.

Таким образом, границы понятия «перевоплощение» оказываются подвижны и исключают жесткую регламентацию в попытках создания актерской типологии в кинематографе. (Примечательно, что в современной науке о театре утверждается близкий подход к толкованию классического понятия: «Гарантией перевоплощения оказывается сейчас не растворенность актера в герое, а самое наличие героя как полноценного характера. Граница подлинного перевоплощения <...> здесь отчетливо отодвинута»<sup>29</sup>.)

Метод перевоплощения в кино не отменяет понятий типажа и натурщика, равно как и не исключает возможности неигровых средств создания актерского образа. В целом следует признать, что, подходя с разных, подчас диаметрально противоположных сторон и позиций, Эйзенштейн, Кулешов и Пудовкин создавали единую школу актерской игры в киносистему, которую роднит с театральными наличие одних и тех же фундаментальных понятий: актер – роль – персонаж, но которая, адаптируясь к иной эстетической реальности, вносит существенные коррективы в содержание этих базисных структур.

В частности, кинематограф диктует иные, чем театр, подходы к принципам типологии актера.

Собственно, различные модификации актерского исполнения сводятся к двум типам: актер-натурщик и актер перевоплощения. Все остальные вариации (звезда, маска, актер своей темы и т. д.) тяготеют к какой-то одной из этих категорий. Первый тип опирается на типажную выразительность, второй – на игровые средства; первый свои психофизические свойства делает содержанием образа, второй – исходным моментом для его создания. Но характер дарования – это лишь импульс к типологическому определению актера. Тип актерского исполнения формируется на пересечении нескольких типологических координат. Каждый актер, оказавшийся перед камерой, так или

иначе включает в играемый образ свою психофизику. Оказывается ли она материалом для типажа, индивидуального образа-характера или авторского актерского образа, зависит не только от актерской индивидуальности, но и от того, какие требования предъявляет актеру режиссер, включая его в общий замысел фильма, каково жанрово-стилевое решение фильма, какому художественному направлению фильм принадлежит, наконец, от общих тенденций развития кино в тот или иной период, от запросов времени. Поэтому типологические структуры актерского искусства в кино подвижны. Попытки классифицировать живое актерское творчество по ячейкам типологической сетки, определяя одного актера как типажного, другого – как «актера своей темы» и т. д., вычленяя актерскую типологию из прочих типологических рядов, вряд ли плодотворно.

К примеру, в бенефисной для себя роли в фильме «Аплодисменты, аплодисменты» Л. Гурченко, играющая эстрадную актрису с несложившейся судьбой, максимально реализует свою человеческую данность, а в фильме «Старые стены», создавая образ деловой женщины, директора фабрики, перевоплощается, идет путем преодоления себя. И в творческой биографии многих современных актеров можно найти подобные примеры. Конечно, всегда были и есть актеры, работающие в каком-то одном регистре, всю жизнь создающие один и тот же образ-характер в пределах «своей темы», как Инна Чурикова, или откровенно и охотно лицедействующие, как Ролан Быков. Но в подавляющем большинстве случаев типологическая принадлежность актера определяется комплексом привходящих обстоятельств.

И. Смоктуновский, пришедший в кино как актер «своей темы», создавший в 1950–1960-е гг. в ролях Фарбера («Солдаты»), Гамлета, Деточкина («Берегись автомобиля») вариации одного и того же характера, в начале 1980-х гг. появляется в фильме С. Бондарчука «Степь» в гротесковой роли еврея-трактирщика, создает острый социальный шарж на модного врача-психиатра в эпизоде «Блондинки за углом», остраненно и совсем не лично показывает школьного учителя и отца семейства в фильме С. Герасимова «Дочки-матери». И дело тут не только в изменении актерской личности (хотя и этот факт нельзя сбрасывать со счетов), но и в различных режиссерских индивидуальностях, от которых актер кино столь зависим, и, кроме того, – в изменении художественных тенденций кинематографа в целом, в изменении самого времени.

Жанрово-стилевое решение фильма также может кардинально изменить актерский имидж. В психологически-бытовом фильме И. Хейфица «Единственная» В. Высоцкий в эпизодической роли достигает высокого мастерства перевоплощения, создав совершенно не свойственный своей личности образ потрепанного жизнью, уязвленного собственной бесталанностью неудачника, заведующего клубом. А в философском памфлете «Бегство мистера Мак-Кинли» появляется с гитарой, в собственном обличье, поет свои песни – привносит на экран свою актерскую маску.

Для снимающегося в кино театрального артиста жанрово-стилевое решение фильма, его режиссерская концепция являются более определяющими факторами, чем театральная школа, стоящая за плечами. Это касается и такого, например, явления, как актерский ансамбль в фильме. Ансамбль, состоящий из актеров различных театров, может оказаться безупречно гармоничным, если он работает в рамках целостного эстетического пространства. Н. Михалков, к примеру, – режиссер, тяготеющий именно к работе с ансамблем, – создает его в классической манере: берет актеров одного творческого коллектива (обычно он работает с актерами МХАТа), практикует длинные репетиционные периоды (известно, как перед съемками «Неоконченной пьесы для механического пианино» режиссер буквально запер весь съемочный коллектив в каком-то подмосковном имении даже без права выездов в Москву, смоделировав атмосферу усадебной жизни) и добивается действительно идеального ансамбля. Но не худшего результата достигал и А. Тарковский, практически обходясь без репетиционного периода, смело соединяя, скажем, в «Сталкере» актеров разных театральных традиций (А. Кайдановский – вахтанговец; А. Солоницын до прихода в кино работал в провинциальных театрах; Н. Гринько в прошлом – артист эстрады, А. Фрейндлих – тогда актриса Театра им. Ленсовета). Разные актерские манеры настраиваются на одну волну, попав в единое силовое поле режиссерского замысла.

Эти общие принципы существования драматического актера на экране по-разному проявляются в каждый период, поскольку, как это ни банально звучит, в кино время действительно больше, чем в каком-либо другом искусстве, оказывается соавтором в создании актерского образа.

Вообще отношения театрального актера с кинематографом волнообразны: периоды близости сменяются полосами охлаждения. Кине-

матограф 1910-х гг. без актера немыслим. Типажно-монтажное кино 1920-х гг. было занято выяснением собственной специфики и, соответственно, воспитанием собственного актера. В 1930-е гг., с приходом в кино звука и сменой ориентации с героя-массы на изображение индивидуального характера, кино вновь сближается с театром и ощущает потребность в драматическом актере.

Вторая половина 1950-х корреспондирует с 1920-ми гг. – наступает период обновления: кино, почти уничтоженное в период «малокартинья», кино, где ведущим жанром стал фильм-спектакль, вновь вспоминает о своей специфике, в том числе о специфике работы с актером. Как всегда в период борьбы за суверенность, оно не делало ставки на театр, напротив, задавало тон, поднимая планку жизненной достоверности, предлагая театру новый уровень художественной правды. Звезды тех лет – Т. Самойлова, Н. Рыбников, В. Ивашов, В. Тихонов, Ж. Прохоренко – были питомцами ВГИКа. Конечно, в кино приходили и молодые театральные актеры: мхатовец А. Баталов, вахтанговец В. Лановой, И. Смоктуновский – из ленинградского БДТ. О. Ефремов снялся в первой кинороли в том же 1956 г., когда возглавил «Современник». Кинематографическая слава этих актеров зачастую опережала театральную. Работа в кино открывала новые возможности самореализации. Именно в это время произошел процесс окончательного освоения «субъективной камеры»: возможность передать множественность точек зрения, проникнуть в психологию персонажа, практическая реализация давней эйзенштейновской идеи внутреннего монолога означали качественно новый этап в отношениях драматического актера с кинематографом.

Ведущий тип театрального актера, который утвердился на экране в 1960-е гг., – это «актер своей темы», т. е. актер, который, по определению М. Туровской, «чем больше перевоплощается, тем больше остается собой» и, «выражая не собственный, но чужой характер, чужую сущность», тем не менее не преодолевает свою индивидуальность, а напротив, идет изнутри, «от собственного миропонимания и опыта», опираясь на основную нравственную доминанту своей личности. Как актеры своей темы, каждая роль которых «маркирована» собственной личностью<sup>30</sup>, утвердились в кино 1960-х А. Баталов, И. Смоктуновский, А. Демидова, О. Ефремов, О. Даль и др.

В то же время активизация личностного начала, коснувшаяся не только актеров, но и в первую очередь режиссеров, привела к тому,

что «актер вновь оказался в сугубой власти режиссера», как писал Л. Аннинский. Эта внутренняя противоречивость ситуации дала, в конечном счете, по точному наблюдению этого критика, сделанному изнутри процесса, «результат парадоксальный и замечательный: вместо сведения актера на второй план – беспрецедентный рост актерской индивидуальности. Рост, приведший <...> в середине 70-х годов к возрождению актерского начала, но уже в новом соотношении с началом режиссерским»<sup>31</sup>.

Действительно, 1970-е гг. стали расцветом актерского кинематографа. Окончательно сломав ведомственные барьеры, органично совмещая все виды творчества, чередуя гул театрального зала с тишиной съемочных павильонов, свет рампы – с сиянием юпитеров, театральный актер вкупе с актером кино примерно с середины десятилетия стал центральной фигурой кинопроцесса.

Этот момент уверенно констатировали и актеры, и режиссеры. «После достаточно долгого периода “режиссерского лидерства” <...> на экране снова во весь рост встает фигура актера-мастера», – мнение Н. Зоркой полностью разделяет один из самых снимающихся в то время актеров М. Ульянов<sup>32</sup>. Актер стал «главным носителем художественной идеи, главным солирующим инструментом», – подтверждает ту же мысль режиссер<sup>33</sup>.

В какой-то мере это нормальная реакция на предыдущий период, на утвердившийся с середины 1960-х гг. тип описательного сюжета, на «фильм без интриги» (В. Демин) с недействующим, программно не вычлененным из среды героем. Но главная причина – в процессах, происходящих в самом кинематографе, разнообразных и разнонаправленных, в сумме своей создающих широкий спектр возможностей для творческого проявления актеров самых разных школ и направлений.

Жизнь кинематографа тех лет, вошедших в историю страны как период застоя, была отнюдь не застойной, а весьма динамичной и внутренне конфликтной.

Разумеется, существовал и на поверхности общественной жизни доминировал официальный кинематограф, творящий официальную социальную мифологию – миф общества развитого социализма и НТР. Впрочем, времена для сотворения мифов были неподходящие: изверившееся общество с трудом поддавалось идеологическому воздействию, эпоха большого стиля безвозвратно миновала, слабые отголоски его

сохранились лишь в военной эпопее, довольно распространенном жанре 1970-х гг. («Освобождение», «Солдаты свободы», «Блокада» и др.). Помпезная псевдоэпичность этих масштабных постановочных полотен, подающихся зрителю, как правило, в пышных упаковках всесоюзных премьер, требовала непременно участия актерской «номенклатуры» – актеров с именами и установившимся социальным статусом.

Впрочем, эпические жанры были неорганичны для искусства этого периода. Они предполагают цельность мироощущения, а не ту раздробленность сознания, которая преобладала в обществе. Лидирующим жанром официозного кино была социальная драма. Сюжет ее строился как столкновение, единоборство двух жизненных позиций по поводу конкретной, достаточно локальной проблемы – производственной, семейной, судебной, школьной и т. д. (тематическая рубрикация – характерный признак этого кинематографа).

Действие разворачивалось в четко ограниченном социальном пространстве, практически не выходя за пределы цеха или кабинета, школьного класса или зала судебного заседания, – отношения героя с действительностью были сведены к минимуму, конфликт зачастую принимал форму словесной дискуссии. Надо сказать, в рамках этого направления не только создавался невыразительный, квазипроблемный кинопоток, но иногда появлялись глубокие, действительно проблемные ленты. Но и в том и в другом случае в фильмах такого рода возможности актерского самопроявления достаточно ограничены. Казалось бы, в системе социальной драмы актер – центральная фигура, особенно если перед нами фильм-диалог, фильм-дискуссия (а это распространенный вариант). Чередование крупных планов актеров-участников диалога, длинные монтажные планы, подчиненные звучанию слова, становятся основой изобразительного решения такого фильма. Актер – средоточие внимания режиссера и оператора. И тем не менее роль его функциональна. Он всего лишь производная основного сценарного тезиса, аргумент в системе доказательств. Интерес к человеку отступает на второй план перед интересом к решаемой проблеме. От актера зачастую и не требуется ничего, кроме добротного профессионализма. В. Заманский, А. Джигарханян, А. Папанов и другие известные актеры, принимавшие участие в производственных, школьных, военных и т. п. фильмах, как правило, несли на экран только социальную фактуру, только свой актерский имидж.

Иные возможности самореализации предоставлял актеру репертуарный, жанровый фильм, позиции которого в 1970-е гг. значительно усилились. В сверхидеологизированном кинематографе этого периода трудно переоценить роль фильмов, имеющих своей целью развлекательные, компенсаторные функции. В них режиссер и актеры общались со зрителем на языке чистых и сильных эмоций: смеха, жалости, страха. Зритель находил героев, не вызывающих к решению социальных проблем, а вызывающих человеческую симпатию. Для актеров работа в жанровом фильме – своего рода отдушина. В лентах лучших отечественных комедиографов Э. Рязанова, Л. Гайдая, Г. Данелии, в бестселлере 1970-х «Москва слезам не верит» В. Меньшова, где мелодрама легко оборачивалась сказкой, в первом отечественном опыте фильмов-катастроф «Экипаже», в мюзиклах В. Воробьева, изящных стилизациях А. Митты, в мелодрамах В. Мельникова известные театральные актеры Е. Леонов, А. Миронов, Ю. Яковлев, Л. Ахеджакова, А. Фрейндлих и др. охотно погружались в игровую стихию, соединяя «по определению» положенное в фильмах такого рода лицедейство с собственной актерской темой.

Кстати, именно в жанровом кинематографе чаще, чем где-либо, «своя тема» актера продолжает работать напрямую, оказываясь основой создаваемого образа. Небольшой пример: выше уже упоминалось, как в кино 1970-х использовался В. Высоцкий – то в системе перевоплощения, то в собственном актерском имидже («парень с гитарой, записанный на магнитофоны поколения» – Ю. Барбой). А в фильме А. Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», где актер, играющий роль арапа Ибрагима, казалось бы, обречен на лицедейство, на полное (вплоть до цвета кожи) перевоплощение, Высоцкий создает образ на максимально личностной основе, за которую и был выбран на эту роль режиссером. А. Митта, приложивший немало усилий, отстаивая в казенных инстанциях свой выбор, говорил: «Мне очень хотелось показать его на экране таким, каким его знали сравнительно немногие: интеллигентным, по-детски доверчивым и нравственно негнибачимым»<sup>34</sup>.

Но еще большие возможности открывались для актера на ином направлении.

Примерно с середины 1970-х возникает и в течение последнего «застойного» десятилетия утверждается в активной конфронтации с официальными структурами неконформистский кинематограф «ду-

ховного сопротивления». Под его знаменами – лучшие режиссеры отечественного кино: А. Тарковский, А. Герман, К. Муратова, О. Иоселиани, Г. Панфилов, Р. Балаян, Н. Михалков, В. Шукшин, В. Абдрашитов. Творчество каждого из них являет собой самобытную художественную систему. Ее неповторимость и индивидуальность закреплены вошедшим в обиход именно тогда термином «авторское кино».

Жанрово-стилевой спектр авторского кино широк: аналитично-проблемный кинематограф В. Абдрашитова и философский, бытийный – А. Тарковского, «новая эпика» А. Германа и «рентгеноскопия души» К. Муратовой, социальная характерология Г. Панфилова и психологизм Н. Михалкова. Вообще, авторское кино, кино полижанровых структур и смешения стиливых пластов по сути своей нетипологично; неповторимость каждой художественной системы исключает поиски закономерностей функционирования актера в его русле. Но одна закономерность бесспорна: в творчестве любого из режиссеров, перечисленных выше (а к ним можно добавить еще И. Авербаха, Л. Шепитько, Д. Асанову), актер – ключевая фигура, рупор режиссерской мысли. Самостоятельное значение актера возросло в той же мере, в какой усилилась его связь с режиссером. Зависимость актера от режиссерского замысла равновелика зависимости режиссера от уровня актерского воплощения этого замысла. Отношения режиссера с актером предполагаются как союз единомышленников. Конечно, случай В. Шукшина, когда режиссер и актер выступают в одном лице (идеальный вариант авторского фильма), – исключение. Самая же распространенная модель такого союза – постоянный актер или постоянный актерский ансамбль. У Панфилова – И. Чурикова; у Тарковского – А. Солоницын, Н. Гринько, М. Терехова; у Н. Михалкова – А. Калягин, В. Богатырев, Е. Соловей; у В. Абдрашитова – О. Борисов; у Р. Балаяна – О. Янковский.

Сам ли режиссер снимается или, не снимаясь, ставит все же в центр картины свое «я» (как Тарковский) или последовательно одного, ключевого для себя актера (Панфилов и Чурикова, Кончаловский и Купченко, Малаян и Мкртчян), – «режиссерское кино» так или иначе упирается в актерскую проблему, ибо дух, ищущий воплощения, не может миновать личности человеческой: лица, характера, судьбы<sup>35</sup>.

Новая фаза взаимоотношений режиссера с актером, принцип «актер как высшая образность фильма» предопределяют способы функционирования актера в системе авторского кино.

Во-первых, союз режиссера с актером ни в каком случае (даже у такого неактерского режиссера, как Тарковский) не предполагает использования актера только на уровне типажа. Режиссер не берет на себя созидательную роль по отношению к актеру, как некогда С. Эйзенштейн, но рассчитывает на его активное участие в воплощении замысла.

Во-вторых, коль скоро актер в авторском фильме – персонифицированное воплощение замысла, отступает на второй план момент исповедальности, полного слияния актерского «я» с создаваемым образом, что было так характерно для кино 1960-х гг. Между актером и ролью существует некоторый зазор. Индивидуальность актера соотносится не столько с характером персонажа (у многих режиссеров интерес к индивидуальному характеру вообще отсутствует), сколько с общей идеей фильма. Это не снимает вопроса о личностном актерском начале, но переводит его в другую плоскость: личностное начало становится структурообразующим элементом более сложной образной системы. В фильмах 1970-х – начала 1980-х гг. актер зачастую переносит из картины в картину некую квинтэссенцию своего актерского существа – «личность артиста, зафиксированную как маска». Понятие «маска» применительно к кино 1970-х нуждается в некотором уточнении. Мне не кажется исчерпывающим определение маски как «игрового клише определенных социальных процессов», данное И. Шиловой, равно как и ее утверждение, что в кинематографе этого периода «живой человек заменяется типовым (непрерменно узнаваемым) явлением, программой или маской»<sup>36</sup>. Точнее, суждения эти справедливы для официального, социального кино на производственную, школьную и подобные темы, но не отражают всей сложности и многоаспектности актерского существования в системе авторского фильма. Гораздо точнее и перспективней для анализа актерской образности представляется определение актерской маски, данное Ю. Барбоем для театрального актера, но вполне работающее и в кино: под актерской маской Барбой понимает сугубо личностную содержательность, без потерь переходящую из одного произведения в другое<sup>37</sup>.

Действительно, живая конкретика образов в лентах Г. Панфилова, А. Германа, К. Муратовой и др. никуда не уходит и ничем не заменяется, но существует в фильме как часть более сложного образа – маски, закрепившей в себе квинтэссенцию смысла, некую знаковую сущность исследуемого явления.

Содержательная доминанта актерской маски предопределена творческой индивидуальностью актера, но окончательно сформирована (и, думается, намного больше, чем в театре) режиссерской художественной системой.

Характерный пример «масочного» существования актера – экранная судьба Олега Янковского. Он вошел в кинематограф в конце 1960-х, приобрел известность ролью в фильме «Служили два товарища», где зрители полной мерой могли оценить типажную привлекательность молодого актера. Потом долго не мог определиться, появляясь на экране то в роли Рылеева в «Звезде пленительного счастья», то в роли парторга в «Премии», одинаково невыразительный, поскольку роли были чужими, а О. Янковский – меньше всего актер перевоплощения. Так продолжалось, пока актер не попал в систему авторского фильма. В лентах Авербаха, Абдрашитова, Балаяна сформировалась актерская маска Янковского – по точному определению З. Абдуллаевой, «маска молчаливого несогласия»<sup>38</sup>, отвечавшая состоянию общества, тому чувству внутренней социальной тревоги, в котором оно пребывало. Сопряжение маски с разными ролями высвечивало разнообразные ее грани. Она стала основой целого спектра созданных актером образов – от бунтаря-одиночки, сломанного системой, но не приемлющего конформизм («Полеты во сне и наяву»), до духовного банкрота, вступившего на гибельный путь компромисса с системой («Поворот», «Филер»).

Актерская маска, в свою очередь, тоже может стать лишь частью общей актерской концепции. Игровые отношения с маской – характерная черта авторского фильма. Проблемно-социальный кинематограф Абдрашитова, к примеру, строится на идее разрушения стереотипа. Процесс переосмысления того или иного устойчивого явления, зафиксированного актерской маской, может стать основой сюжета. Так происходит, скажем, в «Охоте на лис», где на роль главного героя взят актер В. Гостюхин, типажно восходящий к традиционной советской героике: его маска положительного героя, надежного и уверенного в себе «хозяина жизни» последовательно разрушается по мере того, как герой переживает крушение устоев.

Тяготеющий к искусству психологического анализа Н. Михалков использует актеров на пространстве между маской и личностью. Сделав предметом своего художественного исследования социум лично-

сти, отраженной в ее интимном мире, он проводит своих героев по пути личностного осознания. Разрабатывая сюжет, режиссер, как правило, отталкивается от готовых жанрово-стилевых блоков (вестерн, мелодрама и т. д.), в которых актер существует по законам маски. Но по мере движения сюжета происходит разрушение готовой жанровой системы и параллельно – актерской маски. В орбите индивидуально-режиссерского стиля актер словно переходит в другое измерение. В первой части «Рабы любви» Михалкова Е. Соловей создает маску кинозвезды 1910-х гг. По мере того как психологические коллизии фильма размыкают рамки изначальной жанровой установки, в иной регистр переходит и игра актрисы, создающей психологически точный характер.

Но, может быть, особый интерес в кинематографе 1970–1980-х гг. представляют тенденции, связанные не с традиционным для отечественного кино социально-психологическим аспектом актерского творчества, а внятно заявившая о себе в фильмах режиссеров самого разного толка тенденция: актер используется как своего рода эмоциональный и духовный медиум.

Тарковский говорил когда-то, что в его фильмах нельзя искать характеры, а надо слушать общую тему, проходящую сквозь характеры; что он создает экранный мир, но живет в этом мире – актером, видит его глазами, ощущает его чувствами.

С этими словами перекликается признание Киры Муратовой: для нее главное в работе – чувствовать актера. И слушать интонацию. Не только видеть, но и слышать. К. Муратова – актерский режиссер, в полном смысле этого слова. С ее фильмами связаны открытия новых актерских имен (Н. Русланова, Н. Лебле) и заметные успехи известных актеров (В. Высоцкий в «Коротких встречах», З. Шарко в «Долгих проводах»). Актерские образы возникают в ее фильмах, по точному определению критика, «на скрещении живого – мертвого, лица и маски»<sup>39</sup>. Но уже в первых двух фильмах заявила о себе, а к третьему («Познавая белый свет») отчетливо обозначилась совершенно новая система актерской игры. Актерское исполнение оказалось формообразующим началом художественного образа фильма в целом. Ритм фильма, его мелодика определялись системой актерского поведения, в первую очередь актерской интонацией и актерским жестом. Прихотливая мелодия актерской речи, особый характер монологов и диа-

логов с многократным повтором одних и тех же фраз, несовпадение смысла реплик и голоса актера создают особую ритмическую структуру и смысловую полифонию. Актеры находятся в двух измерениях: проигрывают житейскую историю и одновременно переводят ее в надбытовой поэтический пласт.

В этих, наметившихся к концу 1970-х гг., тенденциях, думается, были заложены интересные творческие возможности, которые принесли бы интересные результаты, если бы кинематограф неожиданно и круто не изменил свой путь во второй половине 1980-х.

2002

### Примечания

- <sup>1</sup> См.: Маски. 1912–1913. № 6. С. 109.
- <sup>2</sup> Бейлин А. Актер в фильме. Л.; М., 1964. С. 104.
- <sup>3</sup> Бабогкин Б. Работа актера в театре, кино и на телевидении. М., 1972. С. 3.
- <sup>4</sup> Пудовкин В. Актер в фильме // Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 1. С. 185.
- <sup>5</sup> Цит. по: Бейлин А. Актер в фильме. С. 48. (Курсив мой. – И. С.)
- <sup>6</sup> Бабогкин Б. Работа актера в театре, кино и на телевидении. С. 8.
- <sup>7</sup> Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968. С. 109.
- <sup>8</sup> Базен А. Что такое кино. М., 1972. С. 174–175.
- <sup>9</sup> Цит. по: Муссилак Л. Рождение кино. Л., 1926. С. 23.
- <sup>10</sup> Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 35.
- <sup>11</sup> Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 311.
- <sup>12</sup> См.: Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. С. 78.
- <sup>13</sup> Моя запись режиссерских занятий. Декабрь 1968 г.
- <sup>14</sup> Кулешов Л. Собр. соч.: В 3 т. М., 1987. Т. 1. С. 125.
- <sup>15</sup> Кулешов Л. Как возникла наша Мастерская // Кино. 1923. № 5/9. Цит. по: Туркин В. Киноактер. М., 1929. С. 65–66.
- <sup>16</sup> Кулешов Л. Собр. соч. Т. 1. С. 77.
- <sup>17</sup> Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 378.
- <sup>18</sup> Туркин В. Киноактер. С. 80.
- <sup>19</sup> См.: Мейлах М. Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна. Л., 1971. С. 96.
- <sup>20</sup> Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Л., 1972. С. 143.
- <sup>21</sup> Туркин В. Киноактер. С. 148.
- <sup>22</sup> Пудовкин В. Собр. соч. Т. 1. С. 225.
- <sup>23</sup> Там же. С. 268.
- <sup>24</sup> Там же. С. 235.
- <sup>25</sup> Там же. С. 189–190.
- <sup>26</sup> Макарова Т. Актер кино: Профессия и жизнь // Кинематограф сегодня. М., 1983. С. 148.
- <sup>27</sup> Там же.
- <sup>28</sup> Кузнецова В. Кинофизиогномика. Типажно-пластический образ актера на экране. Л., 1978. С. 6.

- <sup>29</sup> Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 49.
- <sup>30</sup> См.: Туровская М. Памяти текущего мгновения: Очерки, портреты, заметки. М., 1987. С. 190.
- <sup>31</sup> Аннинский Л. Актер в «режиссерском» фильме // Актер в кино. М., 1976. С. 147.
- <sup>32</sup> Михаил Ульянов — Нея Зоркая. Актерская профессия: творчество и ремесло // Искусство кино. 1984. № 9. С. 49.
- <sup>33</sup> Мельников В. Три беседы с режиссером. Л., 1984. С. 106.
- <sup>34</sup> Митта А. Компромисс для него был невозможен // Советский экран. 1988. № 3. С. 8.
- <sup>35</sup> Аннинский Л. Актер в режиссерском фильме. С. 147.
- <sup>36</sup> Шилова И. Пафос замещения // Киноведческие записки. М., 1988. Вып. 1. С. 36.
- <sup>37</sup> См.: Барбой Ю. Структура действия и современный спектакль. С. 74.
- <sup>38</sup> Роман Балаян – Зара Абдуллаева. Избранник // Искусство кино. 1994. № 6. С. 31.
- <sup>39</sup> Абдуллаева З. Шарко – Муратова: Двойной портрет // Искусство кино. 1994. № 6. С. 48.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

### А

- Абалкин Николай Александрович 499  
Абдрашитов Вадим Юсупович 828, 830, 874, 875  
Абдуллаева Зара Кемаловна 728, 830, 833  
Абдулов Александр Гаврилович 693, 699, 704–706, 716–718, 774, 775  
Абрамов Г. 763  
Абрамов Фёдор Александрович 568, 648, 664, 772, 870  
Авербах Илья Александрович 760, 769, 813, 828, 830  
Аверкиев Дмитрий Васильевич 219  
Авилов Виктор Васильевич 741–743, 748, 768  
Авишай Жанна 744, 768  
Авлов (Шперлинг) Григорий Александрович 291  
Агишева (Николаевич) Нина Дмитриевна 556, 557, 620, 645  
Адам де ла Аль (Adam de la Halle) 228, 229, 872  
Адасинский Антон Александрович 764  
Адашев Александр Иванович 363, 366, 368  
Адлер (Adler) Стелла 14  
Азарин (Мессерер) Азарий Михайлович 490  
Айхенвальд Юлий Исаевич 92, 147, 148, 168, 210  
Акимов Николай Павлович 5, 506–508, 509–511, 513, 515–532  
Аксенов Василий Павлович 109, 163, 528, 870  
Аксенов Иван Александрович 165, 167, 501  
Аксер (Ахер) Эрвин 558, 596, 604  
Александр К. Иранский 256  
Александров Анатолий Николаевич 298  
Александров Иван Николаевич 325, 327, 347, 350, 353, 816  
Алексеев Игорь Константинович 63  
Аленников Сергей Сергеевич 515  
Аллегре (Allégret) Марк 338  
Алперс Борис Владимирович 104, 124, 135, 136, 164, 166, 167, 184, 218, 287, 356, 406, 463, 472, 473, 475, 497–499, 501, 502, 505, 624, 717, 728  
Альтман Натан Исаевич 377, 388, 389  
Алянский Юрий Лазаревич 519, 524, 531, 532  
Д'Амико (D'Amico) Сильвио Раффаель (псевд. s. d'a) 317, 318, 325, 359  
Амирагова Л. 690  
Амфитеатров Александр Валентинович 218  
Анастасьев Аркадий Николаевич 536, 555

Ангаров Алексей Иванович 56, 57  
 Андреев Андрей Дмитриевич 800  
 Андреев Леонид Николаевич 113, 140, 212, 366, 868, 871  
 Андреев Николай Андреевич 455, 492  
 Аникст Александр (Исаак) Абрамович 737, 738, 740, 767, 768  
 Аничков Евгений Васильевич 224  
 Анненков Юрий Павлович 379, 406, 477, 502  
 Анненкова-Бернар (Дружинина) Нина Павловна 186, 187, 871  
 Аннинский Лев Александрович 698, 727, 737, 825, 833  
 Д'Аннунцио (D'Annunzio) Габриеле 215, 238, 240, 241, 251, 878  
 Антипов Феликс Николаевич 646, 671  
 Антуан (Antoine) Андре 331, 348  
 Ануй (Anouilh) Жан 738, 741, 871  
 Анчар (Боцяновский Владимир Феофилович) 500  
 Аппиа (Appia) Адольф 346  
 Апулей (Apuleius) 746  
 Арбатов (Архипов) Николай Николаевич 203  
 Арбузов Алексей Николаевич 619, 623, 700, 708, 723, 871, 873, 877  
 Аристотель 394  
 Аркадин Иван Иванович 261, 279, 280, 300, 334, 338, 344  
 Аркадъев А. И. 245  
 Арканов (Штейнбок) Аркадий Михайлович 731  
 Армстронг (Armstrong) Луи 800  
 Арнштам Лео Оскарович 95  
 Аросева Ольга Александровна 530, 532  
 Артем (Артемьев) Александр Родионович 173  
 Асанова Динара Кулдашевна 828  
 Асаркан Александр Наумович 544, 556  
 Асланов Николай Петрович 261  
 Астафьев Юрий Григорьевич 699, 704, 706, 707, 714, 728  
 Ауслендер Сергей Абрамович 227, 230, 255, 293, 357  
 Афиногенов Александр Николаевич 879  
 Ахеджакова Лия Меджидовна 555, 827  
 Ахмадулина Белла (Изабелла) Ахатовна 608  
 Ашмарин (Ахрамович) Витольд Францевич 311, 359, 504

## Б

Б. Г-р (Гейер Борис Федорович) 500  
 Бабанова Мария Ивановна 16, 82, 101, 107, 130, 131, 134, 161, 167, 329, 527, 532  
 Бабель Исаак Эммануилович 488–490, 504, 871  
 Бабицкий Геннадий Исаакович 750  
 Бабочкин Борис Андреевич 807, 809, 832  
 Бадмаев Петр Александрович 62  
 Базен (Bazin) Андре 810, 832

- Байрон (Byron) Джордж Гордон 9, 134, 526, 529, 871  
 Бакланова Ольга Владимировна 372, 374, 375  
 Бакст (Розенберг) Лев Самойлович (Лейб-Хаим Израилевич) 230, 346  
 Балаж (Балаш) (Balázs) Бела 346, 347, 361, 811, 832  
 Балатова Наталья Робертовна 469, 500, 501  
 Балашова Н. 754, 768  
 Балаян Роман Гургенович 709, 828, 830, 833, 875, 878  
 Балиев В. 555  
 Балиев Никита Федорович (Балян Мкртич Асвадурович) 364, 365  
 Балтрушайтис Юргис Казимирович 216  
 Барабанова Мария Павловна 516  
 Баранчиков П. 490, 504  
 Барбой Юрий Михайлович 271, 282, 284, 356, 358, 501, 669, 678, 691, 692, 715, 728, 827, 829, 833  
 Барнай (Barnaи) Людвиг 37  
 Барнум (Barnum) Финеас Тейлор 346  
 Бартошевич Андрей Андреевич 518, 531, 692  
 Басилашвили Олег Валерианович 559, 573, 574, 579, 587–590, 591, 593, 594, 597, 602, 603  
 Басов Осип Николаевич 383, 384, 386, 402, 407  
 Батаева А. А. 274  
 Баталов Алексей Владимирович 824  
 Баталов Николай Петрович 807  
 Батурин Лев Васильевич 555  
 Батюшков Федор Дмитриевич 234, 256  
 Бах (Bach) Иоганн Себастьян 756  
 Бачелис Илья Израилевич 332, 333, 334, 339, 360  
 Бачелис Татьяна Израилевна 668, 692  
 Бебутов Валерий (Валериан) Михайлович 163, 165, 167, 219, 501  
 Бейлин Адольф Моисеевич 807, 832  
 Беккет (Beckett) Сэмюэл 749, 796, 869  
 Белинский Александр Аркадьевич 611, 644  
 Белинский Виссарион Григорьевич 560  
 Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 188, 200, 218–220, 308, 358, 420, 423, 427, 432, 440, 446, 449, 450–452, 456–458, 460, 461, 808, 875  
 Беляев Юрий Дмитриевич 88, 176, 181, 192, 201, 206, 207, 217, 219, 220, 257  
 Белякович Валерий Романович 737–741, 743, 745, 749, 763, 767, 768, 877  
 Бениаминов Александр Давидович 506, 509, 511–515, 517, 523, 524, 526–528, 531  
 Бенуа Александр Николаевич 17, 227, 255  
 Беньяш Раиса Моисеевна 563, 576, 588, 600–603, 665, 691  
 Бергер (Berger) Людвиг 343  
 Бергер (Berger) Юхан Хеннинг 372, 423, 875  
 Березин К. 601

- Березкин Виктор Иосифович 359  
 Березницкий Ян Анатольевич 556  
 Берковский Наум Яковлевич 271, 273, 283, 313, 337, 356, 358, 359, 562, 563, 600, 601, 605, 624, 643, 645  
 Берр (Berr) Жорж 514  
 Берсенев (Павлищев) Иван Николаевич 490  
 Бертутти (Bertuetti) Эудженио 325, 360  
 Бескин Эммануил Мартынович 238, 256, 374, 450, 456, 461, 462  
 Бетховен (Beethoven) Людвиг ван 802  
 Бехтерев Владимир Михайлович 155  
 Библер Владимир Соломонович 588, 603  
 Билибин Иван Яковлевич 230  
 Бирман Серафима Германовна 12, 366, 368, 373, 375, 377, 405, 406, 415, 416, 426, 427, 450, 459, 460, 463–471, 473–505, 816  
 Битов Андрей Георгиевич 752  
 Битт Валентин Иванович 289, 357  
 Блок Александр Александрович 93, 140, 185, 191, 203, 212, 218, 220, 291, 319, 441, 442, 461, 755, 782, 868, 874  
 Блюм (Садко) Владимир Иванович 295, 321, 357–359, 409, 450, 461  
 Блюменталь-Тамарина Мария Михайловна 126  
 Бобрищев-Пушкин Александр Владимирович 356, 357  
 Богатырев Юрий Георгиевич 828  
 Богачев Геннадий Петрович 559, 573  
 Боголюбов Николай Иванович 82, 102, 104, 107, 164  
 Бокшанская Ольга Сергеевна 24, 59, 68, 80  
 Болдырев Алексей Павлович 378  
 Болеславский (Стржезницкий) Ричард Валентинович 14, 419, 464  
 Бондарев Юрий Васильевич 753, 868, 874  
 Бондарчук Сергей Фёдорович 822, 877  
 Бонди Сергей Михайлович 145  
 Бонч-Томашевский Михаил Михайлович 217  
 Борисов Олег (Альберт) Иванович 573, 575, 576, 581, 828  
 Боровский Давид Львович 650, 669  
 Бородин Александр Порфирьевич 336, 869  
 Бортник Иван Сергеевич 646, 685  
 Борхес (Borges) Хорхе Луис 752  
 Бояджиев Григорий Нерсесович 235, 256, 407, 690  
 Бояджиева (Бояджиева-Ценина) Христина Феофановна 263  
 Боярский Михаил Сергеевич 786, 788  
 Бравич (Баранович) Казимир Викентьевич 216, 242  
 Брежнев Леонид Ильич 685  
 Брейгель (Bruegel) Питер Старший 131  
 Брехт (Brecht) Бертольд 15, 138, 139, 305, 336, 407, 647, 648, 653, 660, 663, 746, 771, 778–780, 786, 803, 871, 872, 874, 878  
 Брик Осип Максимович (Меерович) (псевд. О. Б.) 316, 357, 359

Бриттен (Britten) Бенджамин 756  
 Бродянский Борис Львович 531  
 Бромлей Надежда Николаевна 374, 415, 494, 504  
 Броневой Леонид Сергеевич 606  
 Брук (Brook) Питер 13, 14, 139, 730  
 Бруксон Яков Борисович 169  
 Бруштейн Александра Яковлевна 184, 505  
 Брюсов Валерий Яковлевич 140, 142, 144, 297, 302, 305  
 Буасси (Boissy) Габриель 306, 318, 319, 327, 344, 345, 347, 358, 359, 360, 361, 362  
 Булгаков Михаил Афанасьевич 10, 96, 336, 728, 738, 741, 868, 871, 873  
 Бунин Иван Алексеевич 54  
 Бунашев Михаил Николаевич 224, 226, 227, 233  
 Буряков В. 768  
 Буткевич Михаил Михайлович 15  
 Бутковская Наталья Ильинична 233  
 Бухов Аркадий Сергеевич (псевд. Арк. Б.) 357  
 Бушуева Светлана Константиновна 521, 532, 620, 645, 803  
 Буэлье (Bouhélier) Сен(т)-Жорж де 291  
 Быков Николай Иванович 263  
 Быков Ролан Антонович (Роланд Анатольевич) 730, 737, 822  
 Бэнъ (Назаревский Борис Владимирович) 218, 221  
 Бюхнер (Büchner) Георг 338, 876  
 Бялик Борис Аронович 601

## **В**

В. А. 500  
 Вагнер (Wagner) Рихард (Вильгельм Рихард) 14, 113, 114  
 Вайль (Weill) Курт 779, 780, 874, 878  
 Вайс (Weiss) Петер 749, 750, 751, 873, 878  
 Вампилов Александр Валентинович 555, 558, 581, 596, 731, 875, 876, 878  
 Ван Дейк (van Dyck) Антонис 344  
 Ван Гог (van Gogh) Винсент 120  
 Варламов Константин Александрович 81, 126, 806  
 Варламова Алена Павловна 19, 558  
 Варшавский Яков Львович 555  
 Васильев Анатолий Александрович 15, 600, 654, 708, 730, 735, 759, 760–  
 764, 767, 769, 792, 794, 795, 804  
 Васильев Борис Львович 868, 869, 705  
 Васильев Юрий Николаевич 274  
 Васильева Светлана Анатольевна 645  
 Вахтангов Евгений Багратионович 5, 6, 10, 13–15, 17, 27, 61, 63, 137, 223,  
 284, 308, 331, 363–391, 393, 395–410, 415, 418, 420–423, 425, 429, 433,  
 440, 441, 459, 460, 463, 464, 467–469, 474–479, 482–484, 491, 492, 494,  
 499–503, 507, 559, 605, 648, 660, 729, 733, 874, 877

- Введенский Александр Иванович 796, 871  
 Вега Лопе де (Lope de Vega) 131, 233–235, 529, 531, 869, 877, 878  
 Веддеркопф (Wedderkopf ) Герман фон 332  
 Ведекинд (Wedekind) Франк 140  
 Вейконе Михаил Александрович 245, 257  
 Веласкес (Velázquez) Родригес де Сильва 233  
 Венгерова Зинаида Афанасьевна 211, 220  
 Вербин Вячеслав Михайлович 877  
 Вергасова Ирина Борисовна 588, 593, 595, 602–604  
 Веригина (Бычкова) Валентина Петровна 117, 144, 168, 201, 209, 211, 220  
 Вермель Самуил Матвеевич 261, 262  
 Вернейль (Verneuil) Луи 514, 518, 873  
 Вершилов Борис Ильич 382  
 Веснин Александр Александрович 266, 305, 306  
 Вибер Евгений Карлович 263  
 Визбор Юрий Иосифович 715  
 Виктюк Роман Григорьевич 555, 730, 737, 746–748, 763, 766, 799  
 Виленкин Виталий Яковлевич 23  
 Вильда (Wilda) Оскар 354, 362  
 Вилькин Александр Михайлович 708  
 Виметаль (Wumetal) Вильгельм фон 332, 351, 352, 360, 362  
 Виницкая Александра Иосифовна 267  
 Виноградов Вячеслав Борисович 801, 879  
 Виноградская Ирина Николаевна 23  
 Виньяр Илья Абрамович 388, 407  
 Вирен Георгий Валентинович 768  
 Вишневская Инна Люциановна 618, 619, 644, 691, 728  
 Вишневский Всеволод Витальевич 131, 874, 875  
 Влад. Азов (Ашкинази Владимир Александрович) 206, 219, 220  
 Владимиров Игорь Петрович 770, 781, 782, 788, 873  
 Владимиров Сергей Васильевич 510, 524, 527, 530, 532, 533, 539, 540, 541, 545, 551, 555, 556, 564, 565, 568, 601, 602, 608, 609, 644  
 Владимирова (Фельдман) Зоя Владимировна 738, 740, 753, 767, 768  
 Вогак Константин Андреевич 145  
 Вознесенский Андрей Андреевич 608, 641, 655, 656, 662, 704, 731, 868  
 Воинов Всеволод Владимирович 234, 256  
 Волков (Зимнюков) Леонид Андреевич 407, 486  
 Волков Николай Дмитриевич 205, 206, 212, 215, 216, 220, 221, 378, 383, 398, 399, 400, 406, 407, 408, 409, 460, 461, 489, 504, 606, 625, 626–628, 631, 633–637, 641, 642, 645  
 Волкова (Политова) Ольга Владимировна 573, 590, 593, 734  
 Волконский Сергей Михайлович 269, 323, 360  
 Володин (Лифшиц) Александр Моисеевич 547, 558, 568, 569, 581, 602, 731, 784, 871, 873–875

Володин С. 505  
 Волохова (Анциферова) Наталья Николаевна 213  
 Волошин (Кириенко-Волошин) Максимилиан Александрович 87, 88, 93, 163, 230  
 Волчек Галина Борисовна 538, 539, 541, 549, 553–555, 703  
 Вольтинский Аким Львович 394, 408  
 Волькенштейн Владимир Михайлович 417, 459  
 Вольтер (Voltaire) Франсуа-Мари Аруэ де 114  
 Воробьев Сергей 734  
 Воробьев Владимир Егорович 774, 827, 872  
 Воронков П. А. 346  
 Воронов Иван Дмитриевич 612  
 Воропаев Геннадий Иванович 506, 509, 525, 526  
 Вульф Павла Леонтьевна 184, 186, 218  
 Высоцкий Владимир Семенович 646, 668–670, 676, 678, 679, 692, 704, 744, 772, 773, 778, 799, 800, 823, 827, 831, 869, 872

## Г

Г. Я. 357  
 Габрилович Евгений Иосифович 95, 96, 110, 124, 132, 163, 165–167, 170, 698, 728  
 Гаврилин Валерий Александрович 573  
 Гаевский Вадим Моисеевич 506, 530, 569, 612, 621, 628, 637, 644, 645, 661–667, 691, 727, 804  
 Гайдай Леонид Иович 827  
 Гайдебуров Павел Павлович 182, 261  
 Галибин Александр Владимирович 691, 763, 767  
 Галин (Пурер) Александр Михайлович 697, 713, 868  
 Галич (Гинзбург) Александр Аркадьевич 545, 799  
 Гамсун (Hamsun) Кнут 33, 197, 209, 871  
 Ганс (Gance) Абель 338  
 Ганшин Виктор Никонович 280  
 Гардин (Благодаров) Владимир Ростиславович 806, 814, 815  
 Гарин (Герасимов) Эраст Павлович 82, 96, 97, 107–110, 116, 123, 128, 133, 135–137, 165  
 Гаузнер (Гузнер) Григорий Осипович 96, 110, 124, 132, 163, 165–167, 170, 698, 728  
 Гауптман (Hauptmann) Герхарт 420, 464, 467, 500, 875  
 Гвоздев Алексей Александрович 20, 90, 97, 103, 105, 163–165, 170, 311, 318, 328, 329, 359, 360, 489, 504, 518, 531, 798  
 Гейберг (Хейберг) (Heiberg) Гуннар 212, 878  
 Гейер Борис Федорович 879, 248, 257, 500, 870  
 Гейерманс (Heijermans) Герман 419, 464, 870  
 Гейне (Heine) Генрих 787

- Гейрот Александр Александрович 372  
 Гельдерод(е) (Ghelderode) Мишель де 738, 741, 879  
 Гельман Александр (Шуня) Исаакович 748, 875  
 Гендель (Händel) Георг Фридрих 799  
 Георге (George) Стефан (Штефан) 84  
 Герасимов Сергей Аполлинариевич 822, 871  
 Гербер Алла Ефремовна 762, 769  
 Гербигер (Хёрбигер) (Hörbiger) Пауль 292  
 Герман Алексей Юрьевич 828, 829  
 Герман (Herrmann) Макс 90, 341–343, 361  
 Германова Евдокия Алексеевна 807  
 Геронский (Янов-Геронский) Геннадий Исаевич 301, 358, 359  
 Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг фон 28, 786, 878  
 Гзовская Ольга Владимировна 807  
 Гиацинтова Софья Владимировна 368, 375, 405, 406, 459, 465, 466, 469, 477, 484, 485, 489, 491, 500, 502–504  
 Гиндин Михаил Маркович 751, 872  
 Гинзбург Лидия Яковлевна 627, 628, 645  
 Гинкас Кама Миронович 583, 730, 734  
 Глаголь (Голоушев Сергей Сергеевич) 406, 500  
 Гладков Геннадий Игоревич 783, 785, 786  
 Гладков Александр Константинович 98, 164, 166, 217, 219–221  
 Глан (Ржепишевская) Наталия Александровна 263  
 Глизер Юдифь Самойловна 475  
 Гнедич Николай Иванович 335  
 Гнедич Петр Петрович 173, 184, 185, 870  
 Гнесин Михаил Фабианович 91, 145  
 Гоголь Николай Васильевич 33, 96, 98, 103, 110, 135, 167, 216, 431, 433, 434, 436, 453, 457, 460, 558, 579, 580, 594, 596, 602, 625, 644, 645, 738, 741, 744, 870, 871, 876, 879  
 Годшо (Godchaux) Жорж 339, 361  
 Гойя (Goya) Франсиско де 383, 392  
 Голейзовский Касьян Ярославич 263, 265  
 Голиков Вадим Сергеевич 730, 736, 751, 766, 767  
 Головашенко Юрий Александрович 337, 355, 360, 647, 691  
 Гольдони (Goldoni) Карло 125, 126, 738  
 Гольдштейн (Goldstein) Людвиг 351, 352, 362  
 Гончаров Андрей Александрович 649, 691  
 Горбачев Игорь Олегович 737  
 Гордон (Gordon) Мел 154  
 Горелов Александр Александрович 561, 600  
 Горин (Офштейн) Григорий Израилевич 731, 871  
 Горина Наталья Михайловна 263  
 Городецкий Роберт Шимшонович 758

- Городецкий Сергей Митрофанович 230  
 Горошевский Эрих Генрихович 752  
 Горфункель Елена Иосифовна 257, 645  
 Горчаков Николай Михайлович 383, 408  
 Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) 18, 49, 56, 188, 189, 204, 369, 558, 568, 575, 582, 601, 603, 761, 869–871, 873–875  
 Горюнов Анатолий Иосифович 383  
 Гостюхин Владимир Васильевич 830  
 Готовцев Владимир Васильевич 377, 485  
 Гофман (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадей 93, 98, 144, 264, 268, 269, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 291, 875, 876  
 Гофмансталь (Hofmannsthal) Гуго фон 190, 212, 245, 251, 876  
 Гоцци (Gozzi) Карло 90, 126, 274, 387, 398, 399, 400, 875  
 Гошева Ирина Прокофьевна 506, 509, 511, 516, 518–520, 522, 525, 526, 531  
 Граббе Алексей Николаевич 646  
 Грачев Анатолий Дмитриевич 606, 629, 635  
 Гребенщиков Борис Борисович 707  
 Грибоедов Александр Сергеевич 64, 870, 876  
 Григорьев Аполлон Александрович 315  
 Гризик Аркадий Давидович 324  
 Гринберг Иосиф Львович 519, 531  
 Гриневич Ал. 803  
 Гриншпун Изакин Абрамович 526  
 Гринько Николай Григорьевич 823, 828  
 Грипич Алексей Львович 109, 139, 143, 147, 165, 167, 168  
 Громов Виктор Алексеевич 461  
 Громов Павел Петрович 114, 116, 165, 218, 470, 471, 473, 475, 479, 483, 501, 502, 519, 521, 531, 560, 562, 563, 579, 584, 600–603, 803  
 Гроссман Леонид Петрович 314, 319, 321, 332, 359, 452, 461, 495, 505  
 Гротовский (Grotowski) Ежи 13, 79, 730, 735, 765  
 Губенко Николай Николаевич 646  
 Гугушвили Этери Николаевна 602  
 Гульченко Виктор Владимирович 620, 644, 645  
 Гуно (Gounod) Шарль Франсуа 173, 878  
 Гуревич Любовь Яковлевна 48, 56, 72, 177, 180, 181, 214, 386, 392, 401, 404, 407–409, 459  
 Гурский В. Н. 433, 460  
 Гурченко Людмила Марковна 822  
 Гусман Борис Евсеевич 357  
 Гуттузо (Guttuso) Ренато 755  
 Гюго (Hugo) Виктор 108, 165, 492, 494, 588, 603, 878  
 Гюнтер (Günther) Альфред 305, 307, 349, 358, 362

Д

- Давыдов Владимир Николаевич (Горелов Иван Николаевич) 81, 161, 173, 562, 709, 806, 868
- Даль Олег Иванович 824
- Данелия Георгий Николаевич 710, 827
- Даннеггер (Dannegger) Адольф 350, 362
- Данте (Dante) Алигьери 84, 756
- Даргомыжский Александр Сергеевич 173, 872
- Датешидзе Кирилл Леонидович 749
- Дега (Degas) Эдгар 755
- Дейкун Лидия Ивановна 378
- Дейч Александр Иосифович 88, 117
- Декру (Decroux) Этьен 750
- Делпи (Delpy) Эгберт 345, 347, 353, 361, 362
- Дельсарт (Delsarte) Франсуа 817
- Демидов Александр Павлович 533, 536, 555, 702, 728
- Демидов Николай Васильевич 8, 12, 61–73, 75, 80, 250, 257
- Демидова Алла Сергеевна 646, 649, 650, 652, 660, 661, 665, 667–679, 682, 691, 692, 737, 824
- Демин Виктор Петрович 825, 875
- Демич Юрий Александрович 573, 581
- Денисов Василий Иванович 216
- Державин Константин Николаевич 18, 271, 285, 289, 326, 356, 358, 359
- Джабраилов Расми Халидович 646
- Дже(й)мс (James) Уильям 154
- Дживелегов Алексей Карпович 280
- Джойс (Joyce) Джеймс 91, 95, 135
- Дибольд Бернхард Людвиг (Diebold Bernhard Ludwig) 361
- Дидро (Diderot) Дени 28, 29, 37, 38, 80
- Дикий Алексей Денисович 367, 379, 405, 406, 466, 484, 485, 500
- Диккенс (Dickens) Чарльз 422, 459, 558, 875, 876
- Дмитриева Антонина Ивановна 624
- Дмитриевский Виталий Николаевич 530
- Добролюбов Николай Александрович 314, 315
- Добронравов Борис Георгиевич 606
- Добротворская Карина Анатольевна 257
- Добужинский Мстислав Валерианович 51, 229, 240
- Догилева Татьяна Анатольевна 693, 699–705, 714, 728
- Додин Лев Абрамович 15, 568, 800
- Долгов Николай Николаевич 179, 191, 217, 218, 423
- Долинов Морис Евгеньевич (Евсеевич) 309, 359
- Доронина Татьяна Васильевна 562, 581, 598
- Дорош Ефим Яковлевич 544, 555–557, 621, 645
- Дорошина Нина Михайловна 551

Достоевский Федор Михайлович 53, 96, 317, 319, 321, 338, 412, 419, 421–423, 431, 453, 457, 470, 549, 558, 561–563, 565, 600, 601, 691, 746, 868, 869, 872, 875, 876

Дранков Александр Осипович (Абрам Иосифович) 806, 868

Дризен (фон дер Остен-Дризен) Николай Васильевич 224, 226, 227, 233

Дубнова Евгения Яковлевна 256

Дуглас (Douglas) Луи Уинстон 292

Дузе (Duse) Элеонора 37, 42, 332, 349, 414

Дункан (Duncan) Айседора 230, 291, 304, 404

Дурасова Мария Александровна 368

Дуров Лев Константинович 606, 615, 622, 624, 626–628, 633, 634, 637–639, 641, 645, 791

Дурылин Сергей Николаевич 201, 210

Дымов Осип (Перельман Иосиф Исидорович) 292, 338, 875

Дыховичный Иван Владимирович 646

Дьяконов В. И. 274, 356

Дюрренматт (Dürrenmatt) Фридрих 526, 878

Дягилев Сергей Павлович 325

## Е

Е. Б. 220

Евгенев Борис Абрамович 324, 348

Евреинов Николай Николаевич 5, 11, 36, 140, 215, 222–258, 869, 878

Евстигнеев Евгений Александрович 535, 538, 546, 547, 552, 555

Евтушенко (Гангнус) Евгений Александрович 608

Егоров Николай Васильевич 68

Егорова (Вибер) Мария Георгиевна 263

Егорова С. 768

Егошина Ольга Владимировна 24

Елисева Антонина Васильевна 538

Енгибаров Леонид Георгиевич 760

Ермолова Мария Николаевна 37, 42, 161, 199, 219, 527

Ефремов Олег Николаевич 19, 79, 533, 534, 537, 539–541, 543–547, 551–556, 607, 611, 612, 620, 621, 771, 824

Ефрон Наталия Густавовна (Григорьевна) 348, 350, 353

## Ж

Жаров Михаил Иванович 82, 130, 807

Жданов Н. 531

Жежеленко Марина Леонидовна 521, 532

Желдин Константин Борисович 646

Желябужский Алексей Леонидович 241, 242, 256

Жемье (Gémier) Фирмен 331, 360

Жирмунский Виктор Максимович 219

Жукова Татьяна Ивановна 646, 675  
 Жуковская-Лисенко Наталья Юльевна (псевд. Н. Ю.Ж.)  
 Журбин (Гандельсман) Александр Борисович 788, 874  
 Жуховицкий Леонид Аронович 728, 872

### З

Забрежнев Иван Иванович 176, 192, 210, 217, 219, 220  
 Завадский Юрий Александрович 386, 400, 403, 404, 408, 507  
 Загорский Михаил Борисович 407, 450, 456, 461, 462, 488, 504  
 Зайонц Марина Григорьевна 645, 691, 692  
 Зайцев Борис Константинович 381, 878  
 Зайцев П. Н. 135, 167  
 Зайчиков Василий Фёдорович 82, 101, 106–108, 110, 124, 130, 152  
 Закревская-Бенкендорф-Будберг Мария (Мура) Игнатъевна 223  
 Залесский Василий Герасимович (Гаврилович) 531  
 Залесский Виктор Феофанович 483  
 Заливин Валерий Яковлевич 612  
 Зальм (Salm) Ханс 329, 348, 360  
 Зальцман (von Salzman) Александр Альбертович 266  
 Замятин Евгений Иванович 485, 869  
 Зарубина Ирина Петровна 506, 509, 511, 514, 523  
 Захава Борис Евгеньевич 383, 385, 397, 407, 408  
 Захаров Григорий Иванович 324, 348  
 Захаров Марк Анатольевич 5, 585, 626, 646, 693–698, 700, 701, 703–705,  
 707, 709, 710, 713–719, 723, 724, 726–728, 730, 737, 770, 774, 776, 797,  
 803, 868, 871, 872, 874  
 Збруев Александр Викторович 616, 619, 621, 624  
 Здоров Ярослав Викторович 799  
 Земцов Сергей Иванович 748  
 Зигфрид (Старк Эдуард Александрович) 220  
 Зимин Михаил Николаевич 537, 555  
 Зимов Евгений Александрович 324  
 Зингерман Борис Исаакович 567, 601, 602, 648, 674, 679, 680, 691, 692, 714,  
 728  
 Зинсгеймер (Sinsheimer) Герман 346, 361  
 Злотникова (Рабина) Татьяна Семеновна 645  
 Зноско-Боровский Евгений Александрович 229, 255, 256, 289, 357  
 Зограф Николай Георгиевич 367, 374, 390, 392, 393, 401, 405–409, 502  
 Золотницкая Татьяна Давидовна 525, 532  
 Золотницкий Давид Иосифович 405, 461, 494, 505, 514, 531, 583, 589, 603  
 Золотусский Игорь Петрович 737  
 Золотухин Валерий Сергеевич 646, 658, 659, 672, 676, 684–686, 772  
 Зон Борис Вульфович 18  
 Зорин (Зальцман) Леонид Генрихович 553, 870

Зоркая Нея Марковна 825, 833  
 Зудерман (Sudermann) Герман 174, 184, 185, 190, 191, 205, 869, 870, 874  
 Зускин Вениамин Львович 388, 407

## И

Ибсен (Ibsen) Генрик (Хенрик) 33, 140, 172, 186–188, 204, 206–208, 211, 212, 216, 218, 221, 251, 476, 806, 869–872, 874, 876, 877  
 Иванов Владислав Васильевич 310, 359, 363, 365, 390, 408, 502  
 Иванов Вяч. (Вячеслав Иванович) 113, 140, 199, 219  
 Иванова Вера Викторовна 603, 604  
 Иванова Марина Сергеевна 357, 459, 460  
 Иванов-Разумник (Иванов) Разумник Васильевич 427, 451  
 Ивашов Владимир Сергеевич 824  
 Ивченко Валерий Михайлович 559, 573, 593–595, 761, 777  
 Игнатов Сергей Сергеевич 273, 280, 356, 357, 360  
 Измайлов Александр Алексеевич 219, 220, 257  
 Икэда Дайго 304  
 Ильенков Эвальд Васильевич 607, 644  
 Ильинский Игорь Владимирович 82, 101, 107, 112, 124, 128, 130, 135, 152, 287, 294, 295, 470, 471, 724  
 Инбер (Шпенцер) Вера Михайловна 461  
 Ионеско (Ionesco, Ionescu) Эжен 730, 738, 742, 796, 873, 874  
 Иоселиани Отар Давидович 828  
 Итикава Садандзи II 304, 358  
 Иткина Мария Анатольевна 802

## Й

Йеринг (Ihering) Герберт 344, 347, 361  
 Йеснер (Jessner) Леопольд 341–343, 361

## К

Каварадзаки Тёдзиро 304  
 Каверин (Зильбер) Вениамин Александрович 277, 356, 875  
 Казанский Борис Васильевич 256  
 Казанцев Алексей Николаевич 738  
 Казанчев Олег Алексеевич 685  
 Кайдановский Александр Леонидович 823  
 Кайнц (Kainz) Йозеф Игнац 414  
 Калган В. 728  
 Калло (Callot) Жак 93  
 Калмаков Николай Константинович 244, 245, 247, 248, 257  
 Калмановский Евгений Соломонович 556, 566, 601, 682, 691, 726, 728  
 Кальдерон де ла Барка (Calderón de la Barca) Педро 140, 233, 235, 879  
 Калягин Александр Александрович 828

- Кампо 292  
 Каневский Леонид Семенович 616, 624  
 Кантор (Kantor) Тадеуш 15, 730  
 Капитайкин Эдуард Самуилович 405, 407, 484, 502, 503  
 Каплан Эммануил Иосифович 98, 163  
 Кара (Кара-Дэмур-Вартанян) Сократ Сетович 602  
 Каравайчук Олег Николаевич 791  
 Караченцов Николай Петрович 626, 693, 707, 708, 713, 716, 718, 774, 775  
 Кардин В. (Эмиль Владимирович) 541, 542, 547, 555–557  
 Кармин С. (Кара-Мурза Сергей Георгиевич) 500  
 Карпов Евтихий Павлович 183, 187, 203  
 Карпова Вера Александровна 506, 515, 525, 527, 531, 532  
 Карцева О. 645  
 Кауфман (Kaufman) Джордж 519, 569  
 Кацман Аркадий Иосифович 800  
 Качалов (Шверубович) Василий Иванович 76, 364, 606  
 Качанова Лариса Григорьевна 555  
 Кваша Игорь Владимирович 547, 554, 555  
 Кедров Михаил Николаевич 79  
 Кидо Окамото 304  
 Ким Юлий Черсанович 801, 873  
 Кипенхойер (Kierpenheuer) Густав 339  
 Кипренский А. 401, 408  
 Кириллов Андрей Александрович 12, 407, 410, 466, 500  
 Киселев Олег Григорьевич 750, 751, 872  
 Клейнер Исидор Михайлович 273, 277, 336, 355, 356, 358  
 Клим (Klim) (Владимир Алексеевич Клименко) 735, 763, 764, 767  
 Климов Владимир Менделевич 768  
 Ключевская Кира Викторовна 601  
 Клявина Татьяна Алексеевна 803  
 Кнебель Мария Осиповна (Иосифовна) 12, 424, 428, 459, 460, 755  
 Книппер (Книппер-Чехова) Ольга Леонардовна 39, 69, 70, 606  
 Князева Марина Леонидовна 768  
 Коваленко Галина Вячеславовна 767  
 Коваленская Нина Григорьевна 140  
 Ковель Валентина Павловна 573, 593, 595, 777  
 Коган Петр Семенович 353  
 Козак Роман Ефимович 748, 766  
 Козаков Михаил Михайлович 541, 544, 545, 548–552, 557  
 Козлов Алексей Семенович 761  
 Козлова Миральда Георгиевна 460, 461  
 Козловский Александр Дмитриевич 402  
 Коковкин Сергей Борисович 512, 531  
 Кокто (Cocteau) Жан 307

- Колесов Лев Константинович 528, 529  
 Колкер Александр Наумович 594, 877  
 Коллэн (Коллен) Надежда Эмильевна 261–263  
 Колосов Алексей Сергеевич 804  
 Колтоновская Елена Александровна 218  
 Комаров Сергей Владимирович 814  
 Комаровская Людмила Георгиевна 646, 654  
 Комаровская (Секевич) Надежда Ивановна 262, 263  
 Комиссаржевская Вера Федоровна 37, 42, 52, 86, 88, 143, 144, 171–221, 240, 241, 256, 257, 264, 355, 414  
 Комиссаржевский Виктор Григорьевич 631, 645, 648, 691, 737  
 Комиссаржевский Федор Федорович 13, 238, 240, 242  
 Комкова Алла Николаевна 781, 803  
 Конвей Джек 338  
 Конрад Николай Иосифович 304, 358  
 Константинов (Певзнер) Владимир Константинович 784  
 Констриктор Б. (Аксельрод Борис Михайлович) 505, 804  
 Кончаловский Андрей Сергеевич 828  
 Коонен Алиса Георгиевна 261, 262, 264, 272, 277–280, 285, 288, 289, 292, 297–306, 308–310, 314–317, 319, 321, 325, 327, 332–337, 344–347, 349–351, 353, 355, 356, 358–361  
 Копелян Ефим Захарович (Залманович) 545, 570–573, 581, 586, 593, 594, 602  
 Коралли (Каралли) Вера Алексеевна 808  
 Кордо Николай Яковлевич 690  
 Корнева Нелли Александровна 525, 529  
 Корнель (Corneille) Пьер 281, 521, 876  
 Королев Владимир Данилович 263  
 Королев Сергей Павлович 608  
 Корф Рафаил Григорьевич 516  
 Косенкова Вероника Александровна 751  
 Костелянец Борис Осипович 557, 579, 592, 601, 602  
 Котлубай Ксения Ивановна 382  
 Котляревская (Пушкарева) Вера Васильевна 54  
 Кочергин Эдуард Степанович 597  
 Кошеверова Надежда Николаевна 525  
 Кравцова Алена Александровна 699, 768  
 Кравченко (Яковлева) Татьяна Эдуардовна 699  
 Кракауэр (Kracauer) Зигфрид 832  
 Красовский Юрий Михайлович 85, 163, 166  
 Кречетова Римма Павловна 6, 22, 644, 647, 660, 674, 675, 680, 690–692, 719, 728, 776, 803  
 Кржижановский Сигизмунд Доминикович 312  
 Кровицкий Лев Аркадьевич 511, 526  
 Кроммелинк (Crommelynck) Фернан 287, 869

Круглый Лев Борисович 615, 619–621  
 Крути Исаак Аронович 505  
 Крымова Наталья Анатольевна 535, 548, 555, 556, 644, 650, 676, 679, 690, 692, 721, 722, 728, 792, 804  
 Крэг (Craig) Эдвард Гордон 6, 9, 15, 21, 89, 149–151, 163, 169, 190, 212, 346, 366, 415, 442, 817  
 Кторов (Викторов) Анатолий Петрович 807  
 Кугель Александр Рафаилович (Номо Novus) 36, 40, 177, 180, 185, 186, 189, 191, 192, 197, 201, 203, 217–219, 248, 315, 359, 387, 402, 407, 409, 701, 728  
 Кудрявцев Иван Михайлович 67, 76, 80, 383, 402  
 Кузнецов Евгений 405  
 Кузнецов Исай Константинович 870  
 Кузнецова Вера Александровна 832  
 Кузнецова Ирина Сергеевна 646, 655, 870  
 Кулешов Лев Владимирович 814–817, 819, 821, 832  
 Купченко Ирина Петровна 828  
 Кургинян Сергей Ервандович 752–754, 763, 766  
 Курехин Сергей Анатольевич 752  
 Курмангалиев Эрик Салимович 799  
 Кустодиев Борис Михайлович 58, 230, 485  
 Кухарешин Валерий Александрович 790  
 Кухта Елена Александровна 171, 597, 602, 604, 614, 619, 635, 644, 645

## Л

Лабиш (Labiche) Эжен 513, 524, 529, 875, 876  
 Лавров Кирилл Юрьевич 562, 565, 566, 581, 586, 594, 600, 601  
 Лазарев Д. 555  
 Ланг (Lang) Фриц 338  
 Лановой Василий Семенович 824  
 Лансере Евгений Евгеньевич 234  
 Лапкина Галина Алексеевна 602  
 Ласкина Маргарита Николаевна 65  
 Лебедев Евгений Алексеевич 559–562, 573, 575–579, 591, 592, 600, 601  
 Лебле Наталья Борисовна 831  
 Левин Марк Борисович 601, 602  
 Левин Моисей Зеликович 488  
 Левинский Алексей Александрович 745, 746, 766  
 Левинсон Андрей Яковлевич (Levinson André) 302, 303, 305, 306, 309, 310, 358, 359  
 Левитин Михаил Захарович 752, 768  
 Легуве (Legouvé) Эрнест (Габриель Жан Батист Вильфрид) 279, 868  
 Лейкин Леонид Владимирович 758  
 Лекко (Lecocq) Шарль 267, 294, 305, 336, 870, 871  
 Ленский (Вервициотти) Александр Павлович 37, 160

- Леонидов Леонид Ефимович 525  
 Леонов Евгений Павлович 626, 693, 694, 705, 709–711, 714, 723, 727, 728, 775, 827  
 Леонов Л. М. 863  
 Леонова Лариса Владимировна 780  
 Леонтьев Валерий Яковлевич 789  
 Леонтьев Петр Иванович 261  
 Лепихин Игорь Вадимович 752  
 Лермонтов Михаил Юрьевич 134  
 Лесков Николай Семенович 319, 470, 484, 485, 869, 873, 876  
 Летурно (Létourneau) Шарль 253  
 Лецкий Жозеф Николаевич 509, 511, 516, 525  
 Лившиц Наум Исаакович 526  
 Лилина (Первошикова) Мария Петровна 70, 173  
 Лист (Liszt) Ференц 101  
 Листов Константин Яковлевич 761  
 Литвак (Litvak) Анатолий (Анатолий Михайлович) 338  
 Литвиненко Наталья Георгиевна 691  
 Литовский (Каган) Осаф Семенович (псевд. Уриэль) 291, 357, 489, 504, 505  
 Лозинский Михаил Леонидович 520  
 Лордкипанидзе Нателла Георгиевна 602, 604  
 Лосев Сергей Васильевич 750  
 Лотар (Lothar) Рудольф 336, 872  
 Лотарь 505  
 Лужский (Калужский) Василий Васильевич 173  
 Луканина Нина Константиновна 263  
 Лукьянов Леонид Львович 266, 268, 280  
 Луначарская-Розенель Наталья Александровна 338, 361  
 Луначарский Анатолий Васильевич 17, 262, 277, 278, 305, 307, 330, 352, 355, 356, 358, 360, 460, 461, 494–496, 505, 552  
 Луспекаев Павел Борисович 560, 573, 574, 581, 587, 602  
 Львов И. 531  
 Львов-Анохин Борис Александрович 555, 556  
 Любимов Борис Николаевич 691  
 Любимов Юрий Петрович 5, 11, 15, 19, 78, 79, 533, 539, 585, 607, 609, 646–655, 657, 660, 662, 666, 667, 669–681, 683, 685–692, 694, 727, 754, 771, 778, 803  
 Люлька Людмила Александровна 525  
 Люнье-По (Lugné-Poe) Орельен-Мари 331  
 Ляуданская Елизавета Владимировна 383

## М

- Макарова Галина Витальевна 664, 691, 692  
 Макарова Людмила Иосифовна 587

- Макарова Тамара Фёдоровна 820, 832  
 Макарьев Леонид Федорович 595  
 Макашова В. 645  
 Маковский Сергей Константинович 227, 255  
 Максимов Вадим Игоревич 257, 752  
 Максимова Вера Анатольевна 645, 691  
 Малеванная Лариса Ивановна 593  
 Малой Николай Васильевич 263  
 Малыщицкий Владимир Афанасьевич 730, 751, 766  
 Мальцева Ольга Николаевна 19, 501, 646, 803  
 Малян Давид Мелкумович 828  
 Мамардашвили Мераб Константинович 588, 603  
 Мандельштам Осип (Иосиф) Эмильевич 210  
 Мансур Любовь Михайловна 263  
 Мансурова (Воллерштейн) Цецилия Львовна 382, 403, 404  
 Мантенья (Mantegna) Андреа 344  
 Мануков Григорий Иванович 748  
 Марголин Самуил Акимович (псевд. С. М., Micaelo) 170, 299, 303, 309, 358, 359, 391–393, 403, 407–409, 456, 458, 460–462, 485, 503, 510, 530  
 Марецкая Вера Петровна 807  
 Мариво (Marivaux) Пьер Карле де 91  
 Мариенгоф Анатолий Борисович 291, 869  
 Маринетти (Marinetti) Филиппо Томмазо 143  
 Марков Владимир Федорович 506, 530  
 Марков Павел Александрович 12, 16, 21, 82, 101, 104, 105, 108, 134, 137, 161–165, 167, 170, 177, 182, 218, 255, 264, 270, 274, 280, 281, 283, 297, 300, 301–303, 319, 329, 335–338, 355, 356, 358–361, 363, 374, 379, 402, 405, 406, 408, 415–418, 432, 437, 455, 457, 459–463, 468, 469, 471, 477, 479, 480, 484–486, 490, 492, 499–505, 507, 515, 530, 532, 557, 611, 613, 614, 617, 625, 644, 645, 721  
 Маркова Елена Викторовна 756, 769  
 Марсо (Marceau) Марсель 750, 757, 760, 770  
 Мартин (Martin) Джордж 803  
 Мартин (Martin) Карл Хайнц 343  
 Мартинсон Сергей Александрович 105, 107, 133, 475  
 Мартынов Александр Евстафьевич 422, 423  
 Мартынов Владимир Иванович 751  
 Мархасев Лев Соломонович 879  
 Марченко Татьяна Анатольевна 602  
 Масальский В. 732  
 Масленников Игорь Федорович 813  
 Масс Виктор Захарович (псевд. В. М.) 266, 355  
 Массалитинов Николай Осипович 14, 48  
 Массалитинова Варвара Осиповна 816

- Матисен Виктор Александрович 346  
 Маховиков Сергей Анатольевич 798  
 Мацкин Александр Петрович 399, 403, 408, 409, 485, 503  
 Мацкявичюс (Maskevičius) Гедрюс 755, 756, 766, 768, 872, 875  
 Маяковский Владимир Владимирович 165, 618, 657, 748, 868, 872, 873  
 Мгебров Александр Авельевич 188, 218, 233, 235–237, 241, 242, 245, 246, 256, 257  
 Медведев Вадим Александрович 573, 593, 595, 596  
 Медунецкий Константин (Казимир) Константинович 313  
 Мейерхольд Всеволод Эмильевич 5–7, 9, 13–21, 43, 52, 53, 74, 75, 79–172, 168, 174, 179, 195, 201, 203–212, 214–221, 223, 224, 227, 229, 230, 232, 237, 239, 240, 242, 243, 245, 247, 249, 255, 257, 259, 271, 280, 283–287, 293, 294, 312, 314, 329, 331, 337, 357, 363, 368, 404, 405, 410, 414, 431, 436, 438, 452, 453, 457, 458, 460, 471–475, 483, 485, 499, 501, 503, 527, 599, 624, 646, 648, 651, 660, 669, 670, 698, 729, 730, 735, 746, 750, 766, 767, 770, 802–804, 814, 817, 844  
 Мейлах Михаил Борисович 832  
 Мейман (Meumann) Макс Александр 349, 357, 359, 362  
 Мелкумян М. 532  
 Мельников Виталий Вячеславович 827, 833  
 Меньшов Владимир Валентинович 827, 873  
 Мережковский Дмитрий Сергеевич 33  
 Меркурьев Василий Васильевич 807  
 Метерлинк (Maeterlinck) Морис 81, 86, 140, 142, 144, 177, 191, 192, 205, 208, 209, 212–214, 246, 251, 381, 384, 385, 387, 407, 876, 877, 879  
 Метнер Александр Карлович 324  
 Мизери Светлана Николаевна 555  
 Микаэлян Сергей Герасимович 709, 870, 875  
 Микеланджело (Michelangelo) Буонарроти 755, 756, 875  
 Миклашевская Августа Леонидовна 273, 276, 336  
 Миклашевский Константин Михайлович 233, 256, 394, 404, 408, 409  
 Милиндер Лев Максович 525, 532  
 Миллиоти Елена Юрьевна 555  
 Мин Евгений Миронович 531  
 Минский (Виленкин) Николай Максимович 218, 243, 248  
 Миронов (Менакер) Андрей Александрович 635, 636, 703, 708, 775, 776, 798, 801, 827  
 Миронов Константин Яковлевич 401  
 Митин Генрих Алексеевич 528, 529, 532  
 Митта (Рабинович) Александр Наумович 827, 833, 876, 879  
 Михалков Никита Сергеевич 570, 823, 828, 830, 831, 874, 876  
 Михалков Сергей Владимирович 868  
 Михеенко Вадим Иванович 750, 873  
 Михоэлс (Вовси) Соломон Михайлович 137, 138, 164, 167, 471

Мкртчян Фрунзик Мушегович 828  
 Млечин Владимир Михайлович 504  
 Мовшенсон Александр Григорьевич 518, 519, 531  
 Могилевская Софья Абрамовна 733, 872  
 Могучий Андрей Анатольевич 15, 796  
 Модильяни (Modigliani) Амедео 120  
 Можаев Борис Андреевич 685, 871  
 Мозер (Moser) Ганс 292  
 Мозжухин Иван Ильич 808  
 Моисси (Moissi, Moisiu) Александр 37, 338, 414  
 Мокульский Стефан Стефанович 100, 125, 156, 164, 166, 169, 301, 314, 327, 358–360  
 Мольер (Molière) Жан-Батист Поклен (Poquelin) 89, 130, 230, 257, 571, 590–592, 597, 598, 603, 625, 641, 741, 746, 871, 873, 877  
 Монахов Николай Федорович 291  
 Мордкин Михаил Михайлович 263  
 Морозов Борис Афанасьевич 730  
 Морозов Михаил Михайлович 520, 531  
 Морозов Савва Тимофеевич 75  
 Москвин Иван Михайлович 39, 49, 174, 412, 606, 807  
 Мосхайм (Mosheim) Грете 292  
 Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей 74, 871  
 Мочалов Павел Степанович 161, 560  
 Моэм (Maugham) Уильям Сомерсет 64, 733, 869, 874  
 Мрожек (Mrožek) Славомир 731, 748, 869, 879  
 Мультигули Валентин Михайлович 604  
 Муне (Mounet), братья: Муне-Сюлли и Муне Поль 303  
 Мунк (Munch) Эдвард 755  
 Муратова (Короткова) Кира Георгиевна 828, 829, 831, 833, 871, 872, 875  
 Мурзина Марина Александровна 768  
 Мурильо (Murillo) Бартоломе Эстебан 133  
 Муссиак (Moussinac) Леон 832  
 Мысливский (Myśliwski) Веслав 709, 870  
 Мюссе (Musset) Альфред де 554, 873  
 Мягкова Ирина Григорьевна 556

## Н

Н. М. 220  
 Надеждина Татьяна Дмитриевна 612  
 Найденов (Алексеев) Сергей Александрович 188, 868  
 Натонек (Natonek) Ганс 353, 362  
 Неволин Борис Семенович 242  
 Неелова Марина Мстиславовна 554  
 Незлобин Константин Николаевич 174, 808

Нейман Матвей Семенович (Моисей Шебетьевич) 612  
 Немирович-Данченко Владимир Иванович 12, 23, 24, 26, 38, 47–49, 51–53,  
 59–61, 68, 73, 76, 80, 183, 402, 407, 466, 537, 568  
 Нетто Игорь Александрович 608  
 Нивинский Игнатий Игнатьевич 377  
 Ник. Носков (Носков Николай Дмитриевич) 220  
 Никитенко Валерий Ефремович 506  
 Никитин Сергей Яковлевич 794, 868  
 Никитина Наталья Васильевна 734  
 Николаевич Сергей Игоревич 316, 359  
 Никритина Анна Борисовна 263  
 Никулин Лев Вениаминович 267, 355, 356  
 Никулин Сергей Константинович 619, 623–625, 628, 644, 645, 769  
 Ницше (Nietzsche) Фридрих Вильгельм 14, 187, 188  
 Новский Б. 492, 505  
 Норштейн Юрий Борисович 796, 876

## О

О'Нил (O'Neill) Юджин 305, 310, 311, 317, 320, 321, 323, 325–327, 872–874  
 Оболенский Леонид Леонидович 814, 815  
 Образцова Анна Георгиевна 361, 630, 645, 665, 667, 691, 692  
 Окуджава Булат (Дориан) Шалвович 545, 608, 799  
 Олби (Albee) Эдвард 738, 741, 749  
 Оленин (Гиршберг) Александр Борисович 274  
 Опорков Геннадий Михайлович 583  
 Орбелиани Григол Зурабович 582  
 Орленев (Орлов) Павел Николаевич 37, 174, 806, 809, 869  
 Орлов Дмитрий Николаевич 82  
 Орлов М. Е. 875  
 Орлова Анна Георгиевна 758  
 Орлова Любовь Петровна 799  
 Осинский Н. (Оболенский Валериан Валерианович) 504  
 Оспинникова Екатерина 768  
 Островский Александр Николаевич 31, 33, 62, 89, 126, 174, 194, 202, 294,  
 305, 311, 312, 314–318, 357, 558, 562, 703, 868–871, 873, 874, 877  
 Остроумова-Лебедева Анна Петровна 246, 257  
 Офросимов Юрий Викторович 288, 303, 357, 358  
 Охлопков Николай Павлович 807, 816

## П

П. К. (Платон Михайлович Керженцев – ?) 504  
 Пабст (Pabst) Георг Вильгельм 338  
 Павлинов Павел Яковлевич 268  
 Павлов Иван Петрович 55, 155

- Павлов Николай Григорьевич 800  
 Падве Ефим Михайлович 583, 774, 790, 872  
 Панкин В. 644  
 Панков Павел Петрович 521, 522, 526, 530  
 Панфилов Глеб Анатольевич 712, 721, 722, 828, 829  
 Парнах Валентин Яковлевич 101, 164, 770  
 Пастернак Борис Леонидович 83, 84, 119, 151, 163, 169, 631, 657  
 Пастухов Николай Исакович 555  
 Патрикеева И. 644  
 Паустовский Константин Георгиевич 507, 530  
 Пашенная (Грибунина) Вера Николаевна 807, 809  
 Певцов Дмитрий Анатольевич 713, 716, 718, 774, 775  
 Пельтцер Татьяна Ивановна 693, 721, 797  
 Первомайский Леонид Соломонович (Гуревич Илья Шлемович) 497, 874  
 Пёрселл (Purcell) Генри 799  
 Персидская Ольга Николаевна 601  
 Песочинский Николай Викторович 5, 12, 19, 81, 473, 475, 501, 502, 729, 803  
 Петипа Мариус Мариусович 261, 262  
 Петренко Алексей Васильевич 794, 795, 798  
 Петров Игорь Алексеевич 646  
 Петров Николай Васильевич 364  
 Петров-Водкин Кузьма Сергеевич 120, 755  
 Петровский Андрей Павлович 203  
 Петрушевская Людмила Стефановна 555, 697, 702, 719, 731, 745–749, 751, 763, 796, 797, 870, 872, 873, 876, 878  
 Печников Геннадий Михайлович 538, 555  
 Пикассо (Picasso) Пабло Диего Хосе Франсиско де 91, 120, 135  
 Пиотровский Адриан Иванович 460  
 Пиросмани Нико (Пиросманишвили Николай Асланович) 582  
 Платунов Александр Владимирович 804  
 По (Рое) Эдгар Аллан 93  
 Подгаецкий (сцен. псевд. Чабров) Алексей Александрович 261, 262, 870  
 Подгорный Владимир Афанасьевич 261, 494, 504  
 Позоева Елена Васильевна 261, 345  
 Полицеймако Марина Витальевна 646, 676, 687  
 Полищук Любовь Григорьевна 794, 795  
 Полонский (фам. Гусин) Вячеслав Павлович 459  
 Полунин Вячеслав (Слава) Иванович 731, 756–760, 764, 766, 769, 878, 879  
 Попов Алексей Дмитриевич 12, 373, 374, 406, 499, 612, 613  
 Попов Гавриил Харитонович 714, 728  
 Попов Н. А. 203  
 Попов Сергей Васильевич 378  
 Попова Анна Игнатьевна 469  
 Попова Эмилия Анатольевна 560, 573, 586, 592, 593, 603, 604

Порудолинская Ольга Борисовна 509, 511  
 Порфирьева Анна Леонидовна 803  
 Поссарт (Possart) Эрнст фон 37  
 Потапенко Игнатий Николаевич 176, 183, 870  
 Превер (Prévert) Жак 756  
 Престо 292  
 Прибыткова Зоя Аркадьевна 202  
 Пригожина Лариса Георгиевна 517, 531  
 Прокофьев Владимир Николаевич 23, 102  
 Прокофьева Софья Леонидовна 873  
 Прохоренко Жанна Трофимовна 824  
 Прохоров А. 756, 769  
 Пугачева Алла Борисовна 702, 740, 800, 877  
 Пудовкин Всеволод Илларионович 808, 814, 817–821, 832  
 Пушкин Александр Сергеевич 33, 92–94, 102, 134, 148, 293, 457, 471, 658, 659, 685, 751, 754, 766  
 Пчела 219  
 Пчелкин Леонид Аристархович 875  
 Пшибышевский (Przybyszewski) Станислав 140, 190, 204, 205, 211, 215, 869, 872, 875, 877  
 Пыжова Ольга Ивановна 368, 415  
 Пырьев Иван Александрович 111

## Р

Рабинянц Нина Александровна 601, 603, 604  
 Равикович Анатолий Юрьевич 785, 787, 788  
 Радзинский Эдвард Станиславович 558, 580, 581, 589, 596, 615, 618, 619, 623, 632, 635, 702, 871, 875, 877  
 Радищева Ольга Александровна 24, 47, 645  
 Радлов Сергей Эрнестович 394, 402, 408, 409, 518  
 Райкин Константин Аркадьевич 555  
 Райх (Reich) Бернхард 341, 361  
 Райх Зинаида Николаевна 82, 104, 105, 107, 124, 131, 527  
 Райхельгауз Иосиф Леонидович 600, 795  
 Раков Виктор Викторович 713, 716  
 Раппопорт Виктор Романович 380, 387, 870  
 Расин (Racine) Жан-Батист 281, 297, 304, 307, 317  
 Распутин Валентин Григорьевич 568, 573, 871  
 Рассадин Станислав Борисович 546, 548, 556, 557  
 Рассказова Татьяна Дмитриевна 781  
 Рацер Борис Михайлович 784, 873  
 Рейнгардт (Reinhardt) Макс 17, 50, 292, 293, 335, 338, 341–343, 346  
 Ремарк (Remarque) Эрих Мария 733  
 Ремизов Алексей Михайлович 140, 230

- Ремизова Александра Исааковна 528, 531  
 Ремизова Варвара Федоровна 111, 124  
 Ренуар (Renoir) Жан 338  
 Репнин Н. 130, 213, 221  
 Рерих Николай Константинович 234, 235, 755  
 Риглер-Воронкова М. А. 223  
 Рилла (Rilla) Пауль 352, 357, 362  
 Рихтер (Richter) Ганс Георг 350, 362  
 Ровина Хана Давидовна 388, 391, 393  
 Рогозина О. 769  
 Рожин Владимир Степанович 708  
 Розанов Василий Васильевич 179, 189, 217, 218  
 Розенфельд (Rosenfeld) Оскар 354, 362  
 Розов Виктор Сергеевич 534, 538, 540, 551, 589, 611–614, 623, 697, 707, 869, 874, 875, 878  
 Розовский Марк Григорьевич 559, 730, 731, 743–745, 749, 763, 766–768, 777, 868, 872  
 Романов Виктор Альфонсович 525  
 Романовский М. 320, 322, 359  
 Ромашов Борис Сергеевич 461  
 Ронинсон Готлиб Михайлович 646  
 Росsetти (Rossetti) Данте Габриэль 242  
 Росси (Rossi) Эрнесто 37  
 Россини (Rossini) Джоаккино Антонио 803  
 Ростоцкий Болеслав Иосифович 106, 123  
 Рошин (Гибельман) Михаил Михайлович 554, 589  
 Рощина-Инсарова (Пашенная) Екатерина Николаевна 81, 215, 414  
 Руди Георгий Павлович 490  
 Рудницкий Константин (Лев) Лазаревич 110, 156, 165, 169, 172, 177, 178, 182, 203, 204, 208, 211, 217, 218, 220, 227, 255, 288, 294, 337, 357, 359, 361, 501, 574, 585, 602, 603, 620, 625, 644, 645, 706, 728, 773, 804  
 Ружевич (Różewicz) Тадеуш 748, 872  
 Румнев (Зякин) Александр Александрович 263, 266, 268, 272, 274, 275, 280, 285, 334, 338, 344, 350, 353, 355, 356  
 Русланов Л. 407  
 Русланова Нина Ивановна 799, 831  
 Рыбаков Юрий Сергеевич 527, 532  
 Рыбакова Юлия Петровна 172, 173, 193, 217, 220  
 Рыбников Алексей Львович 775, 776, 788, 803, 871, 879  
 Рыбников Николай Николаевич 824  
 Рыжова Валентина Федоровна 555, 556  
 Рындин Вадим Федорович 266  
 Рютбеф 870  
 Рязанов Эльдар Александрович 747, 768, 827, 868

**С**

- С. Ан-ский 390  
 С. М. (Марголин) 408  
 С. Т. 218  
 С. Я. 221  
 Сабанеев Леонид Леонидович 280, 298, 325, 358  
 Саввина Ия Сергеевна 737  
 Савельев Дмитрий Карлович 604  
 Савёлова Светлана Ивановна 720  
 Савина (Подраменцева) Мария Гавриловна 81, 172, 175, 184, 185, 195–197, 701  
 Савостьянов Алексей Владимирович 506, 509, 511, 516, 517, 523, 529  
 Савченко Лидия Васильевна 792  
 Савченко Сергей Алексеевич 646, 686  
 Садовский Михаил Михайлович 125, 126, 166  
 Сайко Наталья Петровна 646  
 Саймон (Simon) Нил 787, 859, 879  
 Сайфулин Геннадий Рашидович 606  
 Салтыков-Щедрин (Салтыков) Михаил Евграфович 494, 495, 505, 521, 565, 868, 877  
 Сальвини (Salvini) Томмазо 37, 42, 189  
 Самойлов Владимир Яковлевич 807  
 Самойлов Давид (Кауфман Давид Самуилович) 874  
 Самойлова Татьяна Евгеньевна 824  
 Санин (Шенберг) Александр Акимович 203, 226, 227, 233, 242  
 Сарнецки (Sarneski) Деттмар Генрих 349, 352, 361, 362  
 Сартр (Sartre) Жан-Поль 636, 637  
 Сахновский Василий Григорьевич 10, 59, 416–418, 459  
 Сбоева Светлана Георгиевна 12, 259  
 Сварожич Константин Георгиевич 263, 280  
 Свердлин Лев Наумович 82  
 Светлов (Шейнкман) Михаил Аркадьевич 324, 360  
 Свирин Юрий Михайлович 513, 877  
 Свободин (Либертэ) Александр Петрович 553, 601, 617, 618, 623, 644, 874  
 Седых Мария Дмитриевна 603  
 Селезнева Тамара Федоровна 832  
 Селютина Любовь Семеновна 646  
 Семенов Виктор Семенович 646, 672, 673  
 Семенова Ксения Георгиевна 385  
 Семеновский Валерий Оскарович 573, 574, 602, 694, 695, 710, 727, 728  
 Сенека (Sēnēca) Луций Анней 254, 703  
 Сервантес (Cervantes) Мигель де 90, 91, 131, 233, 457, 870, 871  
 Сергачев Виктор Николаевич 555  
 Сергиенко Константин Константинович 789  
 Серебрянникова Наталья Ивановна 82

- Серов Георгий (Юрий) Валентинович 377, 378  
 Сидоров Евгений Юрьевич 557  
 Сизов Николай Иванович 402  
 Симонов Константин (Кирилл) Михайлович 545, 878  
 Симонов Николай Константинович 807  
 Симонов Рубен Николаевич 383, 402, 407, 408  
 Синакевич Владимир Сергеевич 751, 872  
 Синельников Н. Н. 174  
 Сиодмак (Siodmak) Роберт 338  
 Сирота Роза Абрамовна 559, 570  
 Скарская (Комиссаржевская) Надежда Федоровна 261  
 Склад Игорь Борисович 804  
 Складневская Инна Робертовна 604  
 Скорочкина Ольга Евгеньевна 19, 605, 693, 803  
 Скриб (Scribe) Огюстен Эжен 279, 868  
 Скрыбин Александр Николаевич 756  
 Славина Зинаида Анатольевна 646, 648, 649, 660–667, 679, 681, 684, 691, 771, 772, 778, 803  
 Славкин Виктор Иосифович 731, 761, 762, 769, 869, 876  
 Слонимский Александр Леонидович 163  
 Смелков Юлий Сергеевич 557, 618, 644  
 Смелянский (Альтшулер) Анатолий Миронович 24, 632, 645, 700, 701, 703, 704, 709, 710, 718, 722, 728  
 Смехов Вениамин Борисович 646, 664, 672, 673, 676, 691, 692  
 Смирнина Анна Викторовна 257  
 Смирнитский Валентин Георгиевич 615, 619, 621, 624  
 Смирнов Юрий Николаевич 646  
 Смирнов-Несвицкий Юрий Александрович 112, 165, 397, 408, 464, 467, 499, 500, 502, 563, 600, 601, 618, 644, 732–735, 767, 869, 872, 874, 876  
 Смирнова Александра Васильевна 140, 146, 168  
 Смирнова Надежда Александровна 61, 80  
 Смоктуновский (Смоктунович) Иннокентий Михайлович 559–563, 569, 601, 822, 824  
 Смоленский (Измайлов Александр Алексеевич) 220  
 Смышляев Валентин Сергеевич 372, 420, 444  
 Соболев Юрий Васильевич 188, 212, 218, 374, 375, 378, 379, 406, 407, 409, 423, 435, 459, 460, 504  
 Соколов Владимир Александрович 261, 264, 268, 278–280, 286, 290–297, 333, 334, 337, 338, 350  
 Соколов Ипполит Васильевич 289, 290, 332, 357, 360  
 Соколов Николай Александрович 263  
 Соколова (Алексеева) Зинаида Сергеевна 80  
 Соколова Алла Николаевна 697  
 Соколова Елена Витальевна 12, 363, 500

- Сократ 703  
 Соловей Елена Яковлевна 828, 831  
 Соловьев Владимир Николаевич 91, 106, 124, 165, 166, 293, 357  
 Соловьев Иван Иванович 737  
 Соловьев Николай Яковлевич 174, 871  
 Соловьев Сергей Александрович 670, 671, 679, 692  
 Соловьева (Базилевская) Инна Натановна 24, 523, 532, 538, 541, 554–557, 567, 583, 590, 592, 601, 603, 604  
 Сологуб (Тетерников) Федор Кузьмич 50, 93, 140, 171, 216, 230, 240, 874  
 Солоницын Анатолий (Отто) Алексеевич 823, 828  
 Софокл 14, 50, 407, 868, 878, 879  
 Спендиарова Елена Георгиевна 263  
 Сперантова Валентина Александровна 612  
 Спесивцев Вячеслав Семенович 749  
 Спивак Семен (Соломон) Яковлевич 730, 733, 734, 790  
 Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович 17, 23, 75, 685, 686  
 Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич 5–80, 85, 94, 121, 126, 134, 163, 166, 172–174, 179–181, 201, 223, 250, 257, 259, 282, 308, 314, 317, 331, 335, 345, 364, 365, 368–375, 379–381, 388, 396, 398, 404–406, 410, 412, 415, 420, 424, 427–431, 440, 460, 463–469, 472, 474, 475, 478–482, 497, 500–503, 522, 537, 538, 540, 553, 567, 568, 613, 648–652, 660, 736, 766, 814, 817–819  
 Старик (Эфрос Николай Ефимович) 221  
 Старк Эдуард Александрович 220, 256, 256, 465, 499, 500  
 Старобинец Римма Михайловна 282  
 Стахорский Сергей Всеволодович 224, 254, 255, 258  
 Стенберги, братья: Владимир Августович и Георгий Августович 266, 313, 321, 323, 359  
 Стендаль (Stendhal) Фредерик 134  
 Степун Федор Августович 194, 199, 200, 202, 219, 280, 288, 289, 301, 303, 357, 358, 359  
 Стравинский Игорь Федорович 756  
 Страсберг (Strasberg) Ли 14  
 Стржельчик Владислав Игнатьевич 560  
 Стриндберг (Strindberg) Август 307, 376, 377, 380, 387, 433, 443, 475, 476, 492, 869, 879  
 Строева (Сканави) Марианна Николаевна 506, 530, 557, 737, 740  
 Струйская П.А. 174  
 Струтинская Елена Ивановна 247, 257  
 Суворин Алексей Сергеевич 48, 183, 196, 218, 219, 410  
 Судаков Илья Яковлевич 722  
 Судейкин Сергей Юрьевич (Георгиевич) 266  
 Сулержицкий Леопольд Антонович 13, 368–372, 410, 412, 421, 429, 459, 460, 463, 464, 467, 475, 478, 484, 494, 500, 502, 503

Сумароков Василий Александрович 263  
 Суханов Павел Михайлович 526, 527  
 Суханова Мария Федоровна 82, 105, 130  
 Сухарев Дмитрий (Сахаров Дмитрий Антонович) 794, 868  
 Сухаревич Василий Михайлович 514, 517–519, 530, 531  
 Сухаревская Лидия Петровна 516  
 Сухово-Кобылин Александр Васильевич 96, 449, 452–457, 521, 532, 549, 558, 594, 596, 748, 870, 876, 877  
 Сухотин Павел Сергеевич 494, 495, 505, 877  
 Сушкевич Борис Михайлович 372, 380, 405, 422, 431, 452, 453, 455, 461, 486, 488, 492, 494, 505, 521, 532  
 Сэпман Изольда Владимировна 19, 805

## Т

Табаков Олег Павлович 541, 548–550, 555, 737, 749, 763, 767  
 Таиров (Корнблит) Александр Яковлевич 5, 6, 11, 13, 14, 16, 17, 138, 140, 232, 233, 237, 256, 259–361, 363, 559, 599, 750, 814, 817  
 Талдыкин Александр Алексеевич 267  
 Талызина Валентина Илларионовна 747, 749  
 Тальников (Шпитальников) Давид Лазаревич 177, 198, 217–219, 389, 407  
 Тамарин (Окулов) Николай Николаевич 256  
 Тарасова Алла Константиновна 606  
 Тарковский Андрей Арсеньевич 812, 823, 828, 829, 831, 877  
 Таршис Надежда Александровна 505, 533, 728, 770, 803, 804  
 Татарин Н. 217, 218  
 Татаринов Владимир Николаевич 444, 450  
 Темерин (Пелевин) Алексей Алексеевич 107, 130  
 Тендряков Владимир Федорович 540, 558, 568, 573, 868, 878  
 Тенин Борис Михайлович 509, 511, 513–515, 526, 531  
 Тенисон (Tenison) Модрис 755, 759  
 Тенякова Наталья Максимовна 573, 574  
 Тепцов Олег Павлович 741, 870  
 Терентьев Игорь Герасимович 16, 752  
 Терентьев Николай Владимирович 759  
 Терехова Маргарита Борисовна 828  
 Терешкович Макс Абрамович 130, 518  
 Тиме Елизавета Ивановна 140  
 Тимченко Марина Борисовна 602  
 Тирсо де Молина (Tirso de Molina) 90, 93, 233, 869  
 Титова Галина Владимировна 82, 162, 220, 245, 257, 376, 406, 734  
 Тихомиров Иоасаф Александрович 203  
 Тихонов Вячеслав Васильевич 824  
 Тихонравов Сергей Дмитриевич 261  
 Ткач Татьяна Сергеевна 500

Товстоногов Георгий Александрович 15, 79, 472, 501, 545, 558–560, 562, 564, 565, 567, 568, 570, 574–603, 605, 607, 752, 770, 777, 871, 872, 877  
 Толмачева Лилия Михайловна 541–545, 555  
 Толстой Алексей Константинович 412, 877, 878  
 Толстой Алексей Николаевич 230  
 Толстой Лев Николаевич 18, 114, 131, 173, 323, 470, 558, 579, 870, 872, 875  
 Толубеев Андрей Юрьевич 560, 573, 600, 750  
 Толубеев Юрий Владимирович 807  
 Толчин Я. 803  
 Томошевский Юрий Валентинович 796  
 Трейманис (Treimanis) Гуннарс 728  
 Тривас (Trivas) Виктор Александрович 338  
 Трифонов Юрий Валентинович 708, 773, 871, 874  
 Трофимов Александр Алексеевич 646, 676  
 Трофимов Николай Николаевич 511, 523, 524, 526, 527  
 Тубин Яков Соломонович 600  
 Тулинцев Борис Васильевич 601  
 Тулуз-Лотрек (Toulouse-Lautrec) Анри де 755  
 Тургенев Иван Сергеевич 470, 632, 873  
 Туркельтауб Исаак Самойлович 490, 504  
 Туркин Валентин Константинович 816, 817, 832  
 Туровская Майя Иосифовна 167, 526, 528, 532, 546, 547, 549, 550, 556, 557, 603, 621, 645, 693, 727, 824, 833  
 Тяпкина Елена Алексеевна 105, 107, 111, 130

## У

Уайльд (Wilde) Оскар 131, 132, 239, 240, 243, 244, 247, 248, 257, 876, 878  
 Уварова (Герцберг) Елизавета Александровна 261, 290, 334, 338, 348, 523  
 Угрюмов Дмитрий Борисович 461, 526, 872  
 Удальцова Зинаида Павловна 24  
 Ульман (Ullmann) Людвиг 354, 361, 362  
 Ульянов Михаил Александрович 825, 833  
 Унамуну (Unamuno) Мигель де 752  
 Уоттерс (Watters) Джордж Манкер 292, 338, 868  
 Уриэль (Осаф Семенович Литовский) 357, 504  
 Утесов Леонид Осипович (Вайсбейн Лазарь (Лейзер) Иосифович) 800

## Ф

– Ф – см. Эфрос Николай Ефимович  
 Фаворский Владимир Андреевич 268  
 Фадеева Елена Алексеевна 721  
 Файко Алексей Михайлович 486, 488, 527, 871, 874, 878  
 Фальк Роберт Рафаилович 755  
 Фарада Семен Львович 646

Февральский Александр Вильямович 74, 167  
 Федорова Валентина Борисовна 728  
 Федоровский Юрий Дмитриевич 353  
 Фелинг (Fehling) Юрген 343  
 Фельдман Зоя Владимировна 366, 405, 497, 498, 505  
 Фенин Лев Александрович 280, 286, 322, 334, 338, 339, 350, 356  
 Фербенкс (Fairbanks) Дуглас 104  
 Фербер (Ferber) Эдна 519  
 Фердинандов Борис Алексеевич 263, 273, 276, 280, 817  
 Фигейредо (Figueiredo) Гильерме 589, 873  
 Филатов Леонид Алексеевич 646, 658, 670–672, 679, 692  
 Филиппо (De Filippo) Эдуардо де 523, 526, 528, 872, 873, 875, 878  
 Филиппов Сергей Николаевич 506, 509, 511, 514, 523, 524, 526, 555  
 Филиппова (Филиппова-Диодорова) Карина Степановна 555  
 Филозов Альберт Леонидович 708, 761, 792, 794, 795  
 Фильштинский Вениамин Михайлович 730, 735, 736, 767  
 Флобер (Flaubert) Гюстав 305, 873  
 Фогель Владимир Павлович 814  
 Фоменко Петр Наумович 583, 600, 730  
 Фоменков С. 691  
 Фонвизин Денис Иванович 457  
 Фортер (Forterri) Анри 262, 265, 275  
 Фрейндлих Алиса Бруновна 573, 593, 778–781, 783–788, 798, 823, 827  
 Фриш (Frisch) Макс 751  
 Фролов Владимир Васильевич 541, 556

## Х

Хазанов Геннадий Викторович 731  
 Хайченко Григорий Аркадьевич 502  
 Халютина Софья Васильевна 291  
 Ханак 291  
 Ханзель Иосиф Александрович 509, 516, 517, 525  
 Чаритоновна Е. 753  
 Хартунг (Härtung) Густав 331, 360  
 Хатауэй (Hathaway) Генри 338  
 Хванг (Hwang) Дэвид Генри 873  
 Хейфиц Иосиф Ефимович 813, 823, 871  
 Херсонский Хрисанф Николаевич 169, 375, 396, 399, 406–408, 459–461  
 Хмара Григорий Михайлович 372, 425  
 Хмелев Николай Павлович 473, 606, 722  
 Хмельницкий Борис Алексеевич 646, 654  
 Хмельницкий Николай Иванович 64, 876  
 Хмельницкий Юлий Осипович 280  
 Ходотов Николай Николаевич 180, 186, 187, 217

Холодная (Левченко) Вера Васильевна 808  
 Хопкинс (Hopkins) Артур 292, 338, 868  
 Хохлова (Боткина) Александра Сергеевна 814, 815  
 Хрущов 130  
 Хрущев Никита Сергеевич 536  
 Хувер (Hoover) Марджори 138  
 Хэпгуд (Hapgood) Элизабет 56

## Ц

Царев Михаил Иванович 612  
 Цветаева Марина Ивановна 550, 554, 557, 661, 663, 771, 803  
 Цемах Наум Лазаревич 393, 394, 408  
 Ценин Сергей Сергеевич 261  
 Церетелли Николай Михайлович (Саид Мир Худояр Хан) 261, 262, 264, 277–280, 289, 290, 300–302, 305, 308, 323, 332, 334, 336–338, 344, 350, 352, 353  
 Цимбал Сергей Львович 98, 108, 136, 163, 165, 167, 521, 522, 530–532, 601, 603  
 Цимблер Аркадий Абрамович 768

## Ч

Ч. (Чулков Георгий Иванович) 216, 221  
 Чайковский Петр Ильич 173, 871  
 Чапек (Šarek) Карел 460  
 Чаплин (Chaplin) Чарльз Спенсер 104, 105, 133, 164, 167, 289, 524, 757, 820  
 Чаплыгин Николай Николаевич 353  
 Чебан (Чебанов) Александр Иванович 368, 417, 444, 450, 488, 490  
 Чеботаревская Тамара Александровна 601  
 Чекан Виктория Владимировна 237, 238  
 Чепуров Александр Анатольевич 567, 568, 601  
 Черкасов Николай Константинович 514, 807, 816  
 Чернышева Людмила Сергеевна 612  
 Чернышевский Николай Гаврилович 658, 879  
 Чернявский Владимир Степанович 197, 218  
 Честертон (Chesterton) Гилберт Кийт 312, 878  
 Чехов Антон Павлович 7, 9, 23, 33, 44, 48, 69, 80, 98, 99, 113, 172, 176–179, 182–187, 190, 193, 201, 204, 205, 214, 218, 369, 370, 381, 387, 396, 406, 490, 524, 525, 529, 536, 542, 543, 549, 555, 558, 572, 576, 582, 583, 585–587, 589, 596, 597, 603, 620–623, 625, 644, 658, 703, 709, 723, 738, 741, 794, 868, 869, 871, 872, 874–878  
 Чехов Михаил Александрович 6, 10, 12, 13, 17, 27, 61, 66, 119, 137, 165, 167, 172, 177, 190, 283, 292, 294, 307–309, 338, 357, 358, 366, 368, 372, 375, 376, 379, 380, 397, 399, 407, 408, 410–461, 463–466, 471, 473, 475–479, 481, 482–485, 494, 500, 502, 503, 807

Читау Мария Михайловна 183, 202, 218, 219  
 Чихачев Владимир Павлович 529  
 Чуковский Корней Иванович (Корнейчуков Николай Васильевич) 91, 95  
 Чурикова Инна Михайловна 693, 694, 710, 711–714, 720, 725, 726, 775, 797, 822  
 Чхеидзе Темур Нодарович 597

### Ш

Шагал Марк Захарович (Моисей Хацкелевич) 120  
 Шайна (Szajna) Юзеф 730  
 Шаломытова Антонина Михайловна 265  
 Шаляпин Федор Иванович 42, 142  
 Шанина Елена Юрьевна 693, 775  
 Шанько Татьяна Борисовна 461  
 Шапиро Адольф Яковлевич 597–599, 604, 770  
 Шаповалов Виталий Владимирович 646, 649, 650  
 Шарко Зинаида Максимовна 570, 572, 573, 575, 586, 593, 602, 831, 833  
 Шатров (Маршак) Михаил Филиппович 552, 553, 725, 748, 869, 871, 876  
 Шах-Азизова Татьяна Константиновна 603, 615, 617, 644, 664, 691  
 Шаховской Александр Александрович 64, 335, 876  
 Шварц Дина Морисовна 582, 603  
 Шварц Евгений Львович 511–513, 518–520, 523, 529–532, 546, 626, 731, 738–740  
 Шварц Л. 730  
 Шверубович Вадим Васильевич 53, 62, 66, 80  
 Швыдкой Михаил Ефимович 716, 721, 728  
 Шекспир (Shakespeare) Уильям 34, 49, 83, 84, 94, 108, 113, 132, 190, 235, 307, 308, 338, 377, 431, 432, 443, 445, 446, 448, 449, 513, 520, 531, 541, 558, 571, 592, 625, 626, 628, 631, 632, 634, 643, 645, 697, 698, 721–723, 733, 738, 742, 746, 755, 768, 782, 783  
 Шепитько Лариса Ефимовна 828  
 Шеридан Ричард Бринсли 511, 521, 879  
 Шершеневич Вадим Габриэлевич 293, 357  
 Шиллер (Schiller) Фридрих 186, 398  
 Шилова Ирина Михайловна 829, 833  
 Шипенко Алексей Павлович 790, 876  
 Ширвиндт Александр Анатольевич 615, 616, 619, 621, 624, 635  
 Шитова Вера Васильевна 522, 532, 538, 541, 554–557, 603  
 Шкваркин Василий Васильевич 513, 869  
 Шнейдерман Исаак Израилевич 530  
 Шнитке Альфред Гарриевич 702, 728, 878  
 Шницлер Артур (Schnitzler Arthur) 178, 190, 191, 205, 871, 873, 875, 876  
 Шолом-Алейхем (Рабинович Шолом Нохумович) 709, 875  
 Шолохов Михаил Александрович 558, 568, 600, 601, 875, 877

Шопен (Chopin) Фредерик Францишек 101, 404  
 Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур 86, 114  
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич 74, 75, 873  
 Шоу (Shaw) Джордж Бернард 292, 305, 357, 876  
 Шпаликов Геннадий Федорович 704  
 Шпет Густав Густавович 280  
 Штайнер (Штейнер) (Steiner) Рудольф 458  
 Штейн (Рубинштейн) Александр Петрович 691  
 Штейн Инна (Екатерина) Николаевна 263  
 Штейнрайх Лев Аркадьевич 646  
 Штернберг Виктор Владимирович 678, 686  
 Штраух Максим Максимович 107  
 Штрнад (Strnad) Оскар 346  
 Штрогейм (Stroheim) Эрих фон 820  
 Шукшин Василий Макарович 558, 581, 596, 738, 741, 742, 828

## Щ

Щепкин Михаил Семенович 27  
 Щербаков Вадим Анатольевич 756, 768, 769  
 Щербаков Д. 646  
 Щербаков Константин Александрович 543, 556, 568, 569, 601, 706, 711, 728, 767  
 Щирский Павел И. 263, 279, 291  
 Щукин Борис Васильевич 386, 402, 403, 473  
 Щуко Владимир Алексеевич 234

## Э

Эванс (Evans) Карин 292  
 Эврипид 101  
 Эггерт Константин Владимирович 263, 280, 300, 302, 303, 305, 344  
 Эйдельман Яков Наумович 504  
 Эйзенштейн Сергей Михайлович 95, 109, 119, 120, 122, 153, 162, 165, 166, 169, 170, 252, 258, 493, 814–817, 819, 821, 824, 829, 832, 869  
 Эйхенбаум Борис Михайлович 219, 812, 832  
 Экстер (Григорович) Александра Александровна 266  
 Элиас Мириам 391  
 Энгель Йозель (Юлий Дмитриевич) 391  
 Эрдман Николай Робертович 110, 165, 591, 731, 749, 873, 876  
 Эсхил 84, 875, 878, 879  
 Эткинд Ефим Григорьевич 803  
 Эткинд Марк Григорьевич 510, 530  
 Эфрон Вера Яковлевна 261  
 Эфрос Абрам Маркович 269, 270, 297, 313, 321, 356, 358, 359, 392, 393, 408

Эфрос Анатолий Васильевич (Натан Исаевич) 528, 539, 549, 581, 585, 600, 605–607, 609–645, 708, 713, 790–792, 794, 804  
Эфрос Николай Ефимович (псевд. – Ф –) 61, 218, 221, 422, 423, 459

## Ю

Ю. Б. (Беляев Юрий Дмитриевич) 88, 176, 181, 192, 201, 206, 207, 217, 219, 220, 257  
Юзовский Иосиф (Юзеф) Ильич 134, 165, 167  
Юнгер Елена Владимировна 506, 509, 513, 519, 520, 525, 527–529, 531, 532  
Юренева (Шадурская) Вера Леонидовна 131, 184  
Юрский Сергей Юрьевич 558, 559, 562, 564–566, 570, 573, 576, 582, 583, 586, 589–591, 597, 598, 600, 602–604, 612, 627, 642, 645, 737, 790, 804  
Юрьев Юрий Михайлович 81, 116  
Юрьева (Ливикова) Изабелла Даниловна 799  
Юткевич Сергей Иосифович 737  
Юхананов Борис Юрьевич 745, 763, 764, 767, 769

## Я

Яблоновский Сергей (Потресов Сергей Викторович ) 176, 217, 373, 406, 500  
Яворская Лидия Борисовна 226  
Якобсон (Jacobsohn) Зигфрид 296, 357  
Яковлев Юрий Васильевич 827  
Яковлева Ольга Михайловна 581, 606, 615–621, 624, 626–634, 636, 637, 639–642, 702, 791  
Якулов Георгий Богданович 265–267  
Янковский (Хисин) Моисей Осипович 512, 514, 520, 527, 530–532  
Янковский Олег Иванович 693, 694, 708, 709, 714–718, 721–723, 725, 726, 728, 775, 828, 830  
Яновская Генриетта Наумовна 583, 730, 734  
Ярон Григорий Маркович 291  
Ярцев Петр Михайлович 171, 177, 178, 213, 217, 221  
Яснец Эмиль Яковлевич 603

E. G. 361

Dr. P. V. 361

Exter. 217

–hh– 362

Lux 361

M. 359, 361

O. V. 361

S-e. 360, 362

Sk. 361

Solus (Арабажин Константин Иванович) 220

Weißmann A. 357, 358

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «А зори здесь тихие...» по Б. Л. Васильеву. Инсценировка Ю. П. Любимова и Б. А. Глаголина) 648–651, 675, 687
- «А чой-то ты во фраке?» Д. Сухарева и С. Я. Никитина по «Предложению» А. П. Чехова 794
- «Авдотьяна жизнь» С. А. Найденова 188
- «Автоград – XXI» Ю. И. Визбора и М. А. Захарова 715
- «Адриенна Лекуврер» О. Э. Скриба и Э. Легуве 264, 278, 279, 292, 347
- «Актер Давыдов у себя на даче», фильм А. О. Дранкова 806
- «Анатэма» Л. Н. Андреева 366
- «Антигона» Софокла 131, 142, 143
- «Антимиры» А. А. Вознесенского 609, 655, 662
- «Аплодисменты, аплодисменты», фильм В. И. Бутурлина. Сценарий В. И. Мережко 822
- «Артисты» («Artisten») Дж. Уоттерса и А. Хопкинса 292, 338
- «Ах, эти звезды...», музыкальное представление 800
- «Багровый остров» М. А. Булгакова 336
- «Балаганчик» А. А. Блока 84, 88, 89, 117, 212, 215, 243, 756
- «Балалайкин и К<sup>о</sup>» С. В. Михалкова по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия» 575
- «Баня» В. В. Маяковского 90, 91, 107
- «Бегство мистера Мак-Кинли», фильм М. А. Швейцера. Сценарий Л. М. Леонова 823
- «Бедная Лиза» по повести Н. М. Карамзина. Сценическая композиция М. Г. Розовского и Ю. Е. Ряшенцева 744, 777
- «Бедность не порок» А. Н. Островского 62
- «Бедные люди» Ф. М. Достоевского 457
- «Без креста!» по повести В. Ф. Тендрякова «Чудотворная» 540, 553
- «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. О. Бомарше 10, 71, 713, 718, 775
- «Берег» Ю. В. Бондарева 753
- «Берегись автомобиля», фильм Э. А. Рязанова. Сценарий Э. А. Рязанова и Э. В. Брагинского 703, 822
- «Берегите ваши лица» по стихам А. А. Вознесенского 697

- «Бесприданница» А. Н. Островского 174, 194, 206, 208, 219, 809  
 «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины 233, 234  
 «Блокада», киноэпопея М. И. Ершова. Сценарий А. Я. Витоля и А. Б. Чаковского по одноименному роману А. Б. Чаковского 826  
 «Блондинка за углом», фильм В. В. Бортко. Сценарий А. М. Червинского 703, 822  
 «Блоха» Е. И. Замятина по повести Н. С. Лескова «Левша» 484–486, 489, 495, 503  
 «Богатыри» на музыку А. П. Бородина 336  
 «Божественная комедия» И. В. Штока 577  
 «Бой бабочек» Г. Зудермана 174, 190, 191, 210  
 «Большая семья» К. Я. Финна 516  
 «Большевики» («Тридцатое августа») М. Ф. Шатрова 537, 552, 553  
 «Борис Годунов» А. С. Пушкина 128, 658, 659, 671, 674, 678, 683–685, 692, 754, 772  
 «Бразильянокое» Н. Н. Евреинова 254  
 «Брандт» по одноименной пьесе Г. Ибсена. Сценарий П. Н. Орленева 809  
 «Брат Алеша» В. С. Розова по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» 605  
 «Бремя страстей человеческих» по роману С. Моэма. Сценарий Ю. А. Смирнова-Несвицкого 733  
 «Броненосец “Потемкин”», фильм С. М. Эйзенштейна 815  
 «В день свадьбы» В. С. Розова 544, 609, 610, 615  
 «В добрый час» В. С. Розова 611  
 «В ожидании Годо» С. Беккета 796  
 «В открытом море» С. Мрожека 748  
 «В поисках радости» В. С. Розова 611  
 «В понедельник в 8» Э. Фарбер и Д. Кауфмана 516, 519  
 «В списках не значился» по Б. Л. Васильеву. Инсценировка Ю. И. Визбора 705  
 «Вавилонский адвокат» А. Б. Мариенгофа 291  
 «Валенсианская вдова» Лопе де Вега 507, 514, 516, 519, 520, 521, 531  
 «Варвары» М. Горького 567, 568, 575, 576, 578, 582, 601, 602  
 «Васса Железнова» М. Горького 491  
 «Великий князь Московский и гонимый император» Лопе де Вега 233  
 «Великодушный рогоносец» («Великолепный рогоносец») Ф. Кроммелинка 82, 84, 85, 96, 100, 103, 107, 112, 124, 130, 271, 287, 288, 536  
 «Весенний смотр» В. В. Шкваркина 513  
 «Вечная сказка» Ст. Пшибышевского 205, 211  
 «Вечно живые» В. С. Розова 534, 537, 538, 540, 541, 543, 546, 549, 556  
 «Взрослая дочь молодого человека» В. И. Славкина 708, 761, 762, 792  
 «Виндзорские проказницы» О. Николаи 74  
 «Вишневым сад» А. П. Чехова 69, 70, 98, 184, 205, 412, 597  
 «Владимир Высоцкий», поэтическая композиция по песням В. С. Высоцкого 772, 800

- «Владимир третьей степени» Н. В. Гоголя 738, 741  
 «Власть тьмы» Л. Н. Толстого 323  
 «Влюблен по собственному желанию», фильм С. Г. Микаэляна. Сценарий С. Г. Микаэляна и А. И. Васинского 709  
 «Волосы» Г. Макдермота, Либретто Д. Рэдо и Д. Раньи. 788, 789  
 «Волшебная сказка» И. Н. Потапенко 176  
 «Вор» В. Мысливского 709  
 «Воспоминания» Б. Ф. Гейера 248  
 «Всегда в продаже» В. П. Аксенова 528, 549  
 «Вступление» по роману Ю. П. Германа 85, 167  
 «Гадибук» С. Ан-ского (С. А. Раппопорта) 14, 363, 380–382, 387, 390, 393–395, 398, 405, 408, 409  
 «Гамлет» У. Шекспира 9, 366, 376, 417, 441, 442, 444, 447, 449, 450, 461, 484, 485, 507, 668, 670, 721, 723, 728, 735, 738, 739, 746, 767, 768, 772, 773  
 «Гедда Габлер» Г. Ибсена 206–208, 220, 245  
 «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса 419, 422, 464, 466, 468  
 «Гибель Содома» Г. Зудермана 191  
 «Голый король» Е. Л. Шварца 540, 546, 547  
 «Горе от ума» А. С. Грибоедова 10, 123, 562, 564, 580, 594  
 «Горячее сердце» А. Н. Островского 10, 314  
 «Горящие письма» П. П. Гнедича 173  
 «Господин оформитель», фильм О. П. Тепцова. Сценарий Ю. Н. Арабова по рассказу А. Грина «Серый автомобиль» 741  
 «Гроза» А. Н. Островского 129, 215, 292, 305, 310–313, 315–318, 346, 347, 359, 576, 809  
 «Гусиное перо» С. Л. Лунгина и И. И. Нусинова 528, 529  
 «Дама с камелиями» по роману А. Дюма-сына 84, 99, 164  
 «Дансинг в ставке Гитлера» по повести А. Брыхта. Инсценировка Е. С. Каплинской 777  
 «Дачники» М. Горького 188, 189, 203, 567, 592  
 «Два болтуна» Мигеля де Сервантеса 233  
 «Два цвета» А. Г. Зака, И. К. Кузнецова 535, 546, 547, 555  
 «Двенадцатая ночь» У. Шекспира 513, 516, 530, 531  
 «Д. Е.» («Даешь Европу») М. Г. Подгаецкого по мотивам романов И. Г. Эренбурга «Трест Д. Е. История гибели Европы» и Б. Келлермана «Туннель» 107, 123, 770  
 «Девочки, к вам пришел ваш мальчик» Л. С. Петрушевской 747, 751  
 «Действо о Теофиле» Рютбёфа 226  
 «Декабристы» Л. Г. Зорина 537, 553  
 «Дело» А. В. Сухово-Кобылина 449, 452, 453, 455, 456, 521, 532  
 «День и ночь» Ш. Лекока 336, 348  
 «День рождения Смирновой» Л. С. Петрушевской 336, 348  
 «Деревья умирают стоя» А. Касона 527, 528  
 «Деревянные кони» по Ф. А. Абрамову 649, 652  
 «Десять дней, которые потрясли мир» по Д. Риду. Сценическая композиция Ю. П. Любимова, Ю. Г. Добронравова, И. Н. Добровольского и С. А. Каштеляна 609, 676, 687

- «Дети солнца» М. Горького 188, 203  
 «Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева 174, 195, 219, 220  
 «Диктатура совести» М. Ф. Шатрова 705, 706, 710  
 «Дни Турбиных» М. А. Булгакова 722  
 «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта 647, 653, 666, 684, 771, 803  
 «Доктор Штокман» («Враг народа») Г. Ибсена 540  
 «Долгие проводы», фильм К. Г. Муратовой. Сценарий Н. Б. Рязанцевой 831  
 «Дом на набережной» по Ю. В. Трифонову 672, 676  
 «Дом, который построил Свифт» по Г. И. Горину, телефильм М. А. Захарова 710  
 «Дон Жуан» Дж. Байрона 525, 529  
 «Дон Жуан» Ж-Б. Мольера 115, 116, 605, 627, 641  
 «Дон Жуан», опера В. А. Моцарта 74  
 «Дон Кихот» Мигеля де Сервантеса 516  
 «Дорога цветов» В. П. Катаева 516  
 «Доходное место» А. Н. Островского 102, 107, 131  
 «Дочки-матери», фильм С. А. Герасимова. Сценарий А. М. Володина 822  
 «Дочь народа» Н. П. Анненковой-Бернар 186  
 «Дракон» Е. Л. Шварца 739–741  
 «Драма жизни» К. Гамсуна 33, 206, 376  
 «Друг мой, Колька!» А. Г. Хмелика 614  
 «Дульсиняя Тобосская», мюзикл по пьесе А. М. Володина 781, 784, 785, 787  
 «Дядя Ваня» А. П. Чехова 48, 177, 178, 184, 202, 588, 597  
 «Евгений Онегин» А. С. Пушкина 658  
 «Евгений Онегин», опера П. И. Чайковского 173  
 «Евграф, искатель приключений» А. М. Файко 486, 490, 495, 504  
 «Единственная», фильм И. Е. Хейфица. Сценарий П. Ф. Нилина и И. Е. Хейфица по рассказу П. Ф. Нилина «Дурь» 823  
 «Елка у Ивановых» А. И. Введенского 796  
 «Еще раз про любовь» по пьесе Э. С. Радзинского «104 страницы про любовь» 580, 581  
 «Жаворонок» Ж. Ануя 741  
 «Женитьба». Н. В. Гоголя 605, 627, 740, 817  
 «Жестокие игры» А. Н. Арбузова 700, 704–708, 723,  
 «Живи и помни» по В. Г. Распутину 568  
 «Живой» по Б. А. Можаяву 685  
 «Жизнь человека» Л. Н. Андреева 9, 113, 118, 212  
 «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока 267, 278, 285, 286, 288–290, 293–295, 297, 338, 343, 344, 348–350, 354, 357  
 «Забава» А. Шницлера 205  
 «Закат» И. Э. Бабеля 488, 490, 504  
 «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», рок-опера А. Л. Рыбникова по поэме П. Неруды. Переложение П. М. Грушко 705, 788, 803

- «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», спектакль-пантомима Г. Мацкявичюса по поэме П. Неруды 755
- «Звезда пленительного счастья» В. Я. Мотыля. Сценарий В. Я. Мотыля, О. Е. Осетинского при участии М. А. Захарова 830
- «Зверь» М. М. Гиндина и В. С. Синакевича 751
- «Звонок в пустую квартиру» Д. Б. Угрюмова 526
- «Звучала музыка в саду», спектакль-концерт Е. М. Падве 774
- «Зеркало», фильм А. А. Тарковского по сценарию А. А. Тарковского, Ар. Ал. Тарковского, А. Н. Мишарина 812
- «Золотое руно» Ст. Пшибышевского 205
- «Зримая песня», спектакль-концерт 774, 800
- «Иванов» А. П. Чехова 184, 695, 709, 723
- «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля 226, 229, 240, 288
- «Идиот» Ф. М. Достоевского 317, 338
- «Идиот» по Ф. М. Достоевскому. Сценическая композиция Д. М. Шварц и Г. А. Товстоногова 560, 562, 564, 569, 580
- «Иисус Христос – суперзвезда», рок-опера Э. Л. Уэббера. Либретто Т. Райса 788
- «Искусство комедии» Э. де Филиппо 526
- «История лошади» по повести Л. Н. Толстого «Холстомер». Сценическая композиция М. Г. Розовского 558, 559, 578, 595, 743, 777
- «Кавказский меловой круг» Б. Брехта 786
- «Кадриль с ангелами» по роману А. Франса «Восстание ангелов» 131
- «Каменный гость», опера А. С. Даргомыжского 173
- «Каникулы Пизанской башни», спектакль-пантомима О. Г. Киселева 750
- «Карнавал жизни» С.-Ж. де-Буэлье 291
- «Картотека» Т. Ружевица 748
- «Квартира Коломбины» Л. С. Петрушевской 555
- «Клоп» В. В. Маяковского 107, 112
- «Козлова и Курицына» Ю. А. Смирнова-Несвицкого 733
- «Командарм 2» И. Л. Сельвинского 103, 104
- «Комедия любви» Г. Ибсена 212
- «Концерт Высоцкого в НИИ» М. Г. Розовского 744
- «Король-Арлекин» Р. Лотара 336, 357
- «Короткие встречи», фильм К. Г. Муратовой. Сценарий К. Г. Муратовой и Л. А. Жуховицкого 831
- «Косматая обезьяна» Ю. О'Нила 311, 320
- «Кошки» Э. Л. Уэббера по стихам Т. С. Эллиота 788, 789
- «Красный конь», спектакль пантомимы Г. Мацкявичюса 755
- «Красный уголок» М. Г. Розовского 744
- «Крепостные актерки» по повести С. А. Могилевской «Крепостные королевны». Сценарий Ю. А. Смирнова-Несвицкого 733
- «Кресло № 16» Д. Б. Угрюмова 523

- «Крик жизни» А. Шницлера 197  
 «Лев Гурыч Синичкин» А. М. Бонди по водевиллю Д. Т. Ленского 525  
 «Левша» Б. М. Рацера и В. К. Константинова по Н. С. Лескову 794  
 «Леди Макбет Мценского уезда», опера Д. Д. Шостаковича 74  
 «Лес» А. Н. Островского 90–92, 95, 96, 101, 103, 107, 110, 111, 124, 130, 141, 167, 294, 312, 357  
 «Лиса и виноград» Г. Фигейредо 589, 603  
 «Личная жизнь», пластическая драма В. И. Михеенко 750  
 «Ложь на длинных ногах» Э. де Филиппо 528  
 «Лоренцаччо» А. де Мюссе 554  
 «Лысая певица» Э. Ионеско 796  
 «Любовь» Л. С. Петрушевской 751  
 «Любовь под вязами» Ю. О'Нила 304, 305, 311, 317, 320, 338, 347, 348, 358, 359  
 «Люди и страсти». Сценическая композиция И. П. Владимирова 781, 786, 787  
 «М. Баттерфляй» Д. Г. Хванга 799  
 «Мадам Бовари» Г. Флобера 305  
 «Мальш и Карлсон» по А. Линдгрэн. Инсценировка С. Л. Прокофьевой 787  
 «Мандат» Н. Р. Эрдмана 90, 96, 103, 105, 107, 108, 110, 134, 165, 591  
 «Марат / Сад» П. Вайса 750  
 «Марфа Посадница» М. П. Погодина 658  
 «Маскарад» М. Ю. Лермонтова 81, 84, 90, 140, 149  
 «Мастер и Маргарита» по М. А. Булгакову. Инсценировка В. Дьячина и Ю. П. Любимова 672  
 «Мать» по М. Горькому. Инсценировка Ю. П. Любимова и Б. А. Глаголина 664  
 «Машиналь» С. Тредуэлл 310  
 «Маяковский» («Владимир Маяковский»). Сценическая композиция Л. Р. Рош-кован 748  
 «Медный всадник» А. С. Пушкина 457  
 «Месяц в деревне» И. С. Тургенева 627, 628, 632, 641  
 «Мещане» М. Горького 565, 567, 575, 582, 584, 591, 592, 594  
 «Мизантроп» Ж.-Б. Мольера 633  
 «Милый обманщик» Д. Килти 528  
 «Миль пардон, мадам» по одноименному рассказу В. М. Шукшина, инсценировка 741  
 «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского 90, 107  
 «Мое преступление» Л. Вернейля и Ж. Берра 514, 518, 531  
 «Мой бедный Марат» А. Н. Арбузова 615  
 «Мольер» («Кабала святош») М. А. Булгакова 590, 592, 597  
 «Москва слезам не верит», фильм В. В. Меньшова. Сценарий В. К. Черных 827  
 «Московские кухни», бард-опера Ю. К. Кима 801  
 «Московский хор» Л. С. Петрушевской 797  
 «Моя старшая сестра» А. М. Володина 568, 569, 577, 601  
 «Мудрец» («На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского) 713, 714

- «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского 593, 594  
 «На дне» М. Горького 54, 69, 553, 594, 604, 633  
 «Назначение» А. М. Володина 547, 548, 615  
 «Наполеон и Жозефина» Г. Бара 806  
 «Народовольцы» А. П. Свободина 537, 553  
 «Начало жизни» Л. С. Первомайского 497  
 «Не сотвори себе кумира» А. М. Файко 527  
 «Негр» по пьесе Ю. О'Нила «Все дети Господа Бога имеют крылья» 305, 320, 323–325, 327, 328, 347, 360  
 «Незнакомка» А. А. Блока 291, 368  
 «Неоконченная пьеса для механического пианино», фильм Н. С. Михалкова. Сценарий А. А. Адабашьяна и Н. С. Михалкова по мотивам произведений А. П. Чехова 823  
 «Неравный бой» В. С. Розова 611  
 «№ 13» С. А. Найденова 188  
 «Нора» («Кукольный дом») Г. Ибсена 143, 211  
 «Носороги» Э. Ионеско 741  
 «Ночные пляски» Ф. Сологуба 230  
 «Нынешние братья», моралите 226  
 «Обетованная земля» («Земля обетованная») С. Моэма 64  
 «Обмен» по Ю. В. Трифонову 708  
 «Обыкновенная история» по И. А. Гончарову 546, 548–552  
 «Обыкновенное чудо» Е. Л. Шварца 523  
 «Оглянись во гневе» Д. Осборна 547  
 «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана 184, 205, 221  
 «Озеро Люль» А. М. Файко 131  
 «Окна, улицы, подворотни» Ю. А. Смирнова-Несвицкого 733  
 «Опасный поворот» Дж. Пристли 523  
 «Опера нищих» по «Трехгрошовой опере» Б. Брехта – К. Вайля 305, 336  
 «Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского 695, 710, 712  
 «Орфей и Эвридика» А. Б. Журбина. Либретто Ю. Г. Димитрина 788  
 «Освобождение», киноэпопея Ю. Н. Озерова. Сценарий Ю. В. Бондарева, Ю. Н. Озерова и О. Курганова 826  
 «Осенний марафон», фильм Г. Н. Данелии. Сценарий А. М. Володина 589  
 «Отелло» У. Шекспира 10, 143, 627, 630, 631, 638, 641, 642  
 «Отец семейства» А. П. Чехова 370  
 «Охота на лис», фильм В. Ю. Абдрашитова. Сценарий А. А. Миндадзе 830  
 «Очень веселый и смешной фарс о чане» Ж. Дабонданса 226  
 «Очень веселый и смешной фарс о шляпе-рогаче» Ж. Дабонданса 226  
 «Павшие и живые», сценическая композиция Д. С. Самойлова, Б. Т. Грибанова и Ю. П. Любимова 537, 657  
 «Парад оловянных солдатиков», пантомимная зарисовка Е. Б. Вахтангова 366, 372

- «Певец своей печали» О. Дымова 338  
 «Первый вариант “Вассы Железновой”» по М. Горькому 761, 792  
 «Перед ужином» В. С. Розова 611  
 «Песни нашего двора», музыкально-драматическая композиция 802  
 «Песнь песней» 392  
 «Пестрые рассказы», литературная композиция по рассказам А. П. Чехова 523, 524, 527, 529, 532  
 «Петербург» по А. Белому 449–452, 456, 457, 460, 461, 484  
 «Петербургские тайны», телевизионный сериал по мотивам романа В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» 741  
 «Пиквикский клуб» по роману Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба». Инсценировка Н. А. Венкстерн 589, 590, 592  
 «Пир жизни» Ст. Пшибышевского 215  
 «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого 173  
 «Повесть о молодых супругах» Е. Л. Шварца 520  
 «Поворот», фильм В. Ю. Абдрашитова. Сценарий А. А. Миндадзе по одноименному роману В. А. Каверина 830  
 «Поднятая целина» по М. А. Шолохову. Инсценировка П. Демина 560, 562, 567, 577, 581, 600–602  
 «Познавая белый свет», фильм К. Г. Муратовой. Сценарий Г. Я. Бакланова и К. Г. Муратовой 831  
 «Покрывало Пьеретты», пантомима по пьесе А. Шницлера «Подвенечная фата Пьеретты». Музыка Э. Донаньи 275, 338  
 «Полеты во сне и наяву», фильм Р. Г. Балаяна. Сценарий В. И. Мережко 709, 714, 830  
 «Поминальная молитва» Шолом-Алейхема 709  
 «Последний решительный» В. В. Вишневого 102, 107  
 «Потоп» Ю. Х. Бергера 371–377, 381, 382, 406, 423–425, 427, 476  
 «Праздник мира» Г. Гауптмана 371, 381, 406, 420, 464, 467–469, 475, 476, 500  
 «Праздник начала» по пьесам Ш. Аша, И.-Л. Переца, И. Кацнельсона, И. Д. Берковича 381  
 «Премия», фильм С. Г. Микаэляна. Сценарий А. И. Гельмана 830  
 «Преодоление», спектакль-пантомима Г. Мацквичюса 755  
 «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского 412  
 «Привидение в опере» Э. Л. Уэббера 788  
 «Призраки» Э. де Филиппо 523, 524, 528  
 «Принцесса Брамбилла» Э. Т. А. Гофмана 264–270, 272–279, 284–286, 298, 325, 336, 355–357  
 «Принцесса Турандот» К. Гоцци 263, 271, 380, 381, 387, 398, 400, 402, 405, 408, 409, 485  
 «Продолжение Дон Жуана» Э. С. Радзинского 635, 639, 641, 708  
 «Прометей» («Прометей прикованный») Эсхила 142  
 «Прошлым летом в Чулимске» А. В. Вампилова 571, 580, 581  
 «Путешествие Перришона» Э. Лабиша 524, 526  
 «Пять вечеров» А. М. Володина 547, 556, 568–573, 697

- «Пять углов» Ю. А. Смирнова-Несвицкого 733
- «Раба любви» Н. С. Михалкова. Сценарий Ф. Н. Горенштейна и А. С. Кончаловского 831
- «Расточитель» Н. С. Лескова 484
- «Ревизор» Н. В. Гоголя 10, 85, 91, 95, 98, 102, 103, 107, 116, 133, 135, 163, 164, 167, 399, 431, 433–436, 440, 452, 457, 460, 523, 528, 579, 580, 602, 738
- «Ромео и Джульетта» У. Шекспира 298, 605, 627, 629, 632, 637, 638, 640, 641, 733, 750, 791
- «Росмерсхольм» Г. Ибсена 33, 372, 376, 406, 476
- «Саломея» О. Уайльда 240, 243–249, 251, 257, 262, 263, 310, 333, 338, 344, 345, 348–351
- «Самоубийца» Н. Р. Эрдмана 591, 750
- «Свадьба Зобеиды» Г. фон Гофмансталя 212, 245, 525, 526, 528, 806
- «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина 85, 91
- «Свадьба Фигаро» («Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. де Бомарше) 69
- «Свадьба» А. П. Чехова 380–383, 385–387, 395, 396
- «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу 367, 422, 423, 459
- «Свидание» А. В. Вампилова 516
- «Своя семья, или Замужняя невеста» А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова, Н. И. Хмельницкого 63
- «Святая Иоанна» Б. Шоу 292, 305, 357
- «Святыня брака» Э. Лабиша 513, 519
- «Село Степанчиково и его обитатели» по Ф. М. Достоевскому 47–50, 428, 466
- «Серсо» В. И. Славкина 761, 762, 769, 794
- «Сестра Беатриса» М. Метерлинка 87, 88, 148, 208–213, 216, 245
- «Сид» П. Корнеля 521
- «Синие кони на красной траве» М. Ф. Шатрова 725
- «Синьор Формика» Э. Т. А. Гофмана 292, 357, 556
- «Сирано де Бержерак» Э. Ростана 544
- «Сирано де Бержерак», рок-опера А. А. Сойникова. Либретто А. Тер-Гукасова по пьесе Э. Ростана 790
- «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», фильм А. Н. Митты. Сценарий Ю. Т. Дунского, В. С. Фрида, А. Н. Митты по «Арапу Петра Великого» А. С. Пушкина 827
- «Сказка» А. Шницлера 178
- «Сказка сказок», мультфильм Ю. Б. Норштейна. Сценарий Л. С. Петрушевской и Ю. Б. Норштейна 796
- «Служили два товарища», фильм Е. Е. Карелова. Сценарий Ю. Т. Дунского, В. С. Фрида 830
- «Смерть Ван-Халена, или Идентификация рок-музыканта в двух частях» А. П. Шипенко 790
- «Смерть Дантона» Г. Бюхнера 338

- «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина 107, 123, 159, 457, 748
- «Смерть Тарелкина» по А. В. Сухово-Кобылину, опера-фарс А. Н. Колкера.  
Либретто В. М. Вербина 593–596, 777, 785, 787
- «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка 9, 12, 114, 118
- «Снег» Ст. Пшибышевского 204, 205
- «Снимается кино» Э. С. Радзинского 528, 615, 619, 635, 644
- «Собака на сене» Лопе де Вега 514, 516, 518–520, 531
- «Собаки», рок-опера Д. Негримовского. Либретто А. и Л. Чутко по повести  
К. К. Сергиенко «До свидания, овраг» 789
- «Солдаты», фильм А. Г. Иванова. Сценарий В. П. Некрасова по повести  
«В окопах Сталинграда»
- «Солдаты свободы», сериал Ю. Н. Озерова. Сценарий Б. Гноупека, О. Курга-  
нова, Д. Методиева 822, 826
- «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира 338
- «Сон советника Попова, зарисовка по поэме А. К. Толстого «Сон Попова»  
на студенческом капустнике с участием Е. Б. Вахтангова 364
- «Соседи» А. П. Чехова 370
- «Софья Ковалевская» Братьев Тур 528
- «Спичка между двух огней», водевиль 366, 430
- «Сталкер», фильм А. А. Тарковского. Сценарий А. Н. и Б. Н. Стругацких по  
повести «Пикник на обочине» 823
- «Старые стены», фильм В. И. Трегубовича. Сценарий А. Б. Гребнева 822
- «Степь», фильм С. Ф. Бондарчука. Сценарий С. Ф. Бондарчука по однои-  
менной повести А. П. Чехова 822
- «104 страницы по любовь» Э. С. Радзинского 580, 581, 610, 615, 618, 619
- «Строитель Сольнес» Г. Ибсена 216, 221
- «Счастливые дни несчастного человека» А. Н. Арбузова 623, 640
- «Таланты и поклонники» А. Н. Островского 69
- «Тартюф» Ж.-Б. Мольера 60, 651, 665, 667
- «Театр Аллы Пугачевой» В. Р. Беляковича, музыкально-хореографическое  
представление 740
- «Театральные страницы», литературно-музыкальная композиция  
Ю. А. Смирнова-Несвицкого 732
- «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина 521
- «Тень» Е. Л. Шварца 512–514, 516, 519, 522, 523, 525, 526, 531
- «Тень освободителя» П. С. Сухотина по произведениям М. Е. Салтыкова-  
Щедрина 494, 495, 505
- «Терентий Иванович» Ю. М. Свирина 513
- «Тиль» по Ш. де Костеру 707
- «Тихий Дон» по М. А. Шолохову, сценическая композиция Г. А. Товстоно-  
гова и Д. М. Шварц 576

- «Товарищ, верь...» по произведениям А. С. Пушкина. Пьеса Л. В. Целиковской и Ю. П. Любимова 658, 672, 675
- «Трагедия любви» Г. Гейберга 212
- «Традиционный сбор» В. С. Розова 551, 697
- «Три мешка сорной пшеницы» по В. Ф. Тендрякову 571, 573, 574
- «Трехгрошовая опера» Б. Брехта, К. Вайля 305, 336, 778–781
- «Три волхва» (пролог Н. Н. Евреинова) 226
- «Три девушки в голубом» Л. С. Петрушевской 711, 712, 719, 720, 723, 797
- «Три сестры» А. П. Чехова 7, 129, 184, 412, 555, 567, 572, 574, 575, 583–585, 587, 591, 592, 603, 620, 622, 623, 628, 658, 791
- «Три товарища» по роману Э. М. Ремарка. Сценарий Ю. А. Смирнова-Несвицкого 733
- «33 обморока» по водевилям А. П. Чехова 90, 107, 111
- «1812 год», фильм А. А. Ханжонкова 806
- «Укрощение строптивой» У. Шекспира 291, 781–784
- «Уроки музыки» Л. С. Петрушевской 746, 747, 763, 797
- «Усадьба Ланиных» Б. К. Зайцева 381
- «Утиная охота» А. В. Вампилова 580, 708
- «Утонченный гранд-гиньоль» Н. Н. Евреинова 254
- «Учитель Бубус» А. М. Файко 91, 96, 100–102, 107, 131, 156, 163, 164, 170
- «Фамира-кифарэд» И. Ф. Анненского 298, 336
- «Фантазеры», спектакль пантомимы и клоунады В. И. Полунина 757
- «Фауст» («История доктора Иоганна Фауста»), опера А. Г. Шнитке 702
- «Фауст», опера Ш. Гуно 173
- «Физики» Ф. Дюрренмата 526
- «Филер», фильм Р. Г. Балаяна. Сценарий Р. Ибрагимбекова 830
- «Франческа да Римини» Г. Д'Аннунцио 215, 238, 240–243, 257
- «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега 233–237
- «Ханума» А. А. Цагарели 571, 581, 777
- «Хозфоры» Эсхила 142
- «Царевна» («Саломея») О. Уайльда 233, 240, 243
- «Царь Максимилиан», народная драма 250
- «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого 49, 412
- «Царь Эдип» («Эдип») Софокла 50, 303
- «Цилиндр» Э. де Филиппо 526
- «Чайка» А. П. Чехова 48, 176, 179, 182–184, 193, 204, 210, 218, 219, 427, 428, 549, 553, 620, 637
- «Человек, который был Четвергом» по Г. К. Честертону 293, 312, 357
- «Человек, который смеется» В. Гюго 492, 494, 504, 505
- «Четвертый» К. М. Симонова 540, 545, 556
- «Чинзано» Л. С. Петрушевской 747, 748, 797

- «Чистилище Святого Патрика» П. Кальдерона 233, 234  
«Что говорят – что думают» Б. Ф. Гейера 248  
«Что делать?» по Н. Г. Чернышевскому. Инсценировка Ю. П. Любимова 657  
«Чудак» А. Н. Афиногенова 490, 504  
«Чудо святого Антония» М. Метерлинка 380, 382, 384, 387, 395, 407  
«Чурдаки», спектакль пантомимы и клоунады В. И. Полунина 757, 759, 769  
«Чу-Юн-Вай», китайская сказка 63  
«Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло 735, 762  
«Шинель» Н. В. Гоголя 457  
«Школа злословия» Р. Шеридана 511, 514, 516, 519–521  
«Эвмениды» Эсхила 142  
«Эдип в Колоне» Софокла 142  
«Экипаж», фильм А. Н. Митты. Сценарий Ю. Т. Дунского, В. С. Фрида, А. Н. Митты 827  
«Электра» Софокла 142  
«Эмигранты» С. Мрожека 748  
«Эрик XIV» А. Стриндберга 363, 372, 376, 378, 380, 387, 393, 395, 406, 407, 416, 433, 443, 474–478, 492, 502  
«Эскориал» М. де Гельдероде 741  
«Этот пылкий влюбленный» Н. Саймона 787  
«Юдифь» Ф. Геббеля 215  
«Юлий Цезарь» У. Шекспира 143  
«“Юнона” и “Авось”», рок-опера А. Л. Рыбникова. Либретто А. А. Вознесенского 695, 707, 775, 788, 803  
«Я возвращаю ваш портрет», фильм В. Б. Виноградова. Сценарий Л. Мархасева 801  
«Ящик с игрушками» К. Дебюсси 263  
«Sorry» А. М. Галина 712

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Н. В. Песогинский</i> . К читателям. От Станиславского в XX век. Школы русского актерского искусства.....	5
<i>Р. П. Крезетова</i> . Великая театральная иллюзия: работа Станиславского над «системой» как повод для некоторых размышлений.....	22
<i>Н. В. Песогинский</i> . Актер в театре В. Э. Мейерхольда.....	81
<i>Е. А. Кухта</i> . В. Ф. Комиссаржевская.....	171
<i>Т. С. Джурова</i> . Актер в театре Н. Н. Евреинова: режиссура и теория.....	222
<i>С. Г. Сбоева</i> . Актер в театре А. Я. Таирова.....	259
<i>Е. В. Соколова</i> . Актер в театре Е. Б. Вахтангова.....	363
<i>А. А. Кириллов</i> . Театр Михаила Чехова.....	410
<i>И. Ю. Шестова</i> . Серафима Бирман: от первой студии МХТ к МХАТ в Тулу.....	463
<i>В. М. Миронова</i> . Актер в театре Акимова.....	506
<i>Н. А. Таршис</i> . Актеры Ефремовского «Современника».....	533
<i>А. П. Варламова</i> . Актеры БДТ.....	558
<i>О. Е. Скорогкина</i> . Актер театра Анатолия Эфроса.....	605
<i>О. Н. Мальцева</i> . Актер театра Юрия Любимова.....	646
<i>О. Е. Скорогкина</i> . Актер театра Марка Захарова.....	693
<i>Н. В. Песогинский</i> . Актер театра-студии.....	729
<i>Н. А. Таршис</i> . Актер и музыка на драматической сцене 1960-х – 1980-х годов.....	770
<i>И. В. Сэпман</i> . Драматический актер в кино.....	805
Указатель имен.....	834
Указатель произведений.....	868

---

---

### Русское актерское искусство XX века

Художник В. А. Манацкова  
Редактор Ю. М. Зислин  
Оригинал-макет Н. В. Горожий

Подписано в печать 12.03.2018. Объем 55 печ. л. Тираж 1000 экз. Гарнитура OctavaC.

Оригинал-макет и печать – «Издательство «Левша. Санкт-Петербург».  
197376, Санкт-Петербург, Аптекарский пр., д. 6. Тел. (812) 234-54-36,  
тел./факс (812) 234-13-00, E-mail: levsha@levshaprint.ru, www.levshaprint.ru



9 785933 561873