Пригожина Л. Г. **Проблемы поэтической драмы и советский театр рубежа 1920 – 1930‑х годов**: Учебное пособие. Л., 1991. 74 с.

**Введение**. К постановке вопроса 4 [Читать](#_Toc315190156)

**Первая глава**

Аспекты революционной темы 16 [Читать](#_Toc315190157)

Поэтическая драма или драматическая поэма?  
(«Командарм 2» Ильи Сельвинского) 22 [Читать](#_Toc315190159)

Золотая булава и оркестр гуманизма  
(«Патетическая соната» Миколы Кулиша) 42 [Читать](#_Toc315190160)

**Вторая глава**

«У меня было всего два этапа…»  
(«Ироническая драма» и «патетическая мелодрама» Юрия Олеши) 56 [Читать](#_Toc315190161)

**Вместо заключения** 73 [Читать](#_Toc315190163)

# **{4}** Введение *К постановке вопроса*

Пусть читатель не ждет, что в пособии будет дано исчерпывающее научное определение поэтической драмы. Этот обиходный термин имеет самые разные значения. Иногда он служит синонимом драматической поэзии. Но если под последней Гегель и Белинский подразумевали драму как род словесного творчества, то современные исследователи предпочитают говорить о драматической *литературе*, выделяя или даже противопоставляя ей драматическую поэзию. Такая дифференциация выдвинута, в частности, Р. Дугановым в интереснейшей работе о драматургии Велимира Хлебникова. Автор, однако, предупреждает, что речь идет «не столько о драматургии во всем объеме этого понятия, сколько о драматургическом слове и драматической поэзии Хлебникова», чьи пьесы практически не ставились. «Драматическая поэзия, — пишет Дуганов, — сама по себе, вне сценического воплощения, является в некотором смысле театром, то есть зрелищем и действием. Но, разумеется, театром особого рода, театром, так сказать, на подмостках воображения, зрелищем и действием в сфере внутреннего представления». Так понимаемая поэтическая драма — во многом «противоположность собственно драме»[[1]](#footnote-2).

Мы будем рассматривать драматургию в связи с театральным процессом и, стало быть, в другом, не литературоведческом, аспекте. Возьмем лишь на заметку, что ученый не сводит специфику поэтической драмы к стихотворной форме — казалось бы, главному опознавательному знаку загадочного жанра. Вообще, пожалуй, последним, кто полагал стих непременным условием поэтической драмы, был И. Сельвинский, десятилетиями обосновывавший свою позицию теоретически и практически — статьями и пьесами. Первая — трагедия «Командарм 2» (1928) — займет особое место в данном пособии.

Незадолго до премьеры «Командарма» в Ленинграде Сельвинский предрек близкое возрождение, поэтической драмы, которой стих придаст «ощущение пафоса»[[2]](#footnote-3). Однако прогноз не подтвердился. Спустя четыре года Сельвинский с горечью констатировал {5} «недооценку роли поэзии в драме»[[3]](#footnote-4). О том же, но без сожаления, писал тогда Б. Алперс: «Мы отвыкли от стихов на театре»[[4]](#footnote-5). С этим поэт не мог смириться до конца жизни.

Прозаическая речь возобладала в драматургии давно — с середины прошлого столетия (не случайно Сельвинский говорил о необходимости *возродить* драматический стих). Это произошло в общеевропейском масштабе. Так, Г. Ибсен через несколько лет после «Бранда» и «Пер Гюнта» решительно перешел на драматическую прозу. «Стихотворная форма, — писал он, — навряд ли будет иметь значительное применение в драме ближайшего будущего, так как едва ли будут мириться с нею поэтические замыслы будущего. Поэтому она исчезнет. Искусственные формы вымирают ведь так же, как вымерли несуразные животные формы древности, когда их время миновало»[[5]](#footnote-6).

Э. Бентли, заметив, что «Ибсена по праву можно назвать изобретателем антипоэзии», далее заключает: «Все творчество Ибсена как бы говорит, что по-настоящему выразительная проза в драматургии — это проза, в глубине которой ощущается поэзия»[[6]](#footnote-7).

Сегодня стих в драме не считается гарантом поэзии. Мы не удивляемся, читая, что русская стихотворная драматургия делится на «обычную» — «прозаическую» (вторая половина XIX в.) и собственно поэтическую, то есть «необычную» (Пушкин и Цветаева)[[7]](#footnote-8). Такое же деление принято и для драмы в прозе. Одним из родоначальников поэтической драматургии нашего столетия единодушно признан Чехов: «Через внешние *прозаизмы* он приблизил драму к поэзии, создал диалог, подобный развернутой музыкальной композиции, когда истинный смысл слов волнует неясным движением»[[8]](#footnote-9).

Невозможность определить точные параметры поэтической драмы побуждает некоторых исследователей искать другой, более подходящий эпитет. Н. Кузякина, например, предлагает термин «лирическая драма» и склонна вообще исключить как предмет разговора советскую стихотворную драму. В ее статье 1920‑е гг. представлены только пьесами М. Кулиша «Народный Малахий» и «Патетическая соната»[[9]](#footnote-10).

Еще раньше ту же формулировку предложил Б. Алперс, По его мнению, лирическая драма ведет родословную от драматической {6} поэмы Ф. Шиллера «Дон Карлос», которая представляет собой «лирический монолог» автора, как бы разделенный между персонажами. В разных модификациях этот жанр предстает у немецких экспрессионистов, у А. Блока и И. Анненского («Фамира-кифарэд»). «Решающим формальным признаком лирической драмы является непосредственное участие автора в ходе событий», хотя в пьесе может и не быть конкретного «лица от автора». Главное то, что все персонажи становятся как бы «различными личинами» самого драматурга, их слова и действия определяет не объективная логика событий, индивидуальных судеб и характеров, а единственно авторская воля. «Он как будто ведет сольную партию, декламируя в зрительный зал, окрашивая образы и события драмы в неповторимый цвет своих лирических раздумий»[[10]](#footnote-11).

Цитированная запись относится к 1940‑м гг. Здесь критик почти дословно повторил многое из сказанного раньше, в конце 20 – начале 30‑х. Позднейший фрагмент отличается большей сдержанностью, академичностью. Алперс оперирует только примерами из прошлого. Выхода в современность проблематика не получает — видимо, оттого, что советская драматургия 40‑х гг. не давала соответствующего материала. Но нет и ни одного примера из довоенного времени. Складывается впечатление, что в России развитие лирической драмы (сохраним авторский термин) оборвалось на Анненском и Блоке.

Напротив, в более ранних статьях проблемы этого жанра предстают как остроактуальные. Приметы его Алперс обнаруживал у А. Файко и Ю. Олеши, у Кулиша и даже у В. Шкваркина в непритязательном, хотя и остроумном обозрении «Вокруг света на самом себе». Их произведения составили «самостоятельный отряд так называемой лирической драмы»[[11]](#footnote-12).

Статьи Алперса и Кузякиной существенны для нас уже потому, что в них фигурируют Олеша и Кулиш, которые наряду с Сельвинским станут главными героями предлагаемого пособия. Позиция Алперса будет подробнее проанализирована в следующих разделах. Пока скажем только, что далеко не все его примеры бесспорны, начиная с того, что «Дон Карлос» взят как единственная лирическая драма Шиллера. (Белинский называл другие: «“Орлеанская дева” и “Мессинская невеста” Шиллера суть по преимуществу лирические драмы»[[12]](#footnote-13)). Файко и уж во всяком случае Шкваркин без особых оснований зачислены в один «отряд» с Кулишом и Олешей — критик преждевременно {7} пытался привести к общей модели разнородный материал.

Н. Кузякина, наоборот, слишком сужает территорию лирической драмы рубежа 20 – 30‑х гг., ограничиваясь творчеством Кулиша, который как бы в одиночку противостоял антилирическим тенденциям эпохи. Конечно, можно найти немало свидетельств того, что общественно-историческая ситуация не благоприятствовала лирике. П. Новицкий в статье «Реконструкция театра» утверждал: «Проблемы личной психологии, индивидуальной душевной смуты, личной морали, индивидуального быта должны отойти… на задний план»[[13]](#footnote-14). Эту мысль сформулировала еще жестче редакционная статья, помещенная в том же номере журнала: «Сложные личные переживания отдельных художников, пытающихся осмыслить происходящие в нашу эпоху процессы… превращаются в факторы идеологического наступления враждебных нам классовых сил»[[14]](#footnote-15). «Трудно быть художником в наше время, столь насыщенное активностью и так мало внимания уделяющее личным переживаниям»[[15]](#footnote-16), — признавал А. Сольц.

Против лирики выступали и лефовцы, и члены Литературного центра конструктивистов (ЛЦК) во главе с Сельвинским. Впоследствии поэт вспоминал: «Я, как лидер этого течения, с особенной страстью педалировал тему государственности, дисциплины, самозабвенного отказа личности от своих лирических прав в пользу неоспоримого права Целого подчинять себе частности. В идее эта задача была задачей эпохи…»[[16]](#footnote-17) Но одно дело — декларации художника, а другое — творчество. Современники упрекали Сельвинского как раз за то, что он, подобно Олеше, «не сумел отказаться от “высокой” постановки вопроса о личности»[[17]](#footnote-18) и в «Командарме» допустил «уклон в подчеркнуто субъективный лиризм»[[18]](#footnote-19).

В драматургии, да и в поэзии тех лет судьба лирики складывалась неоднозначно. Н. Кузякина ссылается на слова Б. Пастернака из письма С. Спасскому (1930): «лирика сейчас редкостнейшая редкость». Да, Пастернак считал, что современность не подсказывает лирику «общего языка»: «Она его только терпит, он как-то экстерриториален в ней». Но вчитаемся глубже: «Вот почему эта сторона творчества вышла из эстетического {8} кольца. Общий тон выраженья вытекает теперь не из *восприимчивости* лирика, не из преобладанья одного рода реальных впечатлений над каким-нибудь другим, а решается им самим почти как нравственный вопрос»[[19]](#footnote-20). Речь идет о новом качестве лирики, переживающей как бы «второе рождение», — так и озаглавил Пастернак книгу стихов, над которой работал в 1930 – 1931 гг.

Новый «общий тон выраженья», индивидуально окрашиваясь в творчестве художников, чаще всего не отличался умиротворенной созерцательностью. Трудное время не располагало к спокойствию. Яркий пример — Маяковский, поэт, «дальше всех зашедший в обнаженьи лирической стихии»[[20]](#footnote-21). «Удивительный синтез лирической личности Маяковского» точно передан словами исследователя: «Внутренние диссонансы входят сюда неотъемлемой характеристикой. Здесь нет субъективной непоследовательности — Маяковский, как никто, во всем верен себе. Его противоречия выражают своеобразие ситуации, в которой оказалась поэтическая личность»[[21]](#footnote-22). Тот же автор справедливо заметил, что явленный Маяковским «особый тип поэта… не мог стать (и не стал) единственным, вытеснившим все другие»[[22]](#footnote-23). Каждый переживал по-своему объективные противоречия эпохи. Ее понудительные требования порой доводили лирическое сознание до опасной грани самоистязания, самоотрицания (как у Олеши), и все же оно было неистребимо. Это недостаточна учтено Н. Кузякиной, фактически отлучившей от лирики всех, кроме Кулиша. На наш взгляд, более прав Алперс, который рассматривает «Патетическую сонату» украинского драматурга в общем ряду с «Заговором чувств» и «Списком благодеяний» Олеши.

Формулировка «лирическая драма» не менее приблизительна, чем «поэтическая». Здесь, как отлично показала Н. Кузякина, тоже много разногласий и путаницы. Вряд ли надо стремиться к строгой терминологии. Даже категоричный Сельвинский признавал: «Специфика поэтической драмы облеклась у меня в туманное облако намеков, вместо того чтобы отлиться в ясные формы точных определений. По-видимому, тонкая и неуловимая тема эта вызвала боязнь упростить ее прямолинейностью изложения»[[23]](#footnote-24).

{9} В самом деле: пьесы Маяковского, например, принято называть поэтическими. Но Ю. Смирнов-Несвицкий вполне убедительно доказывает, что это одновременно лирический театр[[24]](#footnote-25).

Разумней всего компромиссное решение, которое нашел автор книги о современной болгарской драматургии Ч. Добрев. На ее страницах встречаются оба определения, а также третье — «лирико-поэтическая драма». Оставим и мы за собой право на известную терминологическую свободу, помня, что имеется в виду явление, «открыто воспринимающее ряд свойств лирики, в том числе присущую ей динамическую форму “диалектики субъективного”»[[25]](#footnote-26). Притом явление внутренне неоднородное, поскольку взаимодействие драмы и лирики предполагает множество вариантов.

В сущности, любой эпитет рядом с устойчивым родовым понятием драмы обнаруживает свою относительность. Он призван лишь указать на доминирующую особенность данного типа художественного сознания, его основополагающий принцип. Сошлемся на мнение М. Кагана: «Эти принципы, взятые в общеэстетическом масштабе, можно с равным правом называть “прозаичностью” или “поэтичностью”, “повествовательностью” или “декоративностью”… Как бы ни именовать эти противоположно-соотносительные установки, они действительно заключают в себе общий для всех искусств смысл: в одном случае он состоит в ориентации художественного творчества на посильное “воспроизведение жизни в формах самой жизни”, на доступную ему адекватность изображения и изображаемого… в другом случае — в откровенном стремлении искусства “перевести” “язык” реальной жизни на условный язык художественных форм, … подчинить логику бытия отличной от нее логике художественного мышления и формообразования»[[26]](#footnote-27).

Емкую, хотя и не претендующую на научность, характеристику поэтической драмы дал А. Гладков в воспоминаниях о Вс. Мейерхольде: «особое отношение к слову, своеобразие сюжетных положений, лишенных наивного и мелкого “правдоподобия”… размах фантазии, естественная оригинальность формы и высокая проблемность содержания…»[[27]](#footnote-28) Это сказано в связи с репертуарными поисками Мейерхольда и относится прежде всего к пьесам поэтов, с которыми он сотрудничал. Пристрастие к драматургии поэтов основывалось на глубинных особенностях миросозерцания Мейерхольда — «режиссера-поэта». Он неоднократно подчеркивал, что именно поэты — {10} Маяковский, Сельвинский, А. Безыменский, С. Третьяков — помогли ГосТИМу в конце 20‑х гг. выйти из репертуарного кризиса. Однако среди «драматургов своего фронта» Мейерхольд числил не только их. Перед открытием сезона 1929/30 г. он, по сообщению журнала «Жизнь искусства», выразил надежду на «поэтический и прозаический призывы», пришедшие в театр за последнее время. Наряду с Сельвинским, был назван Олеша, чья пьеса «Заговор чувств» в постановке А. Попова очень понравилась Мейерхольду. По его заказу Олеша уже работал над «Списком благодеяний». Вскоре режиссер заинтересовался Вс. Вишневским. Зато в отношении «пролетарской драматургии» в том же выступлении, да и в других, ограничивался пожеланиями «учиться и учиться». Автор заметки расценил это как фактический отказ «поднимать на сценическую трибуну “сырьевой” материал социалистического строительства»[[28]](#footnote-29).

Мейерхольд недаром любил цитировать гоголевские слова о поэзии Пушкина: «не вошла туда нагишом растрепанная действительность»[[29]](#footnote-30). Ему была органически чужда бытовая манера большинства современных драматургов. Правда, уже в 1925 г., ставя «Мандат» Н. Эрдмана, режиссер признал: «Отображение быта на театре становится обязательным»[[30]](#footnote-31). Но пьесы, бравшие быт «нагишом», в виде «сырья», его не привлекали. В принципе прав был Алперс, с неодобрением писавший: «Театр (ТИМ. — *Л. П*.) избегает показывать со своей сцены частные случаи и стремится создавать масштабные обобщающие образы. Он пренебрежительно оставляет на долю других театров заниматься улавливанием изменяющихся черт современного быта. Для него это — чересчур неустоявшийся материал, в котором еще смешано вместе с ценным и острым много эстетического шлака, случайной накипи, по мнению театра, недостойной художественного произведения. <…> Это осторожное отношение к живому, еще взрыхленному быту театр перенял от своего руководителя — Мейерхольда»[[31]](#footnote-32).

Мейерхольду ближе были драматурги, которые работали «в приемах своеобразного схематизма» (Алперс называл это «стилизацией» быта), подавали материал в «новой словесной инструментовке»[[32]](#footnote-33). Поэтому среди его авторов «преобладали поэты либо прозаики с поэтическим мироощущением»[[33]](#footnote-34).

{11} Ю. Юзовский писал, обращаясь к Вишневскому, который в 1934 г. грубо нападал на режиссера в печати: «Призадумайтесь над тем, почему Мейерхольд встречался с Маяковским, Безыменским, Олешей, Сельвинским, Третьяковым и, наконец, с вами? <…> Подумайте о неоднократных заявлениях Мейерхольда, что он хочет драматурга-поэта, не стихотворца, а именно поэта, который не бытово-житейски, буднично, а в очень богатых, фантастически разнообразных формах покажет мир»[[34]](#footnote-35). Творчески преобразующий подход художника к действительности имел решающее значение для Мейерхольда. Оттого в афише ГосТИМа «феерическая комедия» и «драма с цирком и фейерверком» Маяковского соседствовали с «патетической мелодрамой» Олеши «Список благодеяний». Маяковский был убежден, что «описанию, отображению действительности в поэзии нет самостоятельного места». Олеша тоже считал: описывать, «передавая то, что видел, — … не есть поэтическое искусство». Это их сближало, хотя сущность поэзии определялась несходно: «Поэзия начинается там, где есть тенденция»[[35]](#footnote-36) (Маяковский); «поэзия начинается галлюцинацией»[[36]](#footnote-37) (Олеша).

Мейерхольда волновала проблема повышения поэтического потенциала советской драматургии. Собственно, в свете этой проблемы он и воспринимал дискуссию о драме, которая началась в 1928 г. и продолжалась до середины следующего десятилетия[[37]](#footnote-38): «На театральном фронте борются две группы драматургов; одни обращают внимание главным образом на тематику, другие не отрывают формы от содержания. <…> От формальных сторон никто не имеет права отмахиваться… Надо приучиться воспринимать пьесы в формальной оболочке, без которой они не существуют»[[38]](#footnote-39). Под «формальной оболочкой» Мейерхольд подразумевал вовсе не «потолочную» или «беспотолочную» композицию — вопрос, оказавшийся одним из центральных в ходе дискуссии. Характерно, что приведенное высказывание — полемический отклик на рецензию, положительно оценивавшую пьесу В. Билль-Белоцерковского «Голос недр» и спектакль Театра им. МГСПС, Мейерхольдом резко раскритикованные. Между тем именно Билль-Белоцерковский был одним из зачинателей дискуссии о драме и убежденным «беспотолочником». «Место действия, — утверждал он, — уже не за “самоваром”, {12} а на заводе, в поле, на палубе, везде и всюду»[[39]](#footnote-40). Исследователи справедливо видят прообраз «беспотолочной» советской драмы в сценических композициях «Мейерхольда-драматурга» (выражение Юзовского) первой половины 20‑х гг.[[40]](#footnote-41) Опыты типа «Земли дыбом» и «Д. Е.», бесспорно, способствовали «эпизации» драматургии. Но роль эпического начала в послеоктябрьском творчестве режиссера иногда преувеличивается. Так, Д. Золотницкий в своих содержательных трудах без достаточных оснований, на наш взгляд, характеризует театр Мейерхольда, начиная с «Зорь», как эпический, к которому «режиссер шагнул» «от системы условного театра»[[41]](#footnote-42). Эта система, конечно, эволюционировала на протяжении творческого пути Мейерхольда, но каждый новый «шаг» совершался все же в ее пространстве — в пространстве условного и потому поэтического театра.

В его особой знаковой системе понятия, которыми преимущественно оперировали участники дискуссии, — «потолок» или отсутствие оного, «живые люди» или «оживленные тенденции» — становились относительными, приобретали другой смысл, подчиняясь законам поэтического мышления. Мейерхольд мог вести действие буквально на палубе («Последний решительный» Вишневского) и, фигурально выражаясь, «за самоваром» («Мандат», «Список благодеяний» — не потому ли, кстати, этому спектаклю, явно тяготевшему к камерности, не нашлось места в концепции «“эпического” театра» Д. Золотницкого?). Мог вместе с Маяковским издеваться над лозунгом рапповцев «Живой человек на сцене», а год спустя, репетируя «Список благодеяний», заботиться о том, как «вывести на сцене живых людей»[[42]](#footnote-43).

С середины 20‑х гг. Мейерхольд все настойчивее говорил о необходимости драматургии, способной вывести театр на новые рубежи. По существу, его взгляд на отношения театра и драмы не менялся со времен студии на Поварской. Еще в статье «Театр (К истории и технике)», которую режиссер начал писать в 1906 г. (позднее он несколько изменил название), было сказано: «Где-то читал, что *сцена создает литературу*. Это не так. <…> *Новый театр* вырастает *из литературы*»[[43]](#footnote-44). Некоторые мейерхольдовские заявления первой половины 20‑х как будто противоречат его первоначальной установке. Казалось, ее опровергает {13} и реальность театрального процесса: сцена, режиссура прежде всего, тогда была активней драматургии. Но к середине десятилетия возросла потребность в новых импульсах со стороны драмы. Еще острей она стала после 1927 г., когда завершился определенный цикл драматургического развития. В глазах Мейерхольда кризис достиг масштабов катастрофы. В мае 1928 г. он панически взывал к «благоразумию» Маяковского: «Театр погибает. Нет пьес»[[44]](#footnote-45). В декабре были получены «Клоп» и «Командарм 2». Мейерхольд особо подчеркивал: Маяковский «говорит *новое слово в области драматургии*…»[[45]](#footnote-46) И за «Командарма» он «схватился» потому, что пьеса «дает возможность проветрить воздух на сцене»[[46]](#footnote-47). Лейтмотивом мейерхольдовских выступлений становится мысль о том, что драматурги должны «создать для современного театра новые законы». С пренебрежением режиссер отзывался об авторах, пишущих с расчетом на технику какого-то конкретного театра («техника» для Мейерхольда отнюдь не являлась формальной категорией). И сочувственно — о Вишневском: «Он хотел бы написать свои пьесы в приемах той техники, которой еще на современном театре нет, но которую он требует для своей пьесы»[[47]](#footnote-48).

Острая неудовлетворенность уровнем драматургии проистекала не только из субъективной склонности Мейерхольда к преувеличениям. Такой непредвзятый свидетель, как П. Марков, в конце 20‑х гг. не раз отмечал тревожные симптомы снижения важной тематики трафаретными сценическими приемами, объясняя это прежде всего состоянием драматургии. «Театр, — писал он, — ждет толчка от современной драматургии не только в плане тематическом, но и в плане художественном. Печальная стабилизация театра может быть разрушена только в том случае, когда драматург поставит театру неожиданные и новые задания»[[48]](#footnote-49). Заметив, что ГосТИМ «закономерно в поисках преодоления узкого бытовизма обращается к поэтам», критик видел здесь обещание новых перспектив для всего театрального процесса: «Приход поэта в театр — дело важное и нужное. Порою поэт способен оплодотворить театр новыми задачами и своим новым *образом* театра»[[49]](#footnote-50). Как и Мейерхольд, Марков считал опыт поэзии, ее принцип отношения к материалу поучительным для современных драматургов: «Обращение к поэтам предполагает возведение “материала” до высокой и обобщенной словесной формы, переход к самому существенному в понимании {14} исторической эпохи. <…> Передовая драматургическая мысль ищет острейших форм для выражения современного мироощущения»[[50]](#footnote-51).

Активизация поэтического начала — одна из объективных характеристик драматургии и театра рубежа десятилетий. К поэтам потянулся тогда не только Мейерхольд, хотя у него эта тенденция проявилась с особой силой. Впрочем, поэтическая драматургия создавалась не одними поэтами — тому примером служит творчество Олеши (правда, в юности он писал стихи), Кулиша, Вишневского. И создавалась большей частью не в стихах — Маяковский в последних пьесах перешел в основном на прозу.

Любопытно, что страстная приверженность Сельвинского стихотворной драме в немалой степени подогревалась ощущением поэтических возможностей прозы. «Истинный мономан стиха»[[51]](#footnote-52) (так назвал его былой соратник по литературным боям, теоретик ЛЦК К. Зелинский) рассматривал внедрение стихотворной речи в драму как средство «поднять поэзию до авторитета прозы»[[52]](#footnote-53).

Утверждая, что «область прозаической пьесы — бытообразие, правдоподобие, умеренный климат»[[53]](#footnote-54), он теоретически отрицал ее способность выйти за эти пределы. Но не мог не заметить, что проза в драме, в свою очередь, стремится подняться до «авторитета» поэзии. Иногда это вызывало у Сельвинского снисходительную иронию. Так, он добродушно посмеивался над пристрастием Н. Погодина к поэтическим названиям («Поэма о топоре»): «Ужасно хочется быть поэтом!»[[54]](#footnote-55) Зато Вишневский и Олеша, чья творческая манера, как он вынужден был признать, «тяготеет к поэзии», представляли серьезную конкуренцию. На их пьесы Сельвинский реагировал «с раздражением»: «межеумочная поэзия», ибо «остается все же в пределах технологии прозы»[[55]](#footnote-56). Он упрямо не хотел согласиться с тем, что проблема драмы в стихах — частный, хотя и важный, аспект многосложной проблематики поэтической драмы, как она вырисовывалась в театральном сознании конца 20 – начала 30‑х гг.

Многообразие вариантов поэтической драмы тех лет ставит нас перед необходимостью ограничить материал. Мотивировки тут различны. Например, «Выстрел» Безыменского формально входит в обойму мейерхольдовского «театра поэтов». Но нам кажется, что здесь как раз тот случай, когда пьеса, {15} написанная стихами и использующая открытую условность, поэтической все же не является. Это особенно очевидно в сравнении с «Баней», где сходная тема разоблачения бюрократии решена на уровне масштабной поэтической задачи. Разницу сразу почувствовал Мейерхольд, да и не случайно он осуществлял только общее руководство постановкой «Выстрела», над которым работала спешно сформированная режиссерская бригада. Справедливо мнение Д. Золотницкого: «Поэзия и драматургия “Выстрела” были скороспелыми, и театр отдавал себе в этом отчет»[[56]](#footnote-57).

Но и от анализа «Бани» мы воздержимся. «Драма с цирком и фейерверком», как и вся драматургия Маяковского, достаточно полно освещена в исследовательских трудах, включая упоминавшиеся работы Ю. Смирнова-Несвицкого и Р. Дуганова. По аналогичной причине не будет подробного разговора об «Оптимистической трагедии» Вишневского.

Свои «средства поэтизации документального материала» применял Погодин, который создал ряд «взволнованных рапсодий на тему раскрепощенного труда»[[57]](#footnote-58). Однако в последние годы высказывались обоснованные суждения об ограниченности его «патетических комедий» с их неоправданным мажором[[58]](#footnote-59). Сегодня очевидно, что Погодин прошел мимо острых драматических коллизий времени. У его поэзии, так сказать, короткое дыхание.

Разумеется, по ходу дела мы будем обращаться к названным произведениям и к ряду других. Но лишь для сопоставления с четырьмя драмами, на которых сосредоточено основное внимание: «Командарм 2» Ильи Сельвинского, «Патетическая соната» Миколы Кулиша, «Заговор чувств» и «Список благодеяний» Юрия Олеши. В этих пьесах поэтическое сознание выступает субъектом действия и одновременно — объектом анализа; испытывается на прочность в столкновении с реальными факторами эпохи; подобно «лирическому герою» поэзии, сложно соотносится с авторским «я».

В драмах Сельвинского и Кулиша материалом служат события гражданской войны, в олешевских — действительность конца 20‑х гг. Этим подсказан композиционный принцип пособия — тематический, тем более что все пьесы написаны в промежутке 1928 – 1931 гг. и, значит, хронология особенно не пострадает.

# **{16}** Первая глава

## Аспекты революционной темы

К десятилетию советской власти драматургия насчитывала ряд произведений о революции и гражданской войне, захвативших зрителя новизной и богатством жизненного материала: «Виринея» Л. Сейфуллиной и «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренева, лавреневский «Разлом» и «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова. Даже Мейерхольд в 1926 г. признал, что с постановкой драмы Тренева в Малом театре «можно считать достигнутыми… репертуарные требования программы-минимум» «Театрального Октября»[[59]](#footnote-60). Но в 1929 г. он заявил о своей солидарности с харьковским рецензентом, писавшим, что театру не нужна «сотая вариация на тему “Любови Яровой”»[[60]](#footnote-61). Того же мнения был известный ленинградский критик Б. Мазинг: «Отзвучали своевременно нужные, а теперь архаичные варианты “Любови Яровой”»[[61]](#footnote-62). Н. Равич насмешливо заметил, что коллизии треневской пьесы стали трафаретом для драматургов («Сигнал» С. Поливанова, «Огненный мост» Б. Ромашова), занявшихся «выявлением родственных отношений в эпоху гражданской войны»[[62]](#footnote-63). Недавние открытия девальвировались многократным тиражированием, свежесть и острота бытовых наблюдений оборачивалась поверхностным жанризмом. Тема нуждалась в новом освещении, в трактовке более глубокой и обобщенной.

Попытки такого рода были предприняты в канун нового десятилетия. В отработанном, казалось бы, материале открывались новые источники драматизма. Сознательно жертвуя жанровыми подробностями во имя крупно обозначенной проблемы, Вс. Иванов в «Блокаде» (1928), В. Киршон в «Городе ветров» (1929) нащупывали пути сочетания пафоса личности с монументально-трагической картиной революционного времени. Несмотря на противоречия и просчеты, местами проступали контуры новой драматургической формы. Это стимулировало режиссерскую мысль. В. И. Немирович-Данченко, ставя «Блокаду», хотел выйти к «широкому романтическому обобщению темы»[[63]](#footnote-64). {17} Обобщение удалось опять-таки местами, тем не менее «Блокада» «была спектаклем обещающих поэтических тенденций»[[64]](#footnote-65). Зрителям запомнился суровый облик революционного Петрограда, окутанного морозной дымкой; мост с колоннами матросов, идущих на мятежный Кронштадт.

Стремление «утончить мастерство революционного спектакля»[[65]](#footnote-66) владело не только Немировичем-Данченко. Оно проявилось даже у Е. Любимова-Ланского, режиссера крепкой бытовой складки, не слишком озабоченного вопросами формы. Приступая к работе над «Городом ветров», он определил пьесу как трагедию, которая «насыщена лирикой и романтикой» и потому нуждается в свежих постановочных приемах: «Придавая большое значение формальной стороне спектакля, необходимо… увести совершенно пьесу от быта к некоей условности, обобщая события и лица»[[66]](#footnote-67). Попытка не увенчалась успехом (Б. Алперс назвал спектакль театра им. МГСПС «олеографией»), но особый колорит драмы Киршона режиссер почувствовал верно.

Прикоснувшись к трагическому эпизоду гражданской войны — гибели бакинских комиссаров, — Киршон ощутил потребность в ином тоне, чем бытовая публицистика его пьес о современности — «Константин Терехин» («Ржавчина», совместно с А. Успенским) и «Рельсы гудят» (обе 1928). В «Городе ветров» нет хроникального следования событиям. Сохранен общий дух бакинской трагедии, но реальное число ее участников уменьшено, фамилии изменены. Лирико-романтический образ Ашуга, песня которого звучит в прологе и в эпилоге, переключает историю двадцати шести в план поэтической легенды. Навыки «бытовика» помешали автору до конца выдержать новую тональность, и все же прав был Марков, отметивший в «Городе ветров» художественный рост драматурга[[67]](#footnote-68).

В дальнейшем Киршон пошел по другому пути. Он активно участвовал в спорах о методе советской литературы, обострившихся к концу 20‑х гг., включая дискуссию о драме. Принадлежа к «неистовым ревнителям пролетарской чистоты»[[68]](#footnote-69), группировавшимся вокруг органа рапповской ортодоксии — журнала {18} «На литературном посту», Киршон рьяно отстаивал «диалектико-материалистический метод» «пролетарского реализма», что, в частности, исключало романтизм и романтику с их «возвышающим обманом». Программной в этом смысле явилась его пьеса «Хлеб» (1930) на тему коллективизации. Правда, в «Чудесном сплаве» (1933), где, выражаясь словами М. Горького, «поэтически раскрашивалась» советская молодежь, Киршон как будто продолжил линию «Города ветров». Но «лирика и романтика» на этот раз не усиливали драматическую напряженность, а скорее вуалировали ее отсутствие. «Чудесный сплав» написан в жанре так называемой «лирической комедии», которая в 30‑е гг. успешно вытеснила комедию сатирическую. Жанр этот, использующий смех «не для сатиры, но для того, чтобы вызвать у зрителя максимум сочувствия»[[69]](#footnote-70) к положительным героям, имел тогда многочисленных приверженцев и воспринимался как новое слово в мировой комедиографии. Подобный взгляд держался десятилетиями. Даже в серьезном труде А. Богуславского и В. Диева (1963) отмечены «такие принципиально новые советские лирические комедии 30‑х гг., как “Чудесный сплав” В. Киршона, “Девушки нашей страны” И. Микитенко и т. п.», основанные «на одних положительных характерах»[[70]](#footnote-71). Думается, ближе к истине те, кто связывает утверждение лирической комедии с процессом «убывания поэтического начала в драматургии»[[71]](#footnote-72), а попросту говоря — с развитием тенденции бесконфликтности.

«Город ветров» так и остался единственным шагом Киршона в сторону поэтической драмы. Но в самом факте появления подобной пьесы у такого автора, как Киршон, видится некая общая закономерность. На рубеже 20 – 30‑х гг. тема гражданской войны в восприятии драматургов разных направлений пронизывалась лирико-поэтическими токами, заставляя их искать новые художественные решения.

Чем дальше в прошлое отодвигалась эпоха революции, тем острее осознавалась историческая дистанция между давними событиями и современностью. Несомненно, чувство дистанции определяло и динамику развития героико-революционной драмы середины 1920‑х гг. Если в «Шторме», сильна была интонация взволнованного очевидца, то автор «Любови Яровой» объяснял трехлетний перерыв в работе над пьесой (1920 – 1923) именно необходимостью большего временного интервала. Окончательный вариант, как известно, относится к 1926 г. Но характерно, {19} что Треневу, как он писал, дистанция понадобилась для возможно более объективного показа как «политического и социального фона», так и «драмы героини и героя»[[72]](#footnote-73). Складывался объективированный характер действия, которое воспроизводит естественный ход событий и развивается как бы без помощи автора, путем самодвижения. При всех различиях, героико-революционные драмы 1925 – 1927 гг. составляют единый цикл не только тематически, но и потому, что демонстрируют в разных вариантах один и тот же тип действия, убежденным сторонником которого был, например, М. Горький. «Пьеса требует, — писал он, — чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора. <…> Пьеса не допускает… свободного вмешательства автора»[[73]](#footnote-74). Вполне объяснима негативная реакция Горького на драматургию Вс. Вишневского, узаконившего прием активного авторского «вмешательства» в действие[[74]](#footnote-75).

Между тем этот прием свидетельствовал, конечно, не о подражании Вишневского Леониду Андрееву, как считал Горький, а о принципиальных сдвигах в советской драматургии. «Оптимистическая трагедия» в ее второй, «вишневско-таировской» редакции (1933) подвела им своеобразный итог. То, что Горькому казалось ходульным и выспренним, Ю. Юзовский назвал «суровым стилем правды». Но минувшее на этот раз предстало не в форме объективированного драматургического эпоса середины 20‑х, по самой своей природе исключавшего открытое выражение авторской позиции. «Оптимистическая трагедия» и более ранняя «Первая Конная» (1929), напротив, немыслимы без Ведущих, чьи выступления похожи на «патетические музыкальные интермедии»[[75]](#footnote-76).

Опыты Вишневского вызывали сомнения не только у Горького, но и у горячих поклонников драматурга. Так, В. Перцов в середине 30‑х гг. писал: «Песенно-ораторская форма произведений Вишневского уводит их из “царства” канонической драматургии и сценической необходимости. <…> Драматургическая форма узка для автора: она часто лишает его слова, как бы он ни выдвигал на сцену вместо себя подставных лиц в виде различного рода вестников, ведущих и т. п. <…> иногда кажется, что многое внутренне отсекается автором из-за ограничений, накладываемых сценической площадкой, и то, что мы теряем сейчас, могло бы полностью развернуться в форме {20} прекраснейшей поэмы в прозе, где “ведущий” превратился бы в лирические отступления»[[76]](#footnote-77).

Но Вишневский был не единственным и не первым из драматургов рубежа десятилетий, кого потянуло к лирическим отступлениям. Еще раньше зазвучали патетические строфы Ашуга в «Городе ветров» Киршона. Сельвинский в «Командарме 2» вывел не только иронического комментатора — Конферансье, но прослоил действие интермедиями для Чтеца и Хора, а в одной из них прямо передоверил собственные раздумья герою («И автор глаголет моими устами»). «Патетическая соната» Кулиша открывается авторским обращением в зал, а затем действие ведет и в нем участвует поэт Илько Юга, именуемый «Я».

Заметим, что в тогдашних пьесах из современной жизни даже драматурги весьма субъективного склада не прибегали так открыто к помощи «подставных лиц» (Замавтора в «Неблагодарной роли» А. Файко (1932) был скорее исключением). Субъективно-лирическое начало острей выявилось в драмах революционной тематики, причем у художников разных лагерей, порой враждовавших между собой (как налитпостовец Киршон и литфронтовец Вишневский). Оно не растворялось в материале, а наоборот, сгущалось вплоть до персонифицикации, обособления в «самосильную» действенную единицу. Драматурги пересматривали опыт предшественников, писавших в «приемах первоначального реализма». Эта формулировка Маркова, быть может, несколько схематизирует реальную картину, но главным источником драматизма в «Шторме» и последовавших за ним пьесах, действительно, была сама «напряженность исторических событий»[[77]](#footnote-78). На новом этапе вышел на первый план драматизм авторского переживания, заряженный мощными импульсами эпохи первой пятилетки.

Казалось, въявь обнаружилась цикличность исторического процесса. После штиля «мирной передышки» как бы заново воспроизводилась ситуация революционного шторма, разлома (1929 г. был объявлен «годом великого перелома»). В искусстве проступила «тенденция к идейному и эмоциональному сближению двух периодов»[[78]](#footnote-79). Но чтобы сблизить явления, нужно ощутить и осмыслить расстояние между ними. Его недостаточно было заполнить бытовыми зарисовками различных моментов пройденного пути, как сделал Б. Ромашов в пьесе с символическим названием «Огненный мост» (1929), которая воспринималась уже как «угасающий день советского театра»[[79]](#footnote-80). Драматург {21} не сумел творчески использовать возможности, предоставленные ему дистанцией времени. В «Огненном мосте» временной охват событий очень широк — от дней гражданской войны до конца 20‑х, но отсутствует «дистанция головы», по Маяковскому — непременное условие поэтической работы[[80]](#footnote-81). Пьесы самого Маяковского подтверждают его правоту. Героическим усилием мысли и фантазии поэт создает «дистанцию времени», вводя мотивы будущего и тем превращая настоящее в «понятое время». У Сельвинского, Вишневского, Кулиша «дистанция головы» выражена иначе: не будущее, а прошлое становится формой оценки настоящего.

«Я взял глубоко современные проблемы, которых не было в 1919 году, — писал Сельвинский. — <…> На материале 1919 года я развертываю проблемы 1929 года»[[81]](#footnote-82). Сказано с некоторым преувеличением, но, несомненно, именно современность была отправной точкой для автора «Командарма». И для Вишневского, видевшего в трудовом подвиге современников «осуществившееся будущее» революции.

Второй ведущий. Наши потомки <…> Пришли посмотреть на героические деяния, на героических людей.

Первый. Тогда им проще глядеть друг на друга.

(«Оптимистическая трагедия»)

Алперс проницательно заметил: «Пьеса Кулиша — не запоздалое воспоминание о пройденных этапах революции. Она направлена не в прошлое, но в живую современность»[[82]](#footnote-83). Критик считал, что в «Патетической сонате» образ революции модернизирован, а социальный пафос нейтрализован субъективным подходом. На самом деле именно «живая современность» авторского чувства, взаимодействуя с историческим материалом, высекает драматическую искру.

Переход к «развернутому наступлению социализма по всему фронту» оплачивался ценой сверхнапряженных человеческих усилий, сурового самоотречения. Сложное, многоаспектное время по-разному преломлялось в сознании драматургов. В авторском голосе преобладали интонации патетической проповеди (Вишневский) или исповеди (Кулиш), иногда сталкиваясь и споря (Сельвинский). Но каждое высказывание было глубоко драматично. Обнажение лирической стихии возвращало актуальность революционной теме, которая казалась исчерпанной к концу послеоктябрьского десятилетия, придавало ей новый масштаб. {22} В драматургии рубежа 20 – 30‑х гг. тема гражданской войны пережила взлет, никогда впоследствии не повторявшийся. В тот момент она была наиболее близка к трагедийной трактовке. Даже если в заглавии подчеркивалось, что трагедия — оптимистическая, тонус идей и эмоций заранее отсекал возможность такой сценической концовки, какой совсем скоро, в 1934 г., Ю. Завадский снабдит в ЦТКД «Гибель эскадры» А. Корнейчука: после катастрофических событий вылезают из люка юнга с канарейкой, матрос с граммофоном, кочегар с белой собачкой. Приветствуя «финал, проникнутый теплотой и юмором», Юзовский писал: «Радостным смехом заканчивается спектакль. И это ничуть не противоречит теме “Гибели эскадры”»[[83]](#footnote-84).

Возможно, так оно и есть. Но не станем вслед за критиком называть пьесу Корнейчука «трагической эпопеей». Лиризм трагедии выражается не канареечными трелями. Трагедия обращена к кардинальным вопросам — «судьба человеческая, судьба народная». Видением мира она изначально близка поэзии: «Сотри случайные черты…» Как стих преобразует обычную разговорную речь, так трагедия основана на волевом преображении жизненного материала. Поэтическая условность — в самой природе жанра, а стихотворная речь — как бы высшее проявление его врожденных свойств.

## Поэтическая драма или драматическая поэма? («Командарм 2» Ильи Сельвинского)

«Командарм 2», как известно, в ГосТИМе[[84]](#footnote-85) подвергся радикальной режиссерской редактуре. Текст был сильно сокращен, некоторые картины выброшены, другие перетасованы. Поэт тяжело переживал вмешательство Мейерхольда. Дебют на театре кончился разрывом с режиссером. Этот эпизод навсегда оставил рубец в памяти Сельвинского. В статье для сборника «Встречи с Мейерхольдом» он снова повторил то, о чем говорил и писал после премьеры: спектакль превратил конфликт трагедии «во что-то очень примитивное», она «утратила смысл»[[85]](#footnote-86). Уже после его смерти вышла замечательная монография К. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд». Вот только нужно ли было полностью зачеркивать драматурга Сельвинского? {23} Автор откликнулся на воспоминания поэта репликой: «Привлекательная простота его последних пояснений, к сожалению, не соответствует истине»[[86]](#footnote-87). В более поздней книге Рудницкий взял под сомнение и достоинства Сельвинского как поэта, которые Мейерхольд якобы «преувеличивал». Эта фраза странно соседствует с прямо противоположной по смыслу: «Трагедия… “Командарм 2” Мейерхольду вовсе не нравилась»[[87]](#footnote-88).

Думается, что оба утверждения также отличаются скорее «привлекательной простотой», чем достоверностью. В письме А. Головину, где Мейерхольда не стесняли дипломатические соображения, он аттестовал «Командарма» как «замечательную вещь»[[88]](#footnote-89). Считать, что он заблуждался насчет «поэтических возможностей» Сельвинского, несправедливо по отношению к обоим и прежде всего, конечно, к Сельвинскому[[89]](#footnote-90). Не все равноценно в наследии поэта, есть и явные неудачи. В 20‑е гг. он, как и многие, искал новых путей в поэзии, экспериментировал смело, порой слишком рискованно. Будучи лидером конструктивистской группы, куда в разное время входили В. Инбер, Э. Багрицкий, М. Луговской и др., Сельвинский чувствовал себя обязанным неотступно следовать ее теоретическим принципам в собственных стихах. Его поэзия теряла в эмоциональной выразительности, когда подчинялась рационалистической «конструктивной» схеме. Иногда она становилась «не только “опытным полем”, где он претворял в жизнь групповые взгляды, но и полем битвы»[[90]](#footnote-91) с литературными противниками.

Но и из них мало кто сомневался в том, что Сельвинский — большой поэт. Поэму «Улялаевщина» высоко оценили не только единомышленники по ЛЦК, но и Горький, и глава Лефа Маяковский, с которым Сельвинский, как и другие конструктивисты, состоял в перманентной полемике. Нравились Маяковскому и стихи, в которых Сельвинский экспериментировал с необычным лексическим материалом (например, одесский блатной жаргон в «Мотьке Малхамовесе» и т. п.). Сильной стороной его поэзии Маяковский считал «прекрасную обработку жанрового языка, если можно так выразиться, — образцов жаргона»[[91]](#footnote-92). Разнообразие речевых характеристик, виртуозно разработанных в плане ритмики и фонетики, придает творчеству Сельвинского многоголосие. М. Волошин назвал его «поэт-оркестр». {24} «Главный теоретик» ЛЦК К. Зелинский также отмечал, что Сельвинский обучался «игре на всех инструментах поэтического оркестра»[[92]](#footnote-93). Он стремился языком поэзии «создавать портреты, рисовать вещи, пейзажи, социальный фон». Отсюда провозглашение «органическим стилем эпохи»[[93]](#footnote-94) эпоса, установка на сюжетные жанры — эпическую поэму и поэтическую (стихотворную) драму. Это соответствовало постулату конструктивистской теории: «оздоровление» поэзии путем «инфляции методов прозы» — иначе говоря, «удар по лирике»[[94]](#footnote-95), чьей субъективности категорически противополагалась объективность эпоса.

Сельвинский-полемист нередко оказывался догматиком. С Сельвинским-поэтом дело обстояло сложнее. Трудно согласиться с В. Огневым, утверждающим: «Сельвинский населил поэзию сотнями колоритнейших героев, говорил их голосами, холодно-иронически наблюдал за их страданиями, позволял им до конца выговориться и участвовал в игре на равных правах со своими героями»[[95]](#footnote-96). Стих Сельвинского, как правило, не холоден, а эмоционально окрашен, субъективно интонирован — недаром за ним долго сохранялась репутация поэта «изощренной субъективности»[[96]](#footnote-97). «Его личность, — писал К. Зелинский, — присутствует во всех произведениях, хотя он не столько лирический поэт, сколько автор эпических поэм и поэтических драм и трагедий»[[97]](#footnote-98). Другой исследователь заметил: «Объективизм повествования, которого требовала теория конструктивизма, постоянно нарушается в эпосе Сельвинского его размышлениями о судьбах конструктивизма»[[98]](#footnote-99). Действительно, эта тема проходит в лирических отступлениях поэм «Записки поэта», «Пушторг» и даже в трагедии «Командарм 2». Но она — не единственный предмет раздумий Сельвинского. Их диапазон неизмеримо шире — «о времени и о себе». И здесь, вопреки разногласиям с Маяковским, который не разделял пристрастия Сельвинского к «эпическим полотнам» («во время баррикадных боев — все полотно раздерут»[[99]](#footnote-100)), они оказывались близки. Об этом замечательно сказано у Пастернака: «Всякий раз, как потом поколенье выражало себя драматически, отдавая свой голос поэту, будь то Есенин, Сельвинский или Цветаева, именно {25} в их генерационной связанности, то есть в их обращении от времени к миру, слышался отзвук кровной ноты Маяковского»[[100]](#footnote-101).

Да, в поэзии Сельвинского выразило себя поколение — «молодая советская интеллигенция (по терминологии конструктивистов — “переходники”), выросшая в эпоху революции и болезненно ищущая сращения с рабоче-крестьянским блоком»[[101]](#footnote-102). Термин «переходники» принадлежит К. Зелинскому и означает примерно то же, что «попутчики», но с одним уточнением: «переходники» — ровесники века или люди чуть постарше (Сельвинский родился в 1899 г.). От их лица поэт открыто говорит в стихотворении «Переходники» (и других):

И, едва успев прослышать марксизм,  
Лишенные классового костяка,  
Мы рванулись в дым, по степям по сизым,  
Стихийной верой своей истекать.

И если бы этой вере — наука  
Взамен утопических корневищ, —  
Мы знали бы свой политический угол  
И кровный стяг бы над нами навис.

(«Наша биография»)

Настроения «переходничества» были объективной данностью 20‑х гг. и выразились не только в творчестве Сельвинского. Верно замечено, что «романтизированный образ так называемого “переходника революции” несомненно импонировал Багрицкому»[[102]](#footnote-103). В одном из лучших стихотворений он подчеркивает свою причастность к поколению:

А в походной сумке —  
Спички и табак, —  
Тихонов,  
Сельвинский,  
Пастернак…

Здесь же звучат строки из «Улялаевщины»:

«Ехали казаки,  
Чубы по губам…»

(«Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым»)

Среди «переходников» были и те, кто, как Багрицкий и Сельвинский, участвовал в гражданской войне («Нас водила молодость в сабельный поход…»). Нэп, а затем реконструктивный {26} период подвергли суровым испытаниям первоначальную стихийно-романтическую захваченность революцией. «Да здравствует реконструкция человеческого материала, всеобъемлющая инженерия нового мира!» — восклицал самозабвенно устами своего героя Олеша («Человеческий материал», 1928). Но давалась «самореконструкция» с трудом, хотя Сельвинский в 1930 г. писал:

Эпоха меня раздавила, как флюс,  
Но сам же я первый готов удивиться,  
С каким облегчением я становлюсь  
Из конструктивиста реконструктивистом…

(«Декларация прав поэта»)

В его произведениях 20‑х гг. мотив «переходничества» — один из сквозных. Печатью «переходничества» отмечены герои, которые «запутались в интеллигентских узах» («Пушторг»). Они показаны в обстановке гражданской войны (эпопея «Улялаевщина», 1924), московской литературной жизни времен нэпа (стихотворная повесть «Записки поэта», 1926), начавшейся индустриализации (роман в стихах «Пушторг», 1927). В первой пьесе Сельвинского «Командарм 2» своеобразно преломилась проблематика этих «эпических полотен». С течением времени драматическая поэзия в его творчестве почти заместила эпическую.

Эволюцию Сельвинского в целом верно определяют как «движение к стихотворному драматическому эпосу»[[103]](#footnote-104). Уже в «Командарме» эпический план намечен крупно и выразительно. Но к «Командарму 2» с наибольшим основанием можно отнести одно из последних высказываний поэта: «Драма не что иное, как развитие лирики, звучащей не от первого лица, а двигающей персонажи. За ними-то и скрывается первое лицо. Но его нужно иметь»[[104]](#footnote-105).

В «Командарме», как уже говорилось, лирика иногда звучит и от первого лица. П. Антокольский, также пробовавший силы в жанре поэтической драмы, писал о раннем Сельвинском: «Одна какая-нибудь строка… говорила, что Сельвинский не только штукарь что надо и мастер своего дела, но и знаток чужой темной и несчастной души. <…>-Ясно было, что в потенции Сельвинский драматург — и еще какой!»[[105]](#footnote-106) «Несчастная душа» в «Командарме» — протагонист трагедии Оконный. Но чужая ли? Автор в различных комментариях настаивал: да, чужая. Весьма решительно он отмежевался от своего героя в статье 1934 г. «Поэзия и театр».

{27} В пьесе, утверждал Сельвинский, сталкиваются два мира чувств, характерных для современности: масштабно-эпическое «чувство эры» и «скрупулезный мирок интимного лиризма». Метафорически это можно выразить так: «Во время пожара растерявшийся погорелец частенько кидается спасать… какие-нибудь затрапезные шлепанцы. И в этих шлепанцах вступает он в новое обиталище. Так заносится старая, сморщенная от близости огня лирика в эпический план нового быта. <…> Она цепляется за каждый гвоздик, каждый клочок, выпузыривая икру крошечных, микроскопических ощущеньиц, стремясь свой кругозор зеркальной капли противопоставить океанским горизонтам эпохи. И эта зеркальная капля вращается вокруг обновленного мира, как луна вокруг земного шара»[[106]](#footnote-107). Таким «мучеником лунатизма» в «Командарме» является Оконный («Я родился с лунатическим черепом»). В жизни этот тип, по словам поэта, ярко представлен Пастернаком и Олешей (не подсказаны ли метафорические «шлепанцы» подушкой Ивана Бабичева?).

Сельвинский подчеркивает, что лирическое сознание героя внеположно авторскому. Он словно перекладывает ответственность с больной головы на здоровую: реальными прототипами Оконного названы Пастернак со своей «высокой болезнью» — лирикой, Олеша с излюбленной темой «заговора чувств». К тому времени драматург достаточно наслушался обвинений, что Оконный — его собственный двойник. Но если критики не учитывали всей сложности отношений авторской личности с героем, то и в разъяснениях Сельвинского мы не найдем всей истины.

В июле 1928 г. поэт писал Мейерхольду, что после беседы с ним первоначальный замысел «Командарма» изменился: «Герой мой (Оконный) уже не юноша, а мужчина лет сорока — сорока двух, нечто вроде Акакия Акакиевича, подожженного революцией и представляющего гипертрофированный индивидуализм». Ниже сообщение не менее интересное: «Кроме всего описанного удалась мне лирика, о которой я больше всего беспокоился. Благодаря тому, что Оконный заикается в самых патетических местах, я могу распалять его фантазмы как угодно — и все-таки не отрываться от необходимой доли реализма»[[107]](#footnote-108). Стало быть, уже на ранней стадии режиссер направлял работу драматурга в желательное для себя русло. Ему не нужен был Оконный в качестве лирического героя, вызывающего зрительскую симпатию. В опубликованном тексте «Командарма»[[108]](#footnote-109) лирические {28} взлеты Оконного иронически снижаются спотыкающейся речью, перебиваются междометием «т‑тваж» (изобретение Сельвинского). Он немолод, до революции «прозябал в коммерческом банке» захолустного Зарайска: «Акакий Акакиевич? Макарушка Девушкин?» Между тем поначалу герой был задуман как романтически настроенный юноша — «переходник» из тех «суровых дюмаотцовцев южных гимназий», о которых писал Сельвинский в «Улялаевщине» и к которым принадлежал когда-то сам. В стихах гимназических лет, вошедших в сборник «Ранний Сельвинский» (1929), юный поэт вывел себя под фамилией Суконный.

Близкий друг и биограф Сельвинского литературовед О. Резник категорически отрицает, что образ Оконного сколько-нибудь автобиографичен. Он не жалеет черной краски, чтобы доказать абсолютную «отрицательность» героя, заложенную будто бы в самом авторском замысле. Резонно возражая против отождествления Сельвинского с Оконным, Резник впадает в другую крайность. Это несколько обедняет серьезный, обстоятельный анализ трагедии в его книге о поэте[[109]](#footnote-110). Пафос исследования часто подменяется пафосом защиты, причем аргументы не всегда убедительны. Кто же такой Оконный и какова его роль в пятиактной трагедии Сельвинского?

… В канцелярии командарма Чуба машинистка Вера печатает под диктовку приказ не вступать в бой с белыми частями, занявшими город Белоярск. В случае ослушания артиллерия должна «открыть по своим же огонь». Мотивы Чуба никому не известны. Он отверг проект взятия Белоярска, составленный штабным писарем Оконным. Оконный считает свой план наполеоновским. Непреклонный командарм, «рабоче-крестьянин от царских каторг», кажется ему тупым и примитивным: «дырявый ситцевый витязь», «статуя командора». Сам Оконный, служа 20 лет мелким чиновником, вел «сновидческую» жизнь, уносясь далеко на «трехъярусных кораблях фантазии». В революции видит он осуществление своих романтических мечтаний и искренне убежден, что может лучше Чуба руководить массами, рвущимися в бой.

Вождями кажутся, а не родятся.  
Каждый Иваныч — в принципе вождь…  
И важно не то, кто кого погрудастей,  
А важен страстный упор…

Уверенность Оконного разделяет его возлюбленная Вера, также возмущенная приказом Чуба. Эмоциональные и житейски {29} непрактичные, оба легко поддаются на провокацию делопроизводителя Петрова, замаскированного белогвардейца. Петров убеждает их, что Чуб намеренно играет на руку белым, удерживая войска на месте. Митинг, на котором анархически настроенные красноармейцы яростно требуют отмены приказа, Оконный воспринимает как подтверждение правоты Петрова. Он и Вера втянуты в фантастический заговор. Втроем с Петровым, загримированные и переодетые (Вера — молоденьким адъютантом-матросом), они предъявляют Чубу подложный приказ о его аресте и назначении нового командарма. Это — под чужой фамилией — Оконный. Он приказывает войскам идти на Белоярск. Авантюра заканчивается катастрофой, массовой гибелью бойцов. Чуб, которому удалось бежать от белых, куда его обманом увез Петров, велит арестовать Веру и Оконного. Оказывается, что сдерживающая тактика Чуба диктовалась стратегическими соображениями:

Отдать Белоярск к чертовой матери —  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Мы зарвались и будем отрезаны.  
В том-то и вся штуковина, брат,  
В том-то и все сволочное дело,  
Что Белоярск нельзя было брать,  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Хотя это белым и очень хотелось.

В финале все «возвращается на круги своя». Опять канцелярия, новая машинистка печатает приказ. Судьбу Оконного и Веры должен решить трибунал, а штурм Белоярска, наконец, объявлен. Но входит — с опозданием, как Оконный в первой картине — новый писарь Подоконников, двойник прежнего. О трагических событиях напоминает лишь мерно читаемый диктором длинный список погибших — все фамилии на букву «А»:

Абаев, Абазов, Абаш, Аберцов…

Разумеется, это лишь общая канва событий, то, что остается за вычетом поэзии. Драма Сельвинского не принадлежит к разряду тех, где «зритель вообще может не заметить, что пьеса написана в стихотворной форме»[[110]](#footnote-111). Пересказ дает только беглый очерк драматического действия, каковое, считал П. Валери, есть «проза по преимуществу»[[111]](#footnote-112). Поэтому многое кажется неправдоподобным, искусственным — например, заговор с переодеванием. «Этот обман, может быть, и явился бы в поэме {30} достаточным обоснованием для всех последующих событий, — писал Алперс. — В драме же он звучит несерьезной случайностью, притом не оказавшей никакого влияния на ход драматического действия»[[112]](#footnote-113). Последнее попросту неверно. А по поводу случайности напомним слова Белинского: «Трагедия есть более искусственное произведение, нежели другой род поэзии. <…> Смерть Дездемоны есть следствие ревности Отелло, а не дело случая»[[113]](#footnote-114)… В «Командарме» самозванство Оконного, в жизни маловероятное, возможно благодаря фантастичности его и Вериного воображения («трехъярусные корабли фантазии»). Прямое следствие обмана — роковой штурм Белоярска.

Мейерхольд говорил на обсуждении: «Пьеса в стихах, трагедия. Вся концепция такова, что она глубоко условная». И возражал тем, кто указывал на ряд несовпадений с действительной обстановкой в Красной Армии начального периода: «Напрасно товарищи сдвигают вопрос в область чисто военную»[[114]](#footnote-115). Правда, в спектакль была введена мультипликационная карта, призванная пояснить военные планы обоих командармов. Марков, однако, заметил, что «карта не разрушает сомнений»[[115]](#footnote-116). Неточности, допущенные автором в «области чисто военной», могут удивить, если учесть его известные слова о «диалектической геометрии»[[116]](#footnote-117) пьесы. Еще в связи с «Улялаевщиной» Зелинский отмечал аналитичность метода Сельвинского, «пафос статистики» и «манеру научного рассуждения»[[117]](#footnote-118). Это как будто присуще и «Командарму»: Оконный подробно, с цифровыми выкладками (отщелкивая на счетах) излагает свой проект. Наделе же стратегическая точность немногим нужней поэтической драме Сельвинского, чем «Зорям» Э. Верхарна — топографический план местности, отсутствие которого Мейерхольд в 1920 г. считал серьезным недостатком пьесы[[118]](#footnote-119).

Но при внимательном чтении бросается в глаза еще одно нарушение правдоподобия, которое нельзя оправдать только условным характером «Командарма». Критики и позднейшие исследователи дружно пишут о двойственном освещении Оконного и Чуба. Это входило в намерения Сельвинского: показать несовпадение субъективных данных с объективной нужностью человека для общего дела. И на истинного, и на подложного командарма направлена ирония автора, выраженная не только в насмешливых репликах Конферансье, но и в лексике и синтаксисе {31} речи героев. Речь Оконного перенасыщена метафорами, поэтическими реминисценциями, местами вычурна. Он заикается.

Чуб тоже косноязычен, но по-другому. Он говорит тяжело и неповоротливо, с трудом строит фразы, куда причудливо залетают вдруг «культурные» словечки:

План Белоярска решен прогрессивно  
В смыслах отрицательных. Это есть факт.

Но как художественный образ Чуб внутренне целостен. Чувствуется, что автор создавал его, не ломая себя. Даже в самой драматичной ситуации, когда Чуб после тщетных поисков выхода готов отдать приказ о расстреле сыпнотифозных бойцов (их некому лечить и невозможно вывезти, тиф грозит перекинуться на всю армию), его жестокость воспринимается как вынужденная. Этот эпизод пьесы вызвал всеобщее возмущение и был воспринят как попытка дискредитировать революционную героику. Думается, здесь, напротив, показана трагическая правда эпохи, лишившая героя альтернативы (аналогичный эпизод с ранеными есть в «Разгроме» А. Фадеева). Кстати, Чуб так и не подписал приказ.

Органичность образа «водителя массовых войск» немало способствовала актерской удаче Н. Боголюбова, чью работу единодушно признали лучшей в спектакле. Этого не скажешь о роли Оконного. Корректируя свой замысел согласно указаниям Мейерхольда, Сельвинский не сумел свести концы с концами. Юношеская наивность и романтическая пылкость Оконного, безоглядность поступков решительно не вяжутся с обликом и биографией «Акакия Акакиевича». Задуманный как протагонист, он в результате авторских переделок утратил волевой стержень, из драматического героя превратился в антигероя. Скорее всего Сельвинский этого не заметил и искренне считал, что виновата только сценическая трактовка. Утверждая, что пьеса показывает «двух крепких людей-энтузиастов»[[119]](#footnote-120), он в сущности говорил о замысле, а не о готовом произведении. Не случайно на обсуждении «Командарма» в ЛЦК Зелинский сказал: «Это не трагедия Оконного. Это… безгеройная вещь…»[[120]](#footnote-121) Сельвинскому возразил и А. Гвоздев: Оконный вовсе не является «крепким человеком», в отличие от Чуба, которого драматург наделил чертами «мощи, ударности, непримиримости»[[121]](#footnote-122). {32} В искреннем заблуждении автора и следует искать главную причину «привлекательной простоты» его слов о том, что Мейерхольд превратил конфликт пьесы «в борьбу красного Чуба с белым Оконным»[[122]](#footnote-123). Это не совсем так; точнее поэт выразился в разговоре с О. Резником: «Оконный у Мейерхольда получился под Керенского»[[123]](#footnote-124).

Мейерхольд, конечно, довершил то, чего не сделал Сельвинский. Оконный получился на сцене полным ничтожеством, С. Дрейден написал даже — «кретином». По мнению критика, режиссер настолько «перегнул палку… что ни о каком “поединке” между Оконным и Чубом не приходилось и думать»[[124]](#footnote-125). Дрейден считал это правильным, Марков оценил несколько иначе: театр не использовал «право быть смелым в трактовке Оконного — … возвышая Чуба, вряд ли следовало снижать Оконного»[[125]](#footnote-126). Неудачу он частично отнес на счет исполнителя роли Ф. Коршунова, игравшего сухо и невыразительно. В связи с этим приведем любопытный отзыв рабкоров: «Монотонная игра Оконного… ходульное и вялое произнесение текста не убеждает зрителей в его отрицательности как типа, а… указывает на недостаток игры актера»[[126]](#footnote-127).

Актер более глубокого склада мог бы, наверное, хоть немного поправить дело. В цитировавшемся письме Мейерхольду Сельвинский писал, что представляет себе в роли Оконного, только М. Чехова. Но Чехов как раз в 1928 г. остался за границей, да и у Мейерхольда никогда не работал, хотя приглашения от него получал. Готовить роль начал Э. Гарин. Он же играл на генеральной репетиции, после чего на время ушел из ГосТИМа. Режиссер, заменив Гарина Коршуновым, заявил в газете, что новый исполнитель справляется с ролью «гораздо лучше»[[127]](#footnote-128). Это была месть за «измену», но не только. Гарин вспоминал, что трактовал Оконного в русле авторского отношения к «образу, в какой-то мере положительному… образу человека, искренне и честно верящего в свою правоту»[[128]](#footnote-129). Пожалуй, в ГосТИМе он был тогда единственным актером, способным высветить все грани роли, включая и те, что померкли в процессе авторской переработки. И именно потому Мейерхольда действительно больше устраивал нейтральный Коршунов, {33} полностью лишенный рефлексии и лирического темперамента. Еще менее, чем Гарин, режиссеру подошел бы Чехов с его пронзительным умением оправдывать человека.

Полная дискредитация Оконного имела еще одно следствие, кроме возвеличения Чуба. Лирическим полюсом спектакля стала Вера в исполнении З. Райх. Мейерхольд по своему обыкновению акцентировал «технический» момент, отметив, что актриса показывает «один из труднейших приемов сценического искусства — трансформацию по методу новой школы»[[129]](#footnote-130). Важней другое его свидетельство. Поскольку «режиссерский герой, в отличие от авторского, Чуб», Мейерхольд решил ему противопоставить не размагниченного Оконного, а «двуединство»: «Вера заменяет Оконному… волевую пульсацию. Оконный плюс Вера составляют единицу борьбы. Оконный без Веры — это половина роли». Режиссер отнес роль Веры к «социальному амплуа лирико-сатирической героини»[[130]](#footnote-131). Лирика у Райх преобладала, если не вовсе вытесняла сатиру; нет ее и в щемяще-трогательном образе героини Сельвинского. По словам Маркова, актриса играла «тепло и четко», передавая «внутренне верными и скупыми чертами… мечтательность и предопределенность гибели, заложенной в этой женщине, бросившейся в роковую и для нее невозможную авантюру»[[131]](#footnote-132). В «Командарме» определилась лирико-трагедийная тема беззащитной и обреченной женственности, которая потом прозвучит в лучших ролях Райх 30‑х гг. — Леле Гончаровой («Список благодеяний») и Маргерит Готье («Дама с камелиями»).

Образ Веры у Сельвинского глубоко лиричен и вместе с тем действен, не осложнен «лунатической» рефлексией. В сценической редакции «Командарма» ее «волевая пульсация» была столь очевидна рядом со статичным Оконным, что оказалась главной движущей силой заговора. Мейерхольд снял мотив белогвардейской провокации, делавший Веру и Оконного марионетками в руках Петрова. Из «Мефистофеля» Петров превратился в недалекого штабиста.

Режиссер энергично вторгался и в концепцию, и в драматургическую структуру «Командарма». Последнее обычно объясняют просчетами поэта, «подхваченного лирическим восторгом»[[132]](#footnote-133) и написавшего скорее «драматическую поэму», «чисто лирическое произведение»[[133]](#footnote-134), чем пьесу.

{34} В этих объяснениях много верного. Экспозиция у Сельвинского растянута на три картины. Собственно действие завязывается только к концу третьей, когда принимается решение убрать Чуба. Сам он впервые появляется в четвертой картине («Митинг в степи»). «В первых трех картинах не должно быть действенности, — настаивал автор. — Здесь должно быть напряженное состояние»[[134]](#footnote-135). Но местами напряжение сникает из-за повторов. В первой картине зритель узнает достаточно много об Оконном, его характере и биографии. Во второй, которая целиком состоит из его монолога (телефонный разговор с Верой), все это излагается еще подробней. Есть еще и интермедия, где автор использует Оконного как посредника для обращения к герою «Записок поэта» Евгению Нею, одному из предшественников Оконного в творчестве Сельвинского (Марков справедлива заметил, что Оконный «по профессии бухгалтер, по природе поэт»[[135]](#footnote-136)). Это «целая программная исповедь по поводу лирики и лирического. <…> и гимн лирике, и отвержение сугубо камерного, отрешенного от жизни лиризма, и скорбь от прощания с ним»[[136]](#footnote-137). Таких откровенных авторских прорывов к зрителю мы больше не встретим у Сельвинского-драматурга — собственно, этот своеобразный монолог с наложением голосов, как в студийной радиозаписи, не столько предназначен зрителю, сколько читателю или слушателю. Через много лет, пережив немало театральных конфликтов, Сельвинский скажет в сердцах: «Пьеса в стихах может существовать и вне рампы, если она — поэзия»[[137]](#footnote-138). У Мейерхольда, которого меньше всего интересовали отношения поэта с лирикой и собственными героями, интермедия не увидела рампы.

Сельвинский и сам чувствовал, что пространные лирические отступления задерживают действие «Командарма». В конце второй картины Конферансье прерывает Оконного:

Оконный, не тяните, монолог уже исчерпан.  
Ликвидируйте романтику и двиньте сюжет.

В таком направлении и действовал Мейерхольд, причем Конферансье оказался его первой жертвой. Спектакль открывал ударный эпизод митинга. Перед зрителями сразу представала мощная фигура Чуба, вознесенная над планшетом сцены полукруглой лестницей-помостом (конструкция архитектора С. Вахтангова). Передвинутая в самое начало, картина митинга задавала {35} тон всему действию, опорными точками которого стали также хоровая интермедия «Война» и финал. Мейерхольд закончил спектакль расстрелом Оконного и Веры, сохранив от авторского финала только звучащий фон: Чтец с серебряным рупором оглашал список убитых.

Режиссерская композиция была убедительной и стройной. Но и Сельвинский в «Командарме» проявил себя не столь беспомощным драматургом, как кажется, например, Рудницкому. Даже признавая пьесу «чрезвычайно далекой от совершенства»[[138]](#footnote-139), можно почувствовать, что автор обладает, как писал Юзовский, «бурным драматургическим инстинктом»[[139]](#footnote-140). Перекличка между началом и концом, как бы воспроизводящим исходную ситуацию, подчеркнута еще одним своеобразным приемом. В интермедии перед второй картиной Чтец на просцениуме декламирует сонет, блестяще стилизованный в духе декадентского салона (Сельвинский был мастером сонетной формы). Последняя строка его многозначительна:

Но распускаются и лилии в пустыне!

По окончании сонета к публике обращается Конферансье:

Вы, конечно, не поняли? Не так ли?  
Ол райт. Поймете в конце спектакля.

В финале тот же сонет читает Подоконников.

Таких «перекличек» немало в трагедии. Подоконников — «зеркальный» двойник героя. А кривое зеркало «лунатика» Оконного — эпилептик Деверин, который на митинге бьется в конвульсиях, бессвязно выкрикивая призывы к бою.

Замечательна поэтическая трансформация песенки Часового («На свете жили братики, / Горбатый и хромой») в трагически напряженной интермедии «Война»:

Чтец. Но рыбой воздел их  
Военный гарпун —  
Хромой в гренадерах,  
В драгунах — горбун…

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Хор. За братьев!  
Эй, братцы,  
На тех, чья  
Вина, —  
Да здравствует,  
Да здравствует,  
Да здравствует  
Война!!!

{36} Эта интермедия была гениально решена Мейерхольдом[[140]](#footnote-141).

Незаурядное для дебютанта драматургическое мастерство обнаружил Сельвинский в построении отдельных сцен. Такова первая картина, где текст диктуемого приказа Чуба перемежают остроты Конферансье, конфиденциальная беседа Оконного с Петровым, нервные реплики Веры. Здесь Сельвинский добился желаемого «напряженного состояния»: ощутимо нарастает недовольство Веры и Оконного жесткой позицией командарма. Как зловещее предупреждение им дважды раздаются слова приказа (второй раз под занавес):

Виновные будут истреблены.

Великолепно написан «Митинг в степи». Даже Алперс, скептически оценивший «Командарма», считал, что хотя эта сцена «не спасает пьесы», она «по-новому освещает будущий путь драматурга Сельвинского». «Напряженный драматизм положений, — писал критик, — сочетается в ней с сжатой и выразительной характеристикой действующих лиц»[[141]](#footnote-142). Речь каждого оратора резко индивидуализирована. Поэт мастерски использует лексику профессиональных жаргонов, фонетические особенности местных говоров, уверенно и смело лепит характеры из словесного материала. По свидетельству Сельвинского, первым, кто оценил драматургические возможности такой манеры, был Маяковский, посоветовавший ему написать пьесу в стихах: «Вы же чувствуете типаж… Это как раз то, что нужно для сцены»[[142]](#footnote-143). Может быть, Маяковский и свел его с Мейерхольдом, которого удручало, что в современных пьесах «все действующие лица говорят одним языком»[[143]](#footnote-144).

Выступления ораторов даны на фоне усиливающегося ропота бойцов. Сначала это отдельные голоса протеста. Но вот на импровизированную трибуну-бочку взлетает эскадронный Деверин и в беспамятстве выкрикивает слова боевой команды. Голоса объединяются в два полухория, которые, как под гипнозом, эхом повторяют за ним:

Деверин. За мною, ленинские сыны!  
 Пулеметы!!  
Хор 1. леметы…  
Хор 2. ты‑ты…

{37} И — после команды: «Рота: пли!» — оба хора сливаются в мощный звуковой массив:

Хор. Ура. Подымайте.  
Деверин, ура.  
С тобой по команде  
Пойдем в ураган.

Достигнув высшей точки, грозная волна падает отвесно, разбившись о внезапный выстрел Чуба в эпилептика.

По мнению Рудницкого, «Мейерхольд прекрасно понимал, что ставит не столько пьесу, сколько “идею” трагедии, ее приблизительный чертеж, набросок». «Эскиз» Сельвинского он как бы перечеркнул, взамен предложив «свой, решительно несхожий с авторским»[[144]](#footnote-145).

Перечеркнуто и в самом деле было многое. Но примерно так же Мейерхольд поступил с «эскизами» Островского («Лес»), а еще раньше — Верхарна. Кроме того, описывая вершины мейерхольдовского спектакля — «Митинг в степи» и интермедию «Война», — Рудницкий почему-то не замечает, что здесь режиссер ничего не перечеркивал, а целиком опирался на авторский материал. В этих эпизодах, как и в первой картине, и в восьмой («У штабного вагона») с песней Часового, Сельвинский-драматург заодно с Сельвинским-поэтом. Драматическая выразительность усилена ритмической экспрессией тактового стиха («тактовика»), принципы которого разрабатывал Сельвинский.

Сценам, в которых поэт брал верх над драматургом, трудней найти сценический эквивалент. Мейерхольд их либо отсекал, либо в режиссерском рисунке исходил не из рисунка стиха, а из действенной задачи эпизода. Марков считал, что «ритмический рисунок слов у Сельвинского категорически противоречит актерскому движению»[[145]](#footnote-146), и полностью слово совпало с действием только в массовых сценах, где преобладала статика. Алперс в книге «Театр социальной маски» вообще отказал спектаклю в действенности, отнеся его к серии «исторических видений» режиссера: «Вместо действенного драматического процесса театр Мейерхольда открывает со своей сцены неподвижные мертвые ландшафты потухшей планеты». Персонажи-«призраки» «как будто шевелятся и о чем-то шепчутся… Но это… ветер шелестит их полуистлевшей кожей»[[146]](#footnote-147).

Мейерхольд понимал сценическое действие и движение не как видимое, физическое *передвижение*. С камерными, интимными {38} сценами и сольными интермедиями он действительно расправился гораздо решительней, чем с массовками. Но только ли из-за несценичности стиха? Трудно представить, что Мастер здесь признал свое бессилие, хотя, по Сельвинскому, это именно так: «Мейерхольд… бился над проблемой крупного плана на театре. Он не нашел его. <…> Если б можно было дать крупным планом актера, читающего лирический монолог очень объективного содержания, это сразу сделало бы его интимность широко доступной без утраты теплоты»[[147]](#footnote-148).

Но в монологах Оконного, в лирических отступлениях автора режиссер не видел «объективного содержания» и никакой «теплоты» не ощущал. В данном случае его не волновали коллизии лирического сознания.

В одной из статей о «Командарме 2» говорилось, что Оконный — это современный «Блок-Гамлет», парафраз лирического героя стихов о Прекрасной Даме[[148]](#footnote-149). Для Мейерхольда время блоковских мечтателей давно прошло, время нового Гамлета наступит чуть позже — со «Списком благодеяний». Как и Сельвинский, он в «Командарме» задумался «о прошлом, сопоставленном с настоящим»[[149]](#footnote-150). Но у драматурга за открытым финалом («Но распускаются и лилии в пустыне!») слышится «рокот грядущих гроз»[[150]](#footnote-151), события осмыслены в свете сегодняшних судеб «переходников». Мейерхольд финальным залпом оборвал не только жизнь Оконного и Веры, но всякую связь времен, «морально отрезая прошлое от настоящего»[[151]](#footnote-152).

Разумеется, расхождения с Сельвинским у Мейерхольда имелись и на уровне концепции, и на уровне того, что поэт называл «технологией стиха», а режиссер — «техникой театра». Стих «Командарма», местами чрезмерно усложненный ритмически и синтаксически, как бы щеголяющий «самостийностью», далеко не везде устраивал Мейерхольда. Он не мог разделить убеждение Сельвинского: «Стих уже сам по себе явление театральное»[[152]](#footnote-153). Вообще театральное действие и слово, особенно поэтическое, состоят в сложных диалектических отношениях, изначально конфликтных. Эта проблема — одна из реальностей современного сценического мышления. Существовала она и для Мейерхольда, чья поэтическая режиссура все же была подвержена общим тенденциям театрального времени. Его отношения с драматическим стихом складывались по-разному. Был {39} «идеальный», по слову Блока, спектакль «Балаганчик», были «Маскарад», «Мистерия-буфф», «Горе уму». Но была и ломка стиховой речи в «Земле дыбом», и отказ от мысли поставить есенинского «Пугачева» (заготовки к неосуществленному спектаклю режиссер использовал в «Командарме»[[153]](#footnote-154)). Не состоялась мечта о «Гамлете», о «Борисе Годунове», за которого Мейерхольд принимался дважды.

Но закономерно, что в конце 20‑х гг. для спектакля о гражданской войне ему понадобилась драма в стихах. Строго говоря, в «Командарме» единственный раз у Мейерхольда эта тема предстала в своих реальных параметрах, хотя уже в ранней «Мистерии-буфф» и «Зорях» он явился поэтом революции. Но тогда «его восприятие революции было в значительной степени идеалистическим и метафизическим… им владела романтика революции»[[154]](#footnote-155). Подобное миросозерцание, как считал тот же Марков, Сельвинский «иронически ревизовал»[[155]](#footnote-156) в «Командарме». Ревизовал его и Мейерхольд, но без иронии. На этот раз поэтическая тональность спектакля определялась не романтическим восторгом, как во времена Театра РСФСР, а ностальгией по былой героике. Соответственно изменилась сценическая функция стиха. Он выражал не экспрессию переживания событий, а пафос безвозвратного прощания. Сельвинский говорил, что благодаря стихотворному ритму «зрительные образы поэтических произведений обладают какой-то оптичностью»[[156]](#footnote-157). В спектакле Мейерхольда ритмическая и смысловая сгущенность стиховой речи в самом деле служила сильным оптическим и акустическим средством. Энергия стиха воскрешала образы и голоса эпохи, казалось, отделенной от 1929 г. не десятилетием, а веками. Недаром Алперс увидел в спектакле «зрительный и слуховой обман»[[157]](#footnote-158).

Важнейшим образным знаком были серебряные рупоры (интермедия «Война» и финал), объединявшие зрительный и звуковой ряды. Они усиливали звучание стиха (резонатором служила также вогнутая стена конструкции). А окраской своей активно включались в общее цвето-световое решение, подсказанное К. Петровым-Водкиным. Словно мощный полевой бинокль вырывал из дымки времен то, что когда-то блестело, сверкало или дышало горячими, интенсивными тонами: серебряные рупоры Хора и Чтеца, серебряные командирские сабли, {40} наконечники пик, огоньки красногвардейских эмблем, алую перевязь Чуба.

«Спектакль воспоминаний о гражданской войне»[[158]](#footnote-159) был и воспоминанием режиссера о собственной счастливой творческой поре, больше всего о «Зорях», названных Марковым «Чайкой» театра Мейерхольда[[159]](#footnote-160). Их сближала торжественная ораториальность реквиема, преобладание статики над внешней динамикой, которая в отдельных моментах лишь сильнее подчеркивала статуарность мизансцен и величавую медленность темпов (такими моментами были в сцене митинга стремительный пробег юного красноармейца — В. Плучека, пляска-частушка Парня с гармоникой[[160]](#footnote-161)). Отчасти сходство предопределили сюжетные совпадения — в обеих драмах противостоят друг другу претенденты на роль народного вождя и решающее слово принадлежит народу. Кажется даже, что Мейерхольд, быть может, неосознанно, перестраивал архитектонику пьесы Сельвинского по образцу своих «Зорь», убирая все, что могло нарушить строгую атмосферу трагизма. В известном смысле оба спектакля исключительны для Мейерхольда, который, как правило, тяготел к смешению трагического и комического. В «Зорях» он не разрешил И. Ильинскому проявить свои данные эксцентрического актера[[161]](#footnote-162). Из текста «Командарма» первым делом выкинул роль Конферансье, прообразом которого драматургу послужили шекспировские шуты.

Конферансье.  
Простите, наш автор задумал трагедию,  
А что шекспировского у него,  
Кроме рыжих острот, миледи?

Шекспира Мейерхольд не раз упоминал в связи с «Командармом». «Сельвинский, — говорил он, — предъявляет нам пьесу действенную, как хроники Шекспира»[[162]](#footnote-163). И утверждал, что спектакль «был построен… на приемах шекспировского театра»[[163]](#footnote-164).

На наш взгляд, трагический пафос «Командарма», его музыкальный строй сродни скорее Шиллеру, чем Шекспиру. Спектакль и начинался примерно так, как шиллеровская трилогия о Валленштейне: «Митинг в степи» аналогичен «Лагерю Валленштейна», {41} «драматическому прологу», рисующему армейскую массу. «Шиллеризацией» были отмечены и «Зори».

Но как непохожа замкнутая сценой композиция «Командарма» на «Чайку» мейерхольдовского театра, которая стремилась вырваться в зал! Лестница, в «Зорях» полукружием спускавшаяся в оркестровую яму, теперь переместилась ввысь и в глубь сценического пространства. Герои не могли сбежать по ступенькам ближе к зрителям, а зрители не могли при желании подняться на сцену, как это случалось на представлениях «Зорь». Действие спектакля было обведено магической чертой.

«Зори», при всем их аскетизме, — спектакль весенних надежд. В «Командарме» Мейерхольд поступил по совету Петрова-Водкина: «*Исключить*… совершенно все *зеленые* и *зеленоватые* тональности… — это характеризует весну»[[164]](#footnote-165). «Командарм 2» Мейерхольда — произведение, на котором лежит печать «осенних», горьких и трезвых размышлений.

Постановкой ГосТИМа, по существу, исчерпывается сценическая судьба трагедии Сельвинского. Только однажды — 14 января 1930 г. — ее показал Государственный театр драмы в Ленинграде. Спектакль, разыгранный молодежной труппой филиала, поставил В. Соловьев при участии Н. Петрова и И. Зонне. На следующий день после премьеры экстренное заседание руководства приняло решение о временном снятии «Командарма» «для дальнейшей переработки»[[165]](#footnote-166), которой, однако, не последовало.

Соловьев целиком использовал текст пьесы, постаравшись сохранить в неприкосновенности и авторскую концепцию. Критики справедливо расценили это как акт полемики с Мейерхольдом и единодушно приняли его сторону. Провал ленинградского спектакля и по сей день считается решающим доказательством правоты режиссера в споре с Сельвинским, хотя следует скорее говорить о несоизмеримости дарований Мейерхольда и ленинградских постановщиков. Это совершенно очевидно из рецензий, отмечающих слабость режиссуры, художественного и музыкального оформления, актерских работ (за исключением А. Борисова — Часового). Постановка была эклектична, откровенный бытовизм соседствовал с элементами конструктивизма. Стихи обесценивались обыденной разговорной подачей. Сильнейшие поэтические моменты трагедии не нашли сценического разрешения: так, замечательные стихи интермедии «Война» читались при потушенном свете. Невыразителен был Чуб (К. Адашевский). Главным героем спектакля должен был стать, как и {42} в пьесе, Оконный. Алексеев показал его «мечтательным юношей, нежным лириком, беспомощным в реальной, практической жизни»[[166]](#footnote-167). Правда, Оконный-юноша скорее отвечал самому раннему замыслу Сельвинского. Но любопытно, что такая трактовка, даже при невысоком уровне исполнения, встревожила рецензентов: театр, по их мнению, дезориентировал зрителей, вызвав симпатию к лирическому герою[[167]](#footnote-168). Снятие спектакля в основном было продиктовано этими соображениями.

«Командарм 2» представляется нам лучшей драмой Сельвинского, а попытки абсолютизировать позицию одного из участников давнего конфликта — Сельвинского или Мейерхольда — бесплодными. В конце концов, как признал даже убежденный защитник поэта О. Резник, каждый был прав по-своему.

Драматургическое наследие Сельвинского насчитывает более десятка произведений. Но только один раз после «Командарма» довелось ему испытать театральный успех: в 1935 г. Театр Революции поставил «Умку Белого медведя» с великолепным Д. Орловым в роли чукотского охотника Умки. В основном же, по верным словам А. Гладкова, «на сценах шли его худшие, а не лучшие пьесы — грустное доказательство уровня вкуса наших театров»[[168]](#footnote-169). Не увидела подмостков одна из поэтичнейших драм — «Рыцарь Иоанн» (1937), в которой оригинальное художественное решение получил образ Ивана Болотникова. Что же касается «Командарма 2», то это не просто «интересная страница литературной борьбы», эстетически не выдержавшая проверки временем[[169]](#footnote-170), а единственный образец высокой стихотворной драмы о гражданской войне.

## Золотая булава и оркестр гуманизма («Патетическая соната» Миколы Кулиша)

Сельвинский вспоминал, как однажды к нему и Маяковскому подошел А. Таиров и сказал: «Удивляюсь я вам, поэты! <…> В России существует такая великая трагическая актриса, как Алиса Георгиевна, а никто из вас не догадается написать для нее пьесу»[[170]](#footnote-171). Уже после войны Сельвинский написал философскую {43} драму «Читая Фауста» (1947) с главной женской ролью для А. Коонен, и Таиров собирался ее поставить. Но над Камерным театром и его руководителем уже сгущались тучи. Совместная работа с Сельвинским не состоялась. Десятилетием раньше Таиров в письме поздравил Сельвинского с «большой победой» — пьесой «Рыцарь Иоанн», высказав недоумение в связи с тем, что поэт отдал ее Малому театру: «Мне думается, что для автора всегда было и есть небезразлично связаться в своей творческой работе с тем театром, который его более чувствует, его более понимает. Мне кажется, таким театром для Вас несомненно мог бы быть Камерный театр, который работал над трагедией и культивировал стих»[[171]](#footnote-172). Поэт передал-таки «Рыцаря Иоанна» Камерному театру, но репертуарные планы коллектива изменились в связи с началом войны.

Из небольшого числа опубликованных таировских писем многие адресованы поэтам — Б. Пастернаку, О. Берггольц, В. Каменскому. Режиссер, ставивший когда-то «Сакунталу», «Фамиру-кифарэда», «Федру», мечтал о советской трагедии в стихах. Это было вызвано не только заботой о достойном репертуаре для Коонен. В газетной заметке 1931 г. Таиров коснулся проблемы современной стихотворной трагедии в связи с предстоящей постановкой «Неизвестных солдат» Л. Первомайского[[172]](#footnote-173), где Коонен не была занята. Трагедийную поэму («трагему») Первомайского, переведенную с украинского М. Светловым, Камерный театр выпустил в мае 1932 г. Но схематичная плакатная пьеса об интервенции и гражданской войне не оправдала надежд режиссера.

А. Коонен, признавая «трагему» «очень несовершенной», писала, однако, что спектакль «явился своеобразным трамплином к “Оптимистической трагедии”»[[173]](#footnote-174). «Матросской» пьесе Первомайского (место действия — французский крейсер) симпатизировал и сам Вишневский. Но неизмеримо важнейшей вехой на пути Камерного театра к «Оптимистической» была «Патетическая соната» (премьера 20 декабря 1931 г.). В идейно-художественном отношении она резко выделяется на фоне других советских пьес, поставленных Таировым в 1929 – 1932 гг. («Наталья Тарпова» С. Семенова, «Линия огня» Н. Никитина и «Неизвестные солдаты»). Только драма Кулиша, написанная не стихами, а прозой, которая стилистически близка поэзии Т. Шевченко и Леси Украинки[[174]](#footnote-175) (национальный колорит языка {44} бережно передан в переводе П. Зенкевича и С. Свободиной), давала богатый материал для эмоционально-трагического спектакля, совпадающего с «ведущей творческой линией»[[175]](#footnote-176) Камерного театра.

Над «Патетической сонатой», замысел которой возник у Кулиша в 1924 г., он вплотную работал в 1929 – 1931‑м. Это одно из последних произведений талантливейшего украинского драматурга, ставшего жертвой несправедливых репрессий в 1934 г. Его творчество незаслуженно мало известно сегодня за пределами Украины, невелика по объему и русскоязычная литература о нем. Мы будем опираться главным образом на работы Н. Кузякиной, в которых дана содержательная характеристика драматургии Кулиша[[176]](#footnote-177). «Патетическую сонату» она рассматривает как среднюю часть своеобразной лирико-поэтической трилогии, куда входят также «Народный Малахий» (1927) и «Вечный бунт» (1932). Но эти пьесы не шли на русской сцене в интересующий нас период («Вечный бунт» не ставился нигде). Поэтому, хотя «Народного Малахия» можно смело отнести к вершинам советской драматургии, остановимся только на «Патетической сонате».

… Тревожная украинская весна 1918 г. Провинциальный город, «опоздавший с Октябрем». Неустойчивое равновесие старого и нового, борющихся политических сил. На крыльце двухэтажного дома сменяются знамена: красное, желто-голубое, трехцветное… Против большевиков выступают сторонники «самостийной» Украины и белогвардейцы — под лозунгом «единой и неделимой России». Они, в свою очередь, враждуют между собой. Драматург не боится жестоких, иногда натуралистических штрихов: пьяный белогвардеец мочится на торчащие из земли ноги человека, живьем закопанного вниз головой. Партизанский командир с символической фамилией Судьба — рябой одноглазый матрос, «голос, как из испорченного клапана гармоники», — в отместку предлагает «сделать гроб» из дома генерала Пероцкого. Сильно написан образ Аврама — человека-обрубка, которому война дала Георгиевский крест, но лишила обеих ног. В праздничный звон пасхальных колоколов врывается орудийный грохот; лунный серп то бледен, как «распятый мифический Христос», то наливается кровавым багрянцем — грозной цветомузыкой встает первая революционная весна в памяти Илько Юги, обитающего, как и подобает поэту, в мансарде дома Пероцких. И над всем доминируют звуки Восьмой — {45} «патетической» — сонаты Бетховена, на волнах которой Илько мечтал уплыть в «страну вечной любви» с музыкантшей из первого этажа, прекрасной Мариной.

В пьесе Кулиша есть элемент литературной мистификации. Перед началом автор сообщает, что все дальнейшее — запись рассказа его «романтического, ныне покойного друга» о своем «незавидном, но зато поучительном революционном маршруте». Сменяют друг друга материализованные фрагменты воспоминаний поэта о том, что он видел и слышал. Лишь немногие эпизоды — «неподслушанный разговор». Одновременно рассказчик и герой драмы, Илько («Я») хранит в памяти не только действительные события, но мельчайшие нюансы собственных чувств и мыслей. Этим он сродни Оконному с его «пуэнтеллизмом ощущений». И, как Сельвинский Оконному, Кулиш отдал «покойному другу» свои сложные раздумья о судьбе гуманизма и культуры в эпоху революции. О «стране вечной любви» мечтает Илько не только для себя и Марины, но для всего человечества. Ради будущего, осененного «знаменем вечной любви», сегодня «над миром полощется в крови знамя борьбы». Слова Илько: «Только тогда, когда Петраркой станет избивающий сегодня жену, наступит мировая социальная весна», — вторят словам Оконного:

К социализму я ставлю вехой  
Счастье сегодняшнего человека!

Илько хочет, чтобы на историю падали не «черные тени», а «золотая яснотень, отсвет вечной любви». И Оконный восклицает:

Дело, веселое дело Коммуны,  
Мы строим с угрюмостью гробовщика!

Для обоих героев романтический идеализм становится источником трагической вины. Результат их действий — «разрушение, кровь и смерть товарищей — мертвая пауза в творческом движении революции».

В финале Илько с горечью признает свою неспособность «быть посредником между нацией и ее будущим». Вопрос об исторических судьбах украинского народа — один из центральных в пьесе Кулиша.

… Музыка «Патетической» Бетховена, которую играет Марина, заполняет оба этажа дома Пероцких; проникает в подвал к безногому Авраму и его жене Насте; в мансарду Илько и соседнюю комнатушку проститутки Зинки. Каждый слышит свое в этих звуках. Илько — обещание «вечной любви» и «социальной весны». Он и сам мечтает научиться играть на геликоне, чтобы стать участником «оркестра гуманизма», вечного {46} спутника людей: «летом на бульварах, осенью на свадьбах, зимой на похоронах». Безработная Зинка, вынужденная торговать собой, вторит стремительному Allegro издевательской и безнадежной песенкой-молитвой: «Ой, боже мой, боже!.. Разве не поможешь? Иль, может, бесплатно помочь мне не можешь?» Настя в такт музыке считает до бесконечности капли, падающие с потолка, и медленно сходит с ума. Старый генерал Пероцкий черпает в сонате веру, что «единая и неделимая» «выстоит и перестоит любую революцию». Отцу Марины, учителю чистописания Ступай-Степаненко, чудятся «седоусые рыцари-запорожцы», воскресшие, чтобы освободить Украину от России. Мечту о возрождении попранной Украины выражает в музыке и сама Марина: «Будто страна темная и такая дикая, угнетенная, что забыла даже о своем вчера и не знает, что будет с ней завтра. <…> В той стране одинокая девушка. Мечтает и ждет. <…> Рыцаря, который любит украинские звезды».

Драматург не сглаживает острых углов национальной проблемы, которые отчетливо видел ко времени создания пьесы. Сложность постановки вопроса, присущая и ряду предшествующих произведений Кулиша, большинством встречалась в штыки. Его причисляли к представителям «всяческих национал-шовинистов в национальных республиках»[[177]](#footnote-178), затем последовали обвинения в троцкизме. Вскоре после выпуска «Патетической сонаты» сперва ленинградским БДТ (премьера 16 декабря 1931 г.), а потом Камерным театром Кулиш вынужден был расписаться в порочности своего творческого метода, якобы отмеченного «националистическим уклоном и влиянием троцкизма», отсутствием «классово-партийного четкого отношения» к персонажам[[178]](#footnote-179). На самом деле ему была ясна ограниченность, более того — вредоносность национализма. Но драматург понимал также, что корни его — в вековом подавлении самосознания и культуры народа, жившего «в стране, где на дверях висят два ржавых замка, московский и польский» (слова Марины). Поэтому в националистических настроениях Ступай-Степаненко — отца и дочери — Кулиш видит не только вину, но и беду героев.

Образ старика учителя овеян лиризмом и теплым юмором. Он наивно надеется, что лучшее оружие против кровопролития — «украинское слово». Пристрастие ко всему украинскому выражается у Ступая в безобидно-комической форме. Даже ботинки свои он доверяет чистить только украинцу, «чтобы нация наша чужих сапог не чистила». Шевченковский «Кобзарь» {47} заменяет ему Евангелие. Старик считает, что русские «украли» у украинцев «всего *Глынку*», «да и говорят, что их *Глинка*!» И крайне удивлен, что любимую сонату дочери написал не украинец, а немец: «Значит, мать была украинкой». В принципе он не против революции, но прежде хочет возродить Украину: «Возродим — тогда за Интернационал». Трагический конец Ступай-Степаненко символичен: в него случайно выстрелил кто-то из банды, которой руководит тайный комитет «Золотая булава». Под псевдонимом «Чайка» в комитете состоит его дочь.

Образ Марины сложней, внутренне контрастней. В ней душевная тонкость, мечтательность, страстная любовь к Украине и ее великой культуре уживаются с холодной расчетливостью, жестокость она считает, в отличие от отца, необходимым средством борьбы за национальное достоинство. Получив письмо Илько (прежние сто тридцать остались неотправленными), она тщательно обдумывает ответ: писать ли «от души» или «от программы»? Слова Марины об одинокой девушке, ждущей рыцаря-освободителя, частью искренни, частью же идут опять-таки «от программы». Она искусно играет на чувствах влюбленного поэта, уговаривая Илько спасти старшего сына Пероцкого, корнета Андрэ. Илько лжесвидетельствует перед партизанским судом, что Андрэ — переодетый офицером член революционной группы. Освобожденный корнет по поручению Марины возглавляет кровавый налет на город. В финале, узнав о своей страшной ошибке, Илько отдает Марину в руки революционного правосудия и сам готов предстать перед трибуналом (в одном из вариантов пьесы он убивал Марину).

Марина, наряду с Илько, главная героиня драмы Кулиша, причем действует она гораздо активней и решительней. Безоговорочно осуждая Марину, автор в то же время окружает ее поэтическим ореолом, создает характер сильный и субъективно привлекательный чертами «волевой устремленности, бескорыстного служения идеалу». Алперс, и не он один, увидел в Марине «своего рода Жанну д’Арк», дело которой исторически обречено, но образ сохраняет для автора «человеческое обаяние и трагическую силу»[[179]](#footnote-180). Сложные приемы светотени раздражали критику, требовавшую элементарной ясности и определенности. Особенно доставалось Марине и Илько. Некто Рябинкин на обсуждении пьесы в Камерном театре категорически возражал против центрального положения этих персонажей. «Илько, конечно, отрицательная фигура — еще бы он был положительная. Даже в том случае, когда он раскаивается, он отрицателен. <…> Кто он такой — интеллигент (? — *Л. П*.). Боюсь, что {48} интеллигент»[[180]](#footnote-181). В Марине же проявился «шовинистический дух» автора. Даже С. Марголин, взявший под защиту «Патетическую сонату» («пьеса поэтическая», «героическая эпопея о гражданской войне»), признал: «Самое уязвимое — Марина, ее отец и “Я”»[[181]](#footnote-182).

Н. Кузякина указала на «полемическую связь “Патетической сонаты” с “Белой гвардией” и “Днями Турбиных” М. Булгакова, которая несомненно существует и многое объясняет в пьесе Кулиша»[[182]](#footnote-183). Связь с «Турбиными» отметил сразу после знакомства с «Патетической сонатой» Вс. Вишневский, увидевший, однако, не полемику, а сходство: «Украина 1918. — В центр “Я”. <…> Отсюда велик[ие] событ[ия]… сжимаются до индивидуальности?.. Булгаков — в центр своих Турбиных»[[183]](#footnote-184). Для Вишневского не имели особого значения тонкости национальной проблематики, он акцентировал принципиальную близость методов: осмысление эпохи через индивидуальные судьбы интеллигенции, русской или украинской — безразлично; иными словами — «потолочность» обеих пьес (относительно «Патетической сонаты» последнее не совсем верно). Между тем тут именно полемика, подчеркнутая сознательным, по мнению Н. Кузякиной, следованием Кулиша некоторым сюжетным и психологическим ходам Булгакова. В полемическом контексте аналогия Турбиным — не «Я», как считал Вишневский, а генерал Пероцкий с сыновьями — корнетом и кадетом. Кулиш намеренно снижает «уровень благородства» булгаковских героев. Для него «офицерская изысканность Пероцких символизирует барскую профанацию культуры, он склонен скорее видеть основательность культуры в Марине», хотя в обоих случаях протестует «против монопольного владения культурой»[[184]](#footnote-185).

Ближайший результат полемики известен: если Булгакова обвиняли в «великодержавном» презрении к украинцам, то Кулиша — в украинском «буржуазном национализме».

Н. Кузякина объясняет полемическими задачами автора «некоторую перегруженность построений»[[185]](#footnote-186) пьесы. Это верное наблюдение; только, может быть, следует говорить не о перегруженности, а об усложнении драматургической структуры. На первый взгляд, «Патетическая соната» — типичный образец лирической {49} драмы в том смысле, в каком ее понимал Алперс. В ней «показываются душевные странствия центрального персонажа по запутанным дорогам современной жизни». Она построена «в форме своеобразного лирического монолога автора», чьи «видения» связаны только фигурой героя — alter ego драматурга. Близость подчеркнута местоимением «Я». Герой смотрит на события «с какого-то высокого наблюдательного поста (мансарды. — *Л. П*.), размышляет сам с собой, высказывает горестно-иронические сентенции…»[[186]](#footnote-187) Конечно, «наблюдательный пост» Кулиша выше, а понимание событий — глубже, чем у Илько. Но, действительно, присутствие автора в герое «несравненно сильней, нежели это принято в обычных формах драмы»[[187]](#footnote-188).

«Патетическая соната» в основе своей — пьеса-монолог. Голос Илько здесь звучит почти непрерывно, то в «подводном течении», то выходя на поверхность. В некоторых эпизодах нет ни одной реплики, а только развернутые эмоциональные ремарки «Я» — поэта. Но одну особенность чутко уловил Алперс. Как правило, в лирических драмах главный женский образ — «не столько возлюбленная героя, сколько своего рода женское лирическое начало», связанное с романтическим культом «вечно женственного». А в «Патетической сонате» Марина «в какой-то момент» перестает быть «ускользающим видением»[[188]](#footnote-189) и обретает объективную, не зависящую от «Я» реальность. Заметим, что этот момент точно обозначен автором: третий эпизод второй части называется «Неподслушанный разговор». Идет многозначительный диалог Марины и Андрэ, договаривающихся о совместной борьбе против красных. Он-то и сыграет роковую роль в невольном предательстве Илько, который до самого конца не знает о политической деятельности Марины. Начиная с «неподслушанного разговора», Марина получает равные права с Илько — права драматической героини. Образ ее как бы расслаивается: одной ипостасью по-прежнему присутствует в мечтах-видениях Илько, другая ведет собственное активное существование.

Что это — просчет драматурга, не сумевшего до конца выдержать принципы лирической драмы-монолога и перегрузившего ее построения? Скорее — точный конструктивный ход или интуитивное озарение, прямо связанное с названием пьесы. Бетховенская соната здесь — не музыкальное сопровождение «для красоты», а равноправное действующее лицо. Одновременно она несет смыслообразующую и формообразующую функцию. «Эта музыка, — писал Алперс, — объемлет в себе все голоса {50} мира. Она сливает их в один звуковой “бассейн”, сплетает их в стройные мелодии, в целый хор согласно организованных звуков… эти звуки выражают индивидуальные чувства: гнев, боль, ненависть, любовь, радость и страдание. Они претворяются здесь в сложное гармоническое целое, выражающее трагическую музыку человечества»[[189]](#footnote-190). (Кажется, трудно дать более впечатляющую характеристику произведения, к которому автор статьи отнесся резко критически. Но у Алперса часто встречается противоречие между проникновенным *ощущением* материала и конечной *оценкой*, подсказанной «предрассудком любимой мысли»). У Вишневского пьеса также вызвала «ощущение музыкальности органической» — «все звучит как струны раскрытого рояля…»[[190]](#footnote-191) Но Кулиш, вообще драматург редкостной музыкальности, здесь добивался не просто общего музыкального впечатления, а строил именно *пьесу-сонату*.

… Начало — «вступление, полное звездного пафоса, глубокое и могучее Grave». В окно мансарды смотрят звезды пасхальной ночи. Из квартиры Пероцких доносится, «будто из глубины веков», звон курантов. Что принесет утро «городу, опоздавшему с Октябрем»? Внизу Марина «играет и повторяет» вступление. Снова и снова звучит драматическое вопрошение гениального бетховенского Grave. Оно возникнет еще не раз, чередуясь с Allegro, Adagio… И, повинуясь закону сонатной формы, рождаются, развиваются и соотносятся образы — «партии»: сперва главная — Илько, потом вступает побочная, заявляющая новую тему, — Марина.

Элементы сонатной формы, свободно использованные Кулишом, образуют несущую конструкцию пьесы. Алперс ошибался, утверждая: «На зыбкой почве лирической драмы Кулиш чувствует себя явно несвободно… Он не владеет с необходимой точностью сложными художественными средствами и приемами, свойственными этому жанру». Этот упрек можно отчасти адресовать только лексике «Патетической сонаты» — по мнению Алперса, ее романтический словарь «уже давно потерял свою поэтическую первородность»[[191]](#footnote-192). Юзовский также писал, что «богатый язык пьесы» в некоторых местах страдает «параличом»[[192]](#footnote-193). Н. Кузякина, правда, считает, что Кулиш естественно следует традициям украинской поэзии — «проникновенно нежной, не боящейся казаться сентиментальной или чрезмерно кудрявой»[[193]](#footnote-194). {51} Но порой речь героев — особенно Илька, в меньшей степени Марины — действительно кажется однообразной: повторяются отдельные слова или целые словесные блоки, система музыкальных лейтмотивов обнаруживает себя с ненужной назойливостью.

Однако Алперс напрасно отказывал Кулишу в мастерстве «действенного, зрелищного оформления» драматического монолога: «подавляющее большинство эпизодов сделано рыхло, статично», нет «контрастной смены ритмических кусков»[[194]](#footnote-195). Резкие ритмические и эмоциональные перепады как раз характерны для пьесы, которая композицией напоминает кинороман[[195]](#footnote-196). «Патетическая соната» состоит из семи частей (их не назовешь актами, это именно части, как в кинофильме), каждая разбита на эпизоды, число которых колеблется от четырех до тридцати двух (центральная, IV часть). Среди них есть сравнительно большие (четвертый эпизод III части — митинг, четвертый эпизод VII — финал), есть совсем короткие, спрессованные до двух-трех реплик, — не эпизоды, а скорее кадры, стремительная смена кинематографических «планов» (их больше всего в IV части). Иногда бег замедляется, «план» становится длительным, протяженным. Это чаще всего эпизоды-ремарки, зрительные и слуховые галлюцинации Илько, наплывы снов, предчувствий — вещих или обманных.

Пытаясь определить особенности манеры Кулиша, Вишневский писал, что образы у него существуют «где-то на грани, а, м[ожет] б[ыть], за гранью реализма»[[196]](#footnote-197). Не очень точная формулировка передает, однако, ощущение, возникающее при чтении «Патетической сонаты»: видимые рамки действия (внутренние помещения дома или небольшой участок перед ним) как бы раздвигаются, изображение становится стереоскопичным и стереофоничным, меняется в масштабах. Открывается другой, надличный пространственно-временной план, в который включены события и судьбы героев.

В «Патетической сонате», пишет Н. Велехова, «мысли и страсти Илько… есть некий кристалл, через который мы видим и его субъективные метания, и картину жизни, охваченной революцией. <…> Он не видит событий в их собственной закономерности, а слышит как взволнованную музыкальную стихию… частью которой Илько и является»[[197]](#footnote-198).

Субъективное восприятие героя бросает сильные блики на действие пьесы. Однако кристалл авторского сознания имеет {52} больше граней. Кулиш отчетливо видит закономерность событий. Но, подобно своему «романтическому другу», стремится разгадать их общечеловеческий контекст. И это, при полемичности отдельных оценок, сближает его с автором «Белой гвардии». В обоих произведениях образ дома разомкнут и выходит в пространство города (у Булгакова — с большой буквы). Город, в свою очередь, помещен в еще более обширное пространство — не просто Украины или России, но некоего космоса. Действие вершится в «Городе и Мире», где светят вечные звезды и живут мифологические образы. «Звезда пастушеская» Венера, «красный дрожащий Марс» и ответная пятиконечная звездочка на груди часового, кровавое солнце и грозные строки Апокалипсиса — у Булгакова. У Кулиша луна напоминает о распятом Христе, троекратный крик петуха — об отречении апостола Петра, вздувшийся тюль занавески — о парусе аргонавтов, плывущих в будущее из глубины веков.

Кулишу действительно удалось «единство почти несоединимых начал драматургии». Пьеса «одновременно звучит как интимная исповедь и монументальная трагедия»[[198]](#footnote-199). Необычность «Патетической сонаты» сразу оценил Таиров: «Фактура пьесы, ее архитектоника, на мой взгляд, намечает новые пути советской драматургии. Перед нами стоит исключительно заманчивая задача создания большого синтетического спектакля, в котором новая сценическая форма и по качественному своему наполнению, и по масштабу была бы адекватна необычайно многогранному содержанию эпохи гражданской войны и ее патетике»[[199]](#footnote-200).

Собственно говоря, «Патетическая соната» уже являет собой «театр эмоционально насыщенных форм», к которому стремился Таиров. Образы и ассоциации, предстающие внутреннему взору читателя, многомерны и многосмысленны, как образы поэзии. Кажется, что пьесе Кулиша место скорее на «подмостках воображения», упомянутых Р. Дугановым в связи с драматургией Хлебникова, чем на реальных театральных подмостках. Это создает известные трудности для постановщика, которые, видимо, испытывал и режиссер БДТ К. Тверской, и даже Таиров.

К сожалению, сегодня облик обоих спектаклей можно восстановить лишь в сильно урезанном виде. Рецензенты в основном ругали пьесу за несуществующие идеологические грехи, заодно доставалось и театрам. Драматургу вменяли в вину даже достоинства: «Чем ярче отдельные моменты пьесы, тем выпуклее, тем яснее обрисовывается ее политическая порочность». Логика «чем лучше, тем хуже» часто определяла и оценку спектаклей, {53} актерских работ. Например, тот же критик писал, что в БДТ Судьба (В. Полицеймако) «сыгран прекрасно, но неверно»[[200]](#footnote-201). Другой похвалил О. Казико за попытку «развенчать» Зинку, но признал, что «это удается в небольшой степени»[[201]](#footnote-202). Судя по всему, ленинградская постановка не была удачной. В. Софронов играл Илько истеричным неврастеником, А. Никритина (Марина) — «без должного драматического напряжения, как-то стушевывая образ»[[202]](#footnote-203).

Недостаточно четок был и общий замысел спектакля. Тверской, тогда возглавлявший БДТ, ориентировался «на актуальную советскую тематику, сценически оформляемую путем применения методов современного техницизма и индустриализации»[[203]](#footnote-204), считая их «адекватной художественной формой»[[204]](#footnote-205) реконструктивного периода. «Патетическая соната» не давала таких возможностей. Только при очень сильном желании можно было разглядеть черты «индустриализации» в изобретательной сценической конструкции В. Дмитриева (разрез дома в нескольких направлениях). Пытаясь быть «поэтичным», режиссер обнаруживал довольно сомнительный вкус: «Живая картина, “материализующая” мечтания Илько (у Кулиша — шестой эпизод III части. — *Л. П*.), — дешевенький прием, взятый напрокат… из архива мистического театра»[[205]](#footnote-206). Справедливости ради надо заметить, что эту сцену, где в воображении героя он мчится на коне по степи, а Марина плывет на парусном челне, поставить и в самом деле трудно. Не случайно от нее отказался Таиров, которому поэтическая драматургия была, в отличие от Тверского, принципиально близка.

Неизмеримо большими достоинствами обладал спектакль Камерного театра. Это ясно даже из резко отрицательной статьи Алперса, одобрившего только Ф. Раневскую (Зинка) и отчасти А. Коонен (Марина). Парадоксально, но именно Алперсу принадлежит самое выразительное описание одной из лучших сцен спектакля, великолепно разработанной средствами пантомимы (у Кулиша двенадцатый эпизод I части, в спектакле — финал I акта): «Безмолвное шествие людей в темноте с зажженными свечами, идущих по городу в пасхальную ночь {54} под перезвон колоколов, — играет на сцене в том же плане, что и музыка бетховенской сонаты. Через грозные события революции проносят молчаливые люди мерцающие свечи. И колокольный звон звучит в темной ночи как голос третьей силы, голос примирения и душевного покоя»[[206]](#footnote-207). Правда, здесь опущен существенный штрих. Коонен вспоминала, что в эпизоде звучали и другие голоса: «Одновременно за домом по освещенной дороге дружно идет колонна красноармейцев с песней “Эх, яблочко…!”» Это резко диссонировало с доносившимся издали церковным пением. Создавалось «впечатление как бы стыка двух эпох»[[207]](#footnote-208). Воспоминания актрисы подтверждаются рецензиями, в которых говорится о режиссерском «усилении классовых антагонизмов… в прекрасной концовке первого акта»[[208]](#footnote-209).

Очевидно, сработал жесткий концепционизм Алперса, желавшего во что бы то ни стало доказать полное совпадение позиции режиссера с «глубоко ущербной»[[209]](#footnote-210) авторской. Но некоторые замечания критика кажутся убедительными. Громоздкая неподвижная установка В. Рындина (дом, разрезанный на клеточки-комнаты) действительно сковывала актеров. Спектакль был перегружен музыкой, которая практически не смолкала, — сонату Бетховена играли на рояле и в оркестре.

Меньше доверия вызывают претензии Алперса к актерам, по его мнению, разыгрывавшим «пластические вариации» на тему образа, — ведь теми же словами он охарактеризовал замечательное исполнение Коонен в «Любви под вязами» О’Нила[[210]](#footnote-211). Как исключение критик выделил одну Раневскую. Сама актриса впоследствии юмористически рассказала об этом своем московском дебюте[[211]](#footnote-212) (Таиров специально пригласил ее из провинции на роль Зинки). Но Коонен и кое-кто из очевидцев спектакля писали, что она играла замечательно. И сейчас, читая пьесу, мысленно видишь Раневскую — Зинку, слышишь ее неповторимые интонации. Однако трудно себе представить исполнителем изысканных «пластических вариаций» и М. Жарова (матрос Судьба). А роль Илько Коонен считала одной из лучших работ В. Ганшина.

Но все же центральное место в спектакле принадлежало не рефлектирующему мечтательному поэту, а целеустремленной волевой Марине, которую первая актриса театра играла «то современной Жанной д’Арк, то грозной Валькирией»[[212]](#footnote-213). Лирический {55} пафос Кулиша теснился героическим. Смещение акцентов было предопределено и свойственной Камерному театру концепцией героя, и самим фактом назначения Коонен на роль Марины. Поэтому ее слова о том, что «Патетическая соната» отвечала творческим задачам Таирова, следует принимать с необходимой поправкой.

По мнению Вишневского, режиссер все же не достиг гармонии с пьесой, «полной своеобразия и артистизма». «Патетическую сонату» Камерный театр, «такой музыкальный, условный», ставил тогда, когда «шел на поиски реалист[ических] приемов. <…> И смешение сказалось болезненно: муз[ыкальные] ходы Кулиша в отд[ельных] местах совпад[али] с муз[ыкально]-пласт[ическими] ход[ами] Таирова… — а в других местах — резко диссон[ировали], напр[имер], митинг с его реалистич[еской] основой»[[213]](#footnote-214).

Думается, Вишневский прав. На объективные трудности сценического воплощения пьесы накладывалась еще и сложность ситуации, в которой оказался режиссер в начале 30‑х. Непрошеные доброхоты усиленно советовали ему повернуться лицом к «массовому зрителю» и ставить общедоступными методами «актуальные» пьесы, пусть даже и плохие. «Переломным спектаклем» многие критики провозгласили поставленную перед «Патетической сонатой» «Линию огня» Н. Никитина, хотя признали, что «пьеса слаба»[[214]](#footnote-215). В том же духе высказался Алперс, назвавший «Линию огня» «решительным шагом в пересмотре… идейно-художественного багажа» коллектива. «Не так страшно, — утверждал он, — что на этом пути… первые шаги театра будут отмечены излишним упрощением формальной стороны спектакля»[[215]](#footnote-216).

Если таировской «Патетической сонате» противопоставляли в качестве образца «Линию огня», то в Ленинграде противовесом служили пьесы налитпостовца Киршона и занимавшего аналогичную позицию И. Микитенко, члена Всеукраинского союза пролетарских писателей (ВУСПП). Критика грозно вопрошала БДТ: «В чем заключается ваш метод и какие спектакли делают ваше лицо? “Хлеб” или “Заговор чувств”? “Дело чести” или “Патетическая соната”? <…> Показ героики революции или весьма сомнительной актуальности проблемы колебаний интеллигента-одиночки?»[[216]](#footnote-217) Одна из газет поместила карикатуру Б. Антоновского на репертуарную политику БДТ: на крышке {56} рояля раскрытые ноты с надписью «Патетическая соната»; рядом на вертящейся табуретке другая надпись: «Мольер — Булгаков»[[217]](#footnote-218). Не выдержав массированной атаки, тон которой задал Вишневский, театр не решился поставить «Мольера». Вскоре была снята в Москве и в Ленинграде «Патетическая соната». Печальная ирония судьбы: драму Кулиша, полемически направленную против «Дней Турбиных», постигла та же участь, что и пьесу Булгакова. Поистине, как говорится в «Патетической сонате», «Судьбу не обманешь».

# Вторая глава

## «У меня было всего два этапа…» («Ироническая драма» и «патетическая мелодрама» Юрия Олеши)

«Поэт Юга подает руку актрисе Гончаровой»[[218]](#footnote-219), — писал С. Цимбал. А Вишневский вообще назвал Илько «Лелей Гончаровой в студенческих штанах»[[219]](#footnote-220). Если героиню «Списка благодеяний» сопоставляли с героем «Патетической сонаты», то Кавалеров из «Заговора чувств», другой пьесы Ю. Олеши, воспринимался как прямой предшественник Оконного. Ровесник Сельвинского, Олеша принадлежал к тому же поколению интеллигентов-«переходников». Но он не был вовлечен в стихию гражданской войны, как анархически настроенный в юности поэт, и не защищал революцию с оружием в руках, как сын батрака Кулиш. События гражданской войны почти не отражены в творчестве Олеши, за исключением рассказа «Ангел», которым он дебютировал как прозаик в самом начале 20‑х гг. Правда, «в кругу революционного сюжета»[[220]](#footnote-221) действуют персонажи сказки «Три толстяка», изданной в 1928 г. Но впервые прославила Олешу повесть «Зависть», построенная на современном материале, как и все почти его произведения.

Первыми же крупными вещами писателя заинтересовались театры. Почти одновременно он работал над двумя пьесами: {57} «Заговор чувств» (по мотивам «Зависти») для Театра им. Евг. Вахтангова и «Три толстяка» для МХАТа. В обоих случаях большое значение имела тематика: Художественный театр нуждался в пьесе для детского спектакля-утренника, который заменил бы «Синюю птицу», на время снятую с репертуара, и сказка на революционную тему пришлась как нельзя более кстати. В «Зависти» привлекала попытка писателя показать «новых людей»: один из героев, большевик Андрей Бабичев, — крупный руководитель-хозяйственник.

Незадолго до появления повести партсовещание при Агитпропе ЦК приняло резолюцию, где подчеркивалась необходимость создания «репертуара, ставящего актуальные вопросы текущего периода»[[221]](#footnote-222). Уже был взят курс на индустриализацию. Наступала «эпоха быстрых темпов», как скажет героиня «Списка благодеяний». И хотя на Первом съезде писателей Олеша искренне признается, что социалистическое строительство не было его темой, кое-кто именно эту тему считал главной в «Зависти». «Это первый роман, в котором без “выкриков и надрывов” показан сегодняшний день со всем его размахом строительства, — писала “Комсомольская правда”. — Будни показаны в этой книге во всей их праздничности»[[222]](#footnote-223). «Зависть» вызвала бурную дискуссию и нарекания по части идеологии, но все же были читатели, разделявшие мнение газеты, и среди них, очевидно, А. Попов, который первым поставил «Заговор чувств» (премьера 13 марта 1929 г.). 28 декабря того же года пьесу показал БДТ. Для К. Тверского она впрямую соотносилась с идеей «индустриализации» театра.

Но к произведениям Олеши театры обратились не только из-за тематики. Уже «Три толстяка» явились открытием нового своеобычного таланта, хотя ретивые критики усмотрели в прелестной поэтической сказке тяжкий грех «абстрактного гуманизма». Возражая им, О. Мандельштам писал в 1929 г.: «“Толстяками” уже зачитываются и будут зачитываться и дети, и взрослые. Это хрустально-прозрачная проза, насквозь пронизанная огнем революции, книга европейского масштаба»[[223]](#footnote-224). Настоящим литературным событием стала «Зависть». Этого не могли отрицать даже противники Олеши. Поражали свобода и смелость обращения с бытовым материалом, который был взят под остропроблемным углом зрения, экспериментально переосмыслен {58} и заново скомбинирован; виртуозное владение сложным литературным инструментарием; мастерство архитектоники, парадоксальная выразительность словесной фактуры. Олешу называли «чемпионом метафоры», «поэтом в прозе». В юности, живя в Одессе, он писал стихи, подражая Блоку и Бальмонту. Переехав в Москву, некоторое время работал во всесоюзной железнодорожной газете «Гудок», печатая под псевдонимом «Зубило» стихотворные фельетоны. Ведомственный автор Зубило был неплохим версификатором. Но как поэт Олеша проявился, когда перешел на прозу. Его повести и рассказы конца 20‑х гг., казалось, опровергали утверждение В. Брюсова: «Стихи пишутся затем, чтобы сказать больше, чем можно в прозе»[[224]](#footnote-225).

В 1932 г., когда уже позади были театральные триумфы Олеши («Заговор чувств» у вахтанговцев, «Список благодеяний» в ГосТИМе), он писал: «Работа с Мейерхольдом научила меня мыслить до известной степени “по-режиссерски”. Сочиняя сцену, я соединяю в себе драматурга с режиссером»[[225]](#footnote-226). Но и проза его в каком-то смысле «срежиссирована». В книге М. Чудаковой об Олеше одна глава называется «Мир как зрелище». Автор тонко характеризует своеобразную «театральность» олешевской манеры: «Вместо обычного “двучлена” — читатель и художественный мир, в который он входит, — мы видим какое-то тройное, ступенчатое построение. Между читателем и тем миром, в котором действуют герои Олеши, стоит еще кто-то третий, нам этот мир *показывающий*. <…> Впечатление… некоего театра, великолепного представления — не покидает нас при чтении его книг»[[226]](#footnote-227).

У Олеши, заметил В. Перцов, «каждая фраза — своего рода “аттракцион”»[[227]](#footnote-228). Действительно, многие вещи его, в том числе «Зависть», строятся как «монтаж аттракционов», варианты которого явил советский театр 20‑х гг. Органичны для Олеши и театральные или балаганно-цирковые мотивы, начиная с «Толстяков» (опубликованная после «Зависти», сказка была написана раньше). В «Зависти» футбольный матч изображен как захватывающее театральное действо, а идеолог и организатор «заговора чувств» Иван Бабичев устраивает настоящий театр «шарлатанов» — то ли цирковой парад-алле, то ли фарс: «Многие характеры разыгрывали комедию старого мира. Занавес закрывается. Персонажи должны сбежаться к авансцене и пропеть последние куплеты». Юзовский, который близко знал Олешу и оставил его интереснейший литературный портрет, с полным {59} основанием отнес к нему слова Ивана: «Я — скромный фокусник советский, / Я — современный чародей!»[[228]](#footnote-229)

Писатель вспоминал переводные картинки времен своего детства, особенность которых заключалась в том, что при переводе «на бумаге возникало совершенно иное изображение, безумно яркое, новое, неожиданное, неизвестно где до того находившееся»[[229]](#footnote-230). Так и читатель Олеши вместо знакомого, ожидаемого получает нечто новое, другое. Где оно находилось раньше — неизвестно, но *находилось*, было, до поры не замечаемое. «Безумная яркость» новой картины, созданной не кистью, а словом, дает эффект убедительности. Действительность предстает в своей «метафорической ипостаси», которая «мощью подлинности» соперничает с реальной (обе формулы принадлежат Олеше).

Острота мысли в сочетании с изобразительной силой слова, стремящегося как бы выйти за плоскость страницы и воплотиться в объемный образ, делала олешевскую прозу притягательной для театра, нуждавшегося в новых «средствах передачи идеологического содержания и… художественного оформления современного быта»[[230]](#footnote-231). Не случайно МХАТ многочисленным «революционным сказкам», то сусальным, то схематичным, предпочел «Трех толстяков». Олеша не без основания считал, что сказка обычно «чувствует себя… неловко среди громоздкой и прямолинейной природы театра»[[231]](#footnote-232). Не очень ловко чувствовали себя и «Толстяки» на мхатовской сцене. Но для Художественного театра важно было попробовать силы в непривычном материале, не скованном «узкими рамками психологического жанра». Отсюда «попытки обращения к пьесам иного характера и написанным в иных приемах»[[232]](#footnote-233). Впрочем, автор не придавал особого значения своей пьесе-сказке. В 1932 г. он говорил: «У меня было всего два этапа: был “Заговор чувств”, был “Список благодеяний”»[[233]](#footnote-234). Олеша не совсем справедливо обошелся с «Тремя толстяками», главные мотивы которых, при воздушной легкости пьесы, весьма для него существенны и перекликаются, иногда полемически, с «Заговором чувств»[[234]](#footnote-235). Но «Три толстяка» — и пьеса, и роман — действительно стоят несколько особняком в ряду олешевских произведений.

{60} «Мы, писатели-интеллигенты… должны писать о самих себе»[[235]](#footnote-236), — сказал Олеша интервьюеру накануне ленинградской премьеры «Заговора чувств». Спустя два года он объяснял Художественному театру, почему не уложился в срок с очередной пьесой (она так и не была закончена): «Это не развлекательная, “от третьего лица” пьеса, — таких я вообще не пишу, — я пишу тогда, когда необходимо для меня — это лирический порыв из самого себя…»[[236]](#footnote-237) Такие «порывы» характерны не только для обеих драм, которые Олеша считал для себя этапными, но и для многих его прозаических вещей конца 20‑х гг. Этого еще нет в романе-сказке. Но уже первая часть «Зависти» написана от лица Николая Кавалерова, наделенного многими чертами авторской личности. А дальше, в рассказах «Я смотрю в прошлое», «Человеческий материал», «Цепь» и др., дистанция между автором и «лирическим героем»-рассказчиком сокращается порой до полного исчезновения. Они все больше походят на исповеди. В «лирическом порыве из себя» Олеша бывает беспощадно откровенен. Иногда кажется, что «почти перейден предел дозволенного для писателя самоунижительного анализа»[[237]](#footnote-238).

Напомним, что для Сельвинского Олеша олицетворял «лунатическое» сознание, блуждающее в «Кривоарбатских проулочках психики». Но Олеша — не «мученик лунатизма». Его произведения-исповеди строго конструктивны, форма их тщательно выверена, сбалансирована и, как правило, тяготеет к симметрии. Обнажая тайники подсознания, он действует вполне рационально. Этот постоянный контроль сознания, заботу о форме Олеша сам впоследствии ощущал как помеху: «Хочется писать легкое, а не трудное. Трудно — это когда пишешь, думая о том, что кто-то прочтет. Ветка синтаксиса, вернее — розга синтаксиса все время грозит тебе»[[238]](#footnote-239).

В то же время аналитический метод Олеши отличен от пресловутого «диалектико-материалистического», хотя можно обнаружить совпадения и в терминологии («Я пытаюсь создать диалектическую драму»[[239]](#footnote-240)), и по существу: он тоже исходил из принципиального признания противоречивости внутреннего мира личности, расколотого на разум и чувство. Но при этом, в отличие от налитпостовцев, он не выдавал своих героев за «живых людей». В «Заговоре чувств», по словам драматурга, {61} происходит «не столкновение людей, а столкновение идей»[[240]](#footnote-241). В «Списке благодеяний» полярные идеи борются в душе героини — СССР и «Европа духа»[[241]](#footnote-242). Рецензент «Заговора чувств» довольно верно сформулировал разницу между драмой Олеши и «обычными агитпьесами»: если в них «образ *опрощается* до схемы… то Олеша сумел взять идею и *усложнить* ее до пределов *драматического образа*»[[242]](#footnote-243). Манере писателя присущ тот «своеобразный схематизм», о котором говорил Мейерхольд. Не случайно режиссер считал, что Олеша «создан для театра»[[243]](#footnote-244). Марков также был убежден, что в драматургии «особенности его творчества — философские и художественные — выявились необычайно отчетливо»[[244]](#footnote-245). Во всяком случае, Олеша признавал за драматургией особую роль. «Именно этот род литературы… является испытанием строгости и одновременно полета таланта, чувства формы и всего особенного и удивительного, что составляет талант», — пишет он и восклицает: «Даже странно чудо создания события называть литературой!»[[245]](#footnote-246)

Тут открывается глубоко интимная причина олешевской страсти к драматургии. В ней писатель видел, кроме всего прочего, лично для себя спасительный выход в *со-бытие* с другими, с окружающим миром. Олеша — автор «лирической прозы», мучительных рассказов-исповедей — похож на ученого-медика, который ставит на себе опасный эксперимент. Он сам — и «человеческий материал», и беспощадный исследователь. Превозмогая боль, он пристально наблюдает за эволюциями «материала» в экстремальных условиях. В посмертной книге «Ни дня без строчки», где собраны разрозненные записи Олеши последних лет, есть пронзительные слова: «Может быть, такой психологический тип, как я, и в такое историческое время, как наше, иначе и не может писать»[[246]](#footnote-247).

«Эпоха быстрых темпов» была к нему не слишком благосклонна. Собственно, она и побуждала писателя исповедоваться и каяться: «Я хочу перестроиться. Конечно, мне очень противно… быть интеллигентом. <…> Это слабость, от которой я хочу отказаться»[[247]](#footnote-248). Олеша не был борцом, скорее — внушаемым человеком. Под натиском времени в нем укреплялся комплекс {62} интеллигентской неполноценности. Этим страдали многие, но у Олеши, благодаря особенностям его «психологического типа», комплекс приобрел болезненную остроту. Вместе с тем он настойчиво пытался найти некую «формулу», которая помогла бы ему «объединить жизнь собственную с жизнью мира»[[248]](#footnote-249). Такой формулой со-бытия была драматургия. Вот почему писатель с радостной готовностью откликнулся на предложение вахтанговцев переработать для сцены «Зависть».

В свое время критики много писали о двойственности, непроясненности авторского отношения к героям повести. А. Луначарский в статье о постановке «Заговора чувств» подытожил основные претензии к «Зависти»: «Большевистские типы… показаны не столько в обаянии революционной борьбы, как в служении… разным частностям нашего хозяйственного строительства»; отрицательные, напротив, «разработаны не только с большой долей знаний и переживаний, но и с некоторой симпатией»[[249]](#footnote-250).

Двойственное впечатление усугублялось тем, что в первой части события увидены глазами Кавалерова — поэта и «лишнего человека», который не находит для себя путей в мире, отвергающем во имя общих интересов интересы и права личности. Во второй части, написанной уже от третьего лица, герой знакомится с Иваном Бабичевым, братом Андрея, олицетворяющего здоровые устремления нового мира. Иван вербует Кавалерова, который завидует активности и душевному равновесию Андрея, в участники «заговора чувств», обреченных, как он считает, на близкую гибель. Эти некогда «вечные» чувства — любовь, ревность, ненависть, зависть — всего лишь «пережитки прошлого». Заговор, еще более фантастический, чем в «Командарме 2», проваливается, а Кавалеров и Иван отныне станут поочередно делить ложе стареющей вдовы Анечки Прокопович.

Между первой и второй частями нет ни малейшего лексико-интонационного перепада, какого естественно было бы ожидать в момент, когда автор отбирает у Кавалерова функции рассказчика. Это может навести (и наводило) читателя на мысль о тождестве Олеши и его героя. Писатель не скрывал, что «проявил в Кавалерове наиболее чистую силу, силу первой вещи, силу пересказа первых впечатлений»[[250]](#footnote-251). Да и жестокая самохарактеристика Кавалерова напоминает беспощадные олешевские «автопортреты» из последовавших за повестью рассказов. Кавалеров — не весь Олеша и не только Олеша. Но, как говорил автор «Зависти», «нельзя описать третье лицо, не сделавшись {63} хоть на минуту этим третьим лицом»[[251]](#footnote-252). Однако стилистическая неразличимость «кавалеровской» и авторской частей объясняется также общими особенностями олешевской прозы, где «речевой образ» героя — редкое исключение. Здесь «все говорят похоже»[[252]](#footnote-253) друг на друга и на автора, что скорей свойственно не прозе, а поэзии, и то не всегда: Сельвинский, например, индивидуализировал стихотворную речь героев. А некоторые персонажи «Зависти» вообще почти не говорят. Это «новые люди» — Андрей Бабичев, дочь Ивана Валя и ее жених Володя, у которых как будто отсутствует вторая сигнальная система. Лишенные духовного измерения, они оживают только в воображении Ивана или Кавалерова. Попытки отдельных литературоведов рассматривать их как «живых людей» неубедительны[[253]](#footnote-254). Автор в этих «третьих лицах» не присутствует, хотя с внешней стороны они описаны подчеркнуто «вещно», как если бы принадлежали к неодушевленной природе.

В «Зависти» прославленная «зрелищность», «театральность» олешевского письма не драматургична. Не случайно после появления «Заговора чувств» критики отмечали: «При чтении “Зависти” трудно было представить себе, как из нее можно сделать пьесу и спектакль»[[254]](#footnote-255). Марков, восторженно приветствуя пьесу, писал, что автор, по существу, создал новое произведение, в котором «тема захвачена… глубже и разнообразнее»: «Зависть сменена заговором чувств. Взамен борьбы одинокого чувства Олеша смело и остро поставил проблему идеализма и материализма. Заговор бунтующих чувств и умирающих веков против нового века стал основой пьесы»[[255]](#footnote-256).

Нам кажется, что по линии проблематики различия не так велики. Все перечисленное Марковым уже намечено в «Зависти». Просто Олеша блестяще сумел выстроить на той же основе драматургическую структуру.

В повести преобладают монологические построения — не только в первой, кавалеровской, но и во второй части, многие главы которой — фактически монологи Ивана. Кавалеров, напротив, здесь преимущественно молчит. Вот несколько примеров. Слушая в пивной патетические разглагольствования Ивана, Кавалеров: «ничего не ответил»; «подумал»; «ему захотелось сказать… но почему-то он удержался»; «открыл рот… но не сказал ни слова»; «подумал: “Он читает мои мысли”».

{64} Подобные моменты принципиальны для структуры «Зависти». Если человек читает чужие мысли, то диалог не нужен. Но и в других случаях он не может состояться, потому что здесь никто никого не слушает — не слышит. Андрей, погруженный в работу, не слышит Кавалерова, а Кавалеров, погруженный в свои духовные глубины, не слышит Валю: «Она вся приподнялась, готовая страстно спросить о чем-то, но я перебил ее, сказав:

— Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев».

Действие «Зависти» — «внутреннее», заговор чувств здесь существует только в воспаленном сознании двух главных героев, как и созданная Иваном мифическая машина «Офелия», которая поет «глупые романсы старого века, и старого века собирает цветы». В пьесе надлежало вывести действие из «внутреннего» субъективного пространства в обозримое, насытить его не только кипением страстей, остающихся втуне, но сделать динамичным, развивающимся, а людей «оживить», дать им право голоса и поступков, превратить в драматические персонажи и, если не объективизировать полностью, то хотя бы придать им видимость объективного существования. В «Заговоре чувств» одни линии повести получили действенную реализацию, другие скорее решены на уровне «видимости», третьи вообще сняты. Так, за пределами пьесы остался «человек-машина» Володя Макаров, который не устраивал многих читателей «Зависти». «Молодой человек, жених Вали, — очень приятный и привлекательный юноша… — писал Юзовский, — но не скроем, что мы бы кое-что позаимствовали у Кавалерова и потихоньку передали нашему любимцу: момент интеллектуальный, поэтический. Мы бы пожелали, чтобы фразу: “Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев” — сказал Вале не Кавалеров, а наш юноша»[[256]](#footnote-257).

Олеша почти так и поступил. Правда, знаменитую фразу о «ветви» он все же оставил Кавалерову (ее пересказывает Андрею Валя). Но «интеллектуальный, поэтический момент» в характеристике героя заметно приглушил, «передав» его отчасти Вале, а в основном Андрею, что было с удовлетворением встречено критикой, в частности, Луначарским. Андрей и Валя, в пьесе любящие друг друга, активизированы. Они стали *действующими* лицами, задвигались, заговорили и даже, кажется, начали думать и чувствовать. Андрей получил великолепный текст, живописующий его как энтузиаста пищевой промышленности, строителя гигантской фабрики-кухни Четвертак, где тысячи людей будут поглощать общественные щи под звуки {65} Вагнера. Он читает по ночам Шекспира, сочувствует Отелло, хотя трагедия мавра — «это военная драма, полковая история». И даже подумывает назвать Дездемоной новый сорт колбасы, предварительно осведомившись у своего сотрудника Шапиро: «Нет ли в классическом репертуаре девушки, объевшейся колбасой?» Думается, Дездемона — не его героиня. Больше подошла бы Гаргамель, которая объелась требухой и разрешилась сыном — Гаргантюа.

Андрей воспевает колбасу, как поэт — возлюбленную. Он и есть поэт, утверждал Олеша в комментариях к пьесе, «новый человек умеет быть поэтом колбасы»[[257]](#footnote-258). Кажется, еще шаг — и герой перейдет в сферу «патетической комедии», как назвал А. Попов погодинскую «Поэму о топоре», а «Заговор чувств» станет «поэмой о колбасе». Но сведенные к элементарности раблезианские мотивы несокрушимого телесного здоровья, торжествующей изобильной плоти тянут Андрея Бабичева вниз. Его удел — «ироническая драма». В «борьбе за пафос» (так Олеша определял тему пьесы) полной победы не одерживает ни он, ни его противники, хотя после генеральной репетиции в театре им. Вахтангова автор внес решающий штрих: бритвой, заготовленной для убийства Андрея, Кавалеров убивает своего злого гения Ивана (в этом варианте, который отличался от окончательной редакции, финальный эпизод назывался «Я убил свое прошлое»).

Если в обрисовке Андрея появились возвышающие моменты, то Кавалерова и Ивана драматург постарался снизить. С Кавалеровым оказалось проще, так как в пьесе он лишен благодарной возможности проявить свои лучшие качества — «силу пересказа первых впечатлений», передоверенную ему Олешей в первой части «Зависти». Но роль Ивана, хотя в «Заговоре чувств» он выведен неудачником не только «социальным», но и «физическим» (Валя здесь — не родная его дочь, а приемная), все равно сильнейшая. Правда, Б. Гусман похвалил Олешу за то, что у обоих «от былой романтики и возвышенности чувств… не осталось и следа»[[258]](#footnote-259), но его голос прозвучал одиноко. Остальные писали о потрясении, вызванном Иваном — А. Горюновым (театр им. Вахтангова), о сильной игре Н. Монахова. Через три года в связи с ролью Булычова один критик заметил, что Монахов «после Ивана Бабичева не имел полноценного драматургического материала»[[259]](#footnote-260).

{66} Линия Ивана в пьесе даже усилена. Кроме поблекшего Кавалерова в «Зависти» — единственного актера его труппы, появились новые персонажи, которые в повести находились «за кадром». Для них введены два эпизода, разыгрывающие драму «старых чувств». В одном муж из ревности убивает жену. В другом юноша грезит «великой любовью», старик — семейным уютом в загородном домике, а сосед хочет смерти старика, чтобы завладеть его комнатой; мать мечтает о «богатстве и славе» для дочери и т. д. Вслед за Иваном «заговорщики» благословляют Кавалерова на «убийство века».

Композиция и диалоги пьесы четкостью ритма напоминают стихотворное произведение — недаром Олеша однажды, размышляя о мастерстве драматурга, вспомнил слова В. Гюго: «Значительная мысль всегда приобретает форму стиха»[[260]](#footnote-261). Можно уловить даже своеобразную «рифмовку» реплик и ремарок. Колбаса «Дездемона» — «рифма» к невидимой «Офелии». На слова Кавалерова «В нашей стране дороги славы заграждены шлагбаумами» Андрей, делающий гимнастику, отвечает: «Нога у меня вроде шлагбаума». Эффектная «рифма» венчает четвертую картину:

Андрей *(хватает лежащую на диване подушку, размахивается, чтобы, швырнуть ее в Ивана)*. Убирайся к черту!

Иван *(поднимает руку с подушкой)*. <…> Спасибо. У меня есть своя.

Подушка Андрея — заурядная принадлежность быта. Подушка Ивана, на которой в детстве спала Валя и которую он всегда носит с собой, — не вещь, а символ Семьи, Дома, Родственных чувств — того мира, чьим врагом Иван считает брата. Точно найденная «рифма» — лаконичный образный итог сцены скандала, устроенного Кавалеровым в квартире Андрея. Эта сцена — шедевр Олеши-драматурга. Истерические оскорбления и покаяния Кавалерова разрываются повторяющейся ремаркой: «Молчание». Молчание Вали, Андрея, Шапиро звучит красноречивой «репликой» нового мира, который неумолимо отторгает героя. Многократное повторение придает ей зловещую весомость. Процесс отторжения, вытеснения человека кажется физически ощутимым[[261]](#footnote-262).

Драматургический дебют Олеши был счастливым. «Заговор чувств» торжественно провозгласили «родоначальником проблемной пьесы в современном репертуаре», простив и «спорность идейных позиций», и изощренность формы и языка. Большинство {67} критиков склонялось к мнению, что пьеса Олеши — «вполне закономерный резонанс на расширившиеся культурные запросы рабочего зрителя»[[262]](#footnote-263). Более осторожные опасались, «чтобы эта борьба за новый тип пьесы не превратилась в борьбу с советской пьесой, которая признана и принята рабочим зрителем»[[263]](#footnote-264). Прозвучал и сам «Голос рабочего зрителя» (под такой шапкой была опубликована подборка отзывов): «“Заговор чувств” может быть понят только высококультурным зрителем. <…> Особенно непонятен в пьесе тип Ивана Бабичева, роль которого прекрасно сыграна Горюновым. <…> Рабочий зритель в этой пьесе разобраться не в состоянии»[[264]](#footnote-265).

Этой группе зрительского хора Олеша ответит в «Списке благодеяний». А пока «Заговор чувств» с успехом шел в Москве. Осенью 1929 г. вахтанговцы вывезли его в Ленинград, где спектаклю устроили триумфальную встречу. Намного прохладней ленинградская критика приняла работу БДТ. Оценки объективно соответствовали уровню постановок.

Нет надобности специально останавливаться на спектаклях, которые достаточно подробно описаны и проанализированы в различных трудах[[265]](#footnote-266). Заметим лишь, что в творчестве А. Попова, одержавшего в «Заговоре чувств» бесспорную победу, эта работа обозначила важный рубеж. По остроте и блеску она превосходила все его предшествующие спектакли и, думается, все последующие — не случайно С. Эйзенштейн до конца жизни считал «Заговор чувств» лучшим режиссерским опусом Попова. Но Олеша как художник ему не был близок. Коренной вахтанговец Б. Захава говорил от имени труппы: «Нас здесь увлекает желание, вопреки принадлежности к романтическим настроениям Кавалерова, демонстрировать свое сочувствие Андрею Бабичеву»[[266]](#footnote-267). Попов, в котором кавалеровского не было ни на йоту, без всякого «вопреки» поначалу принял Андрея Бабичева за долгожданного современного героя, строящего жизнь «на завтрашний {68} день»[[267]](#footnote-268), и обманулся в нем и в Олеше. Поэзию современности Попов нашел в «патетических комедиях» Погодина, где «борьба за пафос» если и шла, то между «своими», а иронию заменил светлый жизнеутверждающий юмор. «Ироническая драма» Олеши осталась эпизодом в биографии Попова. Его ждали встреча с Погодиным и широкий успех в роли постановщика «патетических комедий». Олешу ждала встреча с Мейерхольдом, для которого он написал свою «патетическую мелодраму» «Список благодеяний».

В авторском определении жанра пьесы Перцов видит, «при всем сочувствии к героине, несколько ироническое отношение»[[268]](#footnote-269). Иными словами, «Список благодеяний» — скорее *ироническая* мелодрама, вроде «Заговора чувств». Но это неверно. Тематически и проблемно вторая пьеса, действительно, связана с первой. В сущности, все творчество Олеши можно рассматривать как варианты решения одних и тех же проблем, имеющих в конечном счете автобиографические корни. Чтобы убедиться в этом, достаточно перелистать «Ни дня без строчки» — монтаж заготовок к задуманной писателем «книге о своей жизни». Но варианты совпадают далеко не во всем. Различие авторских жанровых характеристик отражает разницу в отношении Олеши к героям пьес. В «Заговоре» отсвет иронии лежит на всех персонажах, включая девушку-мечту Валю с ее объяснением в любви Андрею: «Я тебя люблю… <…> я уже сплю… до свидания… свинья… свинья…» И в «лирическом герое» Кавалерове явственно проступают черты «комика», «шута», «ничтожества», каким видит его Андрей Бабичев. От них свободен образ актрисы Гончаровой, на которую падает «отблеск идеальности», и не только «в момент ее трагической гибели»[[269]](#footnote-270), но уже в прологе, где мы видим Лелю в костюме Гамлета. Героиня пьесы является в ореоле поэтических ассоциаций — Гамлет, Золушка, Гадкий утенок… Но если Кавалеров так и остается всего лишь гадким утенком, то Леля, «красавица из страны нищих», «высокоодаренное существо», — с самого начала лебедь, к которому не может пристать никакая грязь. Оттого так одинока она в обоих мирах. В одном утята превращаются не в лебедей, а в откормленных уток для заграничного экспорта. Другой расставляет для лебедей тенета провокации!

В «Списке благодеяний» Олеша вернул героине привилегию, которую отобрал у Кавалерова в «Заговоре чувств», функционально приравняв его к остальным персонажам. «Список» — это, в сущности, монодрама, действие происходит «как бы в душе {69} главного героя»[[270]](#footnote-271). Раздираемая внутренними противоречиями, Леля тайно ведет два списка. В одном говорит голос рассудка — в пользу нового мира. Это перечень его благодеяний. Другой — список преступлений — подсказан голосом несмирившихся чувств. Антиномия психики и сознания обозначена в этой пьесе резче, чем в первой: если там — сложные переходы, переливы эмоций и мыслей, то здесь — перепады, выраженные противостоянием СССР и Европы, в которой Леля надеется восстановить нарушенную «связь времен» или, что то же, единство мысли и ощущения. Если Кавалеров — участник «заговора чувств» — первый актер в труппе режиссера Ивана Бабичева, то в «Списке благодеяний», по замыслу автора, заговор — явление внутреннего мира Лели, так же как Париж — не реальный город, а «Европа духа», не столько географическое, сколько временное понятие.

Для Лели поездка в Париж — «это путешествие в юность», к «вечным камням Европы», на которых сверкает в свете вечерних огней «мопассановская слякоть». Это возможность увидеть чаплинские «Цирк», «Золотую лихорадку», которые не шли в России, почувствовать себя включенной в историю мировой культуры. Леля ищет «утраченное время», как герой М. Пруста: «Мы ищем в каком-нибудь городе душу, которая не может в нем находиться, но которую мы уже не властны изгнать из его названия»[[271]](#footnote-272). Таков и лелин Париж. «Душа» покинула его: «Тот Париж, который в мечтах у Вас, этого Парижа нет теперь, он уже призрак. Культура обречена на смерть», — говорит «ангел-хранитель» актрисы Федотов, бывший комбриг. Европейские сцены пьесы призваны подтвердить его правоту. Париж встречает Гончарову не блеском культуры, а профанацией. Вместо роли Гамлета хозяин мюзик-холла «Глобус» предлагает ей выступить в кощунственном номере с флейтой. Название прославленного шекспировского театра оборачивается циничной насмешкой над искусством. Почти весь Париж — город-оборотень. Певец с именем героини лучшего стихотворения Э. По — Улялюм — кумир буржуазной публики, «чемпион сексуальности». Вместо Чаплина — безработный музыкант, как две капли воды схожий с великим артистом. Лелина мечта увидеть собственную тень «на камне Европы» предстает в искаженном отражении. Эмигрант Татаров, которого она назвала тенью, многозначительно замечает: «Тень? Хорошо! Но чья тень? — Твоя». Татаров — зловещая Тень из сказки Андерсена. «Я пишу сказки», — говорит он. На самом деле он издает газету, где и печатает, {70} выкрав лелин дневник, очередную «сказку» о том, что Гончарова предала родину.

«Серебряное платье», которое Татаров с провокационной целью предлагает купить в кредит, — это и лебединое оперение, и бальный наряд Золушки. А дневник с пресловутыми «списками» — Золушкина туфелька, по роковой оплошности оставленная героиней в руках Татарова. Поэтические сказки Перро и Андерсена оказываются «сказками капиталистического мира». Лелина сказка кончается печально: искупая свою невольную вину, она заслоняет от пули предводителя рабочих-демонстрантов и погибает. Лелин Париж обречен. «Международный бал артистов», который устраивает банкир Бальтасар Лепельтье, — это «валтасаров пир». Над «Европой духа» горят огненные письмена: «Мене, тэкел, фарес» — «взвешено, сочтено, измерено».

«Список благодеяний» построен, как всегда у Олеши, четко и логично — чересчур логично. Везде царит закон жесткой симметрии: «список благодеяний» и «список преступлений», СССР и Европа, «ангел» Федотов и «демон» Татаров и т. п. О схематичности построений пьесы писали многие. Действительно, «диалектическая геометрия» свойственна ей еще больше, чем «Командарму» Сельвинского. Продолжая спор с самим собой, начатый «Завистью», Олеша с неумолимой последовательностью приводит романтическое миросозерцание к полному краху. Правда, он дискредитирует не героя, как в «Заговоре чувств», а только идею: Гончарова остается героиней высокого плана, ее цель бескорыстна, смятенность одухотворена. Можно отчасти согласиться с Н. Велеховой в том, что «Заговор чувств» — «случай действительного неучастия автора в позиционной борьбе, блестяще воплощенной на страницах пьесы»[[272]](#footnote-273), хотя, как мы пытались показать, это не совсем так. Но образ Лели, несмотря на жесткий рационализм пьесы, написан с искренним поэтическим волнением. Не случайно Мейерхольда и Райх в «Списке благодеяний» восхищали авторские «лирические подъемы»[[273]](#footnote-274). Кавалеров и Иван резко сближены с мещанской средой — Анечкой Прокопович, склочными жильцами коммуналок. Гончарова противостоит своим отвратительным соседям: нищей-«профессионалке» Дуне Денисовой, «интеллигентному» обывателю Петру Ивановичу, Баронскому — истошному защитнику «потребительской заинтересованности, равняющей все головы». Рядом с ними подчеркнутая «бездомность» героини обнаруживает свой высокий смысл. Но та же «бездомность», взыскующая высших ценностей, в другом контексте вменяется Леле в вину.

{71} Федотов. Какая там может быть философия? <…> Она подавлена — эта ваша личность? Вы думаете, что ваши интеллигентские жалобы чем-нибудь отличаются от жалоб кулака?.. <…> … хотите остаться в лагере лавочников, кулаков, мелких собственников…

Логика довольно распространенная в то время. В 1929 г. А. Фадеев на пленуме РАПП почти в тех же выражениях громил шиллеровских героев, которые «на каждом шагу декламируют о свободе». На самом же деле «перед вами вырастает фигура… лавочника, крики которого о свободе прикрывают основное для лавочника желание — свободы торговли»[[274]](#footnote-275).

Казалось бы, в «Списке благодеяний» Олеша расширил территорию действия, приведя героиню в Европу. Однако из пространства драмы выкачан воздух, героиня задыхается в вакууме. Контраст между лирической наполненностью центрального образа и разреженным пространственным окружением разителен и парадоксален.

Стоит обратить внимание на то, что в «патетической мелодраме» Олеши отсутствует любовная интрига. Может быть, это имел в виду Марков, когда писал об Олеше: «Он… тяготел к некоей новой мелодраме. <…> Но мелодраматизм получал у Олеши новое применение, как бы заключая в себе свою противоположность»[[275]](#footnote-276). «Список благодеяний» — это парафраз сказки о Золушке, но без традиционного принца. На роль принца претендует Татаров: «В серебряном платье вы будете блистать на балах. <…> Я приеду к вам в театр, неся розы в папиросной бумаге». Претендует неврастеник Кизеветтер, мечтающий о невесте, о любви. Подруга Лели по театру Катерина Семенова (автор дает ей имя знаменитой русской актрисы) пытается умерить лелину тоску: «А вдруг кто-нибудь влюбится в тебя, и ты замуж выйдешь?» Но Гончарова живет более высокими стремлениями. Образ ее приближается к трагическому масштабу. Ей не суждена та «гармония личного и общественного», которой благополучно достигали и на том успокаивались многочисленные «Золушки» кинокомедий 30‑х гг., в первую очередь талантливых фильмов Г. Александрова (кстати, героиня «Светлого пути» тоже подвергается искусу «мечтой о славе», узнав, что кто-то побил ее рекорд, но успешно преодолевает его с помощью коллектива). Парадоксальный факт: актрису Гончарову, которую столько раз обвиняли в индивидуализме, сосредоточенности на личных переживаниях, волнуют именно внеличные проблемы. Она не только Золушка, но и Гамлет. И потому «в эпоху быстрых темпов» «думает медленно».

Эта фраза, вложенная Олешей в уста героини — «В эпоху быстрых темпов художник должен думать медленно», — казалась {72} настолько абсурдной, что при публикации корректор счел слово «медленно» опиской автора и приделал частицу «не»[[276]](#footnote-277). Юзовский советовал драматургу одним махом разрешить лелины сомнения, усилив разоблачение «мелкобуржуазной концепции личности и коллектива»: «Плесень и пыль загнивающей культуры — пусть от нее задохнется Гончарова! Тогда она приедет в СССР играть Гамлета по-новому, и не только в одном искусстве»[[277]](#footnote-278).

Известно, что в общих чертах замысел «Списка благодеяний» писателю подсказал Мейерхольд, глубоко переживавший эмиграцию неповторимого русского Гамлета — М. Чехова. От Мейерхольда, возможно, идет и идея пролога-диспута после спектакля (уже была поставлена «Баня», где целый акт отведен театральной полемике). Но и для Олеши шекспировские мотивы были существенны, «гамлетизм» органичен. А в прологе он использовал возможность ответить «массовому зрителю», который отвернулся от «Заговора чувств». Кстати, тогда речь шла и о Шекспире: «Рассуждения о романтике Шекспира могут быть понятны только для высококвалифицированного зрителя»[[278]](#footnote-279).

Олеша как бы в отместку пронизал «Список благодеяний» такими сложными намеками и ассоциациями, что на их фоне Шекспир кажется хрестоматийным автором. В прологе же Леля получает из зала записку, в которой дана квинтэссенция зрительских претензий: «Эта пьеса… — “Гамлет” — очевидно, писалась для интеллигенции. Рабочий зритель ничего в ней не понимает, это иностранщина и дела давно минувших дней. Зачем ее показывают?» В другой записке говорится: «Вы играете Гамлета, то есть мужчину. А по ногам видно, что вы женщина». Этот текст дважды откликнется в пьесе. В пятой сцене Улялюм спрашивает Лелю: «Зачем ты штаны надела?» В шестой Федотов говорит точно как автор записки: «Но ведь по ногам-то видно, что вы женщина».

Рецензенты мейерхольдовского спектакля (премьера 4 июня 1931 г.) отмечали, что на этот раз режиссер не спорил с автором, не перекомпоновывал пьесу, а шел в основном за драматургом. Конечно, причиной было не ослабление творческой активности Мейерхольда, а компактность самой пьесы, ее жестковатая геометризованная логика, которая не поддавалась изменениям. Мейерхольд прекрасно понял, писал А. Гурвич, что «приспособлять» Олешу нельзя. «Он должен был либо не ставить Олешу совсем, либо дать ему полное звучание. Он выбрал {73} второе и в этой своей задаче… добился блестящих результатов»[[279]](#footnote-280). Такова действительно была задача Мейерхольда. Приступая к репетициям, он говорил труппе: «Эта пьеса имеет сложную философскую концепцию, она очень насыщена тем миром, который у автора очень сложен. В этот мир нужно пробраться и его воспринять»[[280]](#footnote-281). Заметив при этом, что собственно сценических навыков у Олеши, может быть, и нет, режиссер все же сохранил в неприкосновенности материал пьесы.

Кроме Мейерхольда «Списком благодеяний» заинтересовался Тверской, поставивший обе предыдущие пьесы Олеши — «Заговор чувств» и «Три толстяка». Какое-то время произведение значилось в репертуарных планах БДТ под условным названием «Актриса», потом выпало. Больше «Список благодеяний» нигде не шел. «Миновали времена Ивана Бабичева… и актрисы Гончаровой… <…> Прощайте, “милые призраки”»[[281]](#footnote-282).

# Вместо заключения

Подведем некоторые итоги. Рассмотренные произведения были созданы в период, когда в искусстве шла «смена героев», — так и называлась пьеса Б. Ромашова, поставленная в 1929 г. Малые театром. В рецензии на спектакль Ю. Юзовский писал: «Смена героев, овладение художественной интеллигенцией мировоззрением и мироощущением пролетариата — не только требование общественности. Это требование искусства»[[282]](#footnote-283). Герои Олеши, Сельвинского, Кулиша, вызвавшие острый интерес и споры при первом выходе на сцену, вскоре стали казаться «милыми призраками». В январе 1933 г. был официально удостоверен факт полной победы социализма в стране. Ровно через год состоялся XVII съезд партии — «съезд победителей». К середине 30‑х «реализм советского театра» связывался «со стремлением раскрыть поэзию наших дней» в сюжетах «намеренно простых и незатейливых», в «полнокровных образах»[[283]](#footnote-284). Тревожные сигналы, звучавшие в ряде пьес и спектаклей рубежа десятилетий, «острая, ломаная и неожиданная форма»[[284]](#footnote-285) были не ко времени. В 1935 г. Марков, который еще недавно поощрял искания Олеши и Сельвинского, вахтанговцев в «Заговоре {74} чувств», Мейерхольда в «Командарме 2», одобрил очевидный поворот драматургии и театра от «странных образов» к «теплоте и ясности»[[285]](#footnote-286). В следующем году Алперс в статье «Конец эксцентрической школы» заявил, в частности, что С. Мартинсон «во всех своих ролях играет кретинов»[[286]](#footnote-287), перечеркнув, таким образом, и его великолепного Татарова из «Списка благодеяний».

К тому времени имена драматургов, о которых мы написали, исчезли с театральных афиш, исключая Сельвинского — автора «Умки». Таиров собирался после «Патетической сонаты» ставить «Маклену Грасу» Кулиша[[287]](#footnote-288), но последовал запрет. Олеша, усердно побуждаемый «перестроиться», искренне, но безуспешно вел «поиски сил, которые должны быть в художнике». Это был «следующий этап»[[288]](#footnote-289) после «Заговора чувств» и «Списка благодеяний», растянувшийся на несколько лет. По договору с Художественным театром писатель работал над пьесой, которая называлась то «Черный человек», то «Смерть Занда», то «Нищий». Он публиковал отдельные куски, охотно рассказывал о перипетиях своего замысла, но пьесу так и не закончил. Сохранились только бесчисленные наброски, часть которых вошла в композицию М. Левитина, поставленную им уже в наше время в московском театре «Эрмитаж». Текст ее опубликован в альманахе «Современная драматургия» с предисловием В. Шкловского. Такой же посмертный монтаж отрывков представляет книга «Ни дня без строчки». «Эти мои записи, — объяснял Олеша, — имеют для меня ту пользу, что… они приучают меня писать, от чего был далек когда-то. <…> Я ни на что не хочу жаловаться!»

Есть страшная запись: «Время тлеть»[[289]](#footnote-290).

Закончим словами Шкловского. Они сказаны о «Смерти Занда», но имеют смысл более широкий: «Проблемы, поставленные в ней, не потеряли своей актуальности и не потеряют ее, потому что они относятся к проблемам вечным. Мы должны быть внимательны к нашему прошлому — ради нашего же будущего — и не должны забывать о том, что думали люди до нас, над чем страдали, о чем писали»[[290]](#footnote-291).

1. *Дуганов Р*. Жажда множественности бытия: О драматургии Велимира Хлебникова // Театр. 1985. № 10. С. 143. Рекомендуем также прочитать статьи того же автора о драмах В. Маяковского и А. Пушкина. Замысел «Бани» // Театр. 1979. № 10. С. 86 – 96; «Опыт драматических изучений» // Театр. 1987. № 2. С. 83 – 94. [↑](#footnote-ref-2)
2. См.: «Командарм 2» в Госдраме (Беседа с И. Сельвинским) // Красная газ. Веч. вып. 1930. 6 янв. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Сельвинский И*. Я буду говорить о стихах. М., 1973. С. 312. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Алперс Б*. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 249. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Ибсен Г*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1956 – 1958. Т. 4. С. 717. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Бентли Э*. Жизнь драмы. М., 1978. С. 91 – 92. [↑](#footnote-ref-7)
7. См.: *Михайлов А*. Среди трех Казанов // Театр. 1986. № 7. С. 79. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Велехова Н*. Серебряные трубы: Советская драма вчера и сегодня. М., 1983. С. 359 (курсив мой. — *Л. П*.). [↑](#footnote-ref-9)
9. См.: *Кузякина Н*. Черты лирической драмы // Мир современной драмы. Л., 1985. С. 72 – 89. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Алперс Б.* Искания новой сцены. М., 1985. С. 322 – 324. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 149. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Белинский В. Г*. О драме и театре: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 77. [↑](#footnote-ref-13)
13. Советский театр. 1930. № 1. С. 10. [↑](#footnote-ref-14)
14. Единство пролетарского театрального фронта // Там же. С. 2. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Сольц А*. Творчество масс («Темп») // Правда. 1930. 2 дек. [↑](#footnote-ref-16)
16. Цит. по. *Воскресенская Ц*. В кругу родных // О Сельвинском: Воспоминания. М., 1982. С. 83. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Дрейден С*. «Командарм 2»: Филиал Гостеатра драмы // Рабочий и театр. 1930. № 4. С. 8. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 144. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Пастернак Б*. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 454. [↑](#footnote-ref-20)
20. Там же. С. 209. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Бойко М*. В. Маяковский: Эстетические принципы революционной поэзии // Художники социалистической культуры: Эстетические концепции. М., 1981. С. 142. [↑](#footnote-ref-22)
22. Там же. С. 151. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Сельвинский И*. Я буду говорить о стихах. С. 318. [↑](#footnote-ref-24)
24. См.: *Смирнов-Несвицкий Ю*. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л., 1975. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Добрев Ч*. Лирическая драма. М., 1983. С. 25. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Каган М*. Морфология искусства. Л., 1972. С. 314 – 315. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Гладков А*. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 231. [↑](#footnote-ref-28)
28. *В. Б.* [*Вакс Б*.?] Что скажет Мейерхольд завтра? // Жизнь искусства. 1929. № 41. С. 8. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Гоголь Н*. Собр. соч.: В 6 т. М., 1950. Т. 6. С. 155. [↑](#footnote-ref-30)
30. В. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 95. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 1. С. 85 – 86. [↑](#footnote-ref-32)
32. См.: В. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 224. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Февральский А*. Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 9. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Юзовский Ю*. О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 22. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Маяковский В*. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955 – 1961. Т. 12. С. 86. [↑](#footnote-ref-36)
36. Цит. по: *Чудакова М*. Мастерство Юрия Олеши. М., 1972. С. 35. [↑](#footnote-ref-37)
37. Подробнее об этом см.: *Богуславский А., Диев В*. Русская советская драматургия: Основные проблемы развития: 1917 – 1935 г. М., 1963; *Милявский Б*. «Живые люди» и «оживленные тенденции» // Маяковский и советская литература. М., 1964; *Шешуков С*. Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20‑х годов М., 1970. [↑](#footnote-ref-38)
38. В. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 176. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Билль-Белоцерковский В*. [Рубрика «Живой человек на театре»] // Новый зритель. 1928. № 7. С. 5. [↑](#footnote-ref-40)
40. См., напр.: *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 1. С. 201 – 207. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Золотницкий Д*. Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 115. Эта точка зрения отстаивается автором и в следующей книге; см.: *Золотницкий Д*. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978. [↑](#footnote-ref-42)
42. В. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 250. [↑](#footnote-ref-43)
43. Там же. Ч. 1. С. 123. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Мейерхольд В*. Переписка: 1896 – 1939. М., 1976. С. 283. [↑](#footnote-ref-45)
45. В. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 174. [↑](#footnote-ref-46)
46. Там же. С. 180. [↑](#footnote-ref-47)
47. Там же. С. 222, 227. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Марков П*. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 588. [↑](#footnote-ref-49)
49. Там же. С. 604. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Марков П*. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 396. [↑](#footnote-ref-51)
51. О Сельвинском. С. 26. [↑](#footnote-ref-52)
52. *Сельвинский И*. Декларация прав. М., 1933. С. 9. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Сельвинский И*. Я буду говорить о стихах. С. 317. [↑](#footnote-ref-54)
54. Там же. С. 61. [↑](#footnote-ref-55)
55. Там же. С. 317, 318. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Золотницкий Д*. Будни и праздники театрального Октября. С. 211. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Богуславский А., Диев В*. Русская советская драматургия: 1917 – 1935. С. 307, 181. [↑](#footnote-ref-58)
58. См.: *Строева М*. Герой и среда // В поисках реалистической образности: Проблемы режиссуры 20 – 30‑х годов. М., 1981; *Велехова Н*. Серебряные трубы. С. 18 – 19. [↑](#footnote-ref-59)
59. В. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 148. [↑](#footnote-ref-60)
60. Там же. С. 182. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Мазинг Б*. «Заговор чувств» // Рабочий и театр. 1929. № 40. С. 9. [↑](#footnote-ref-62)
62. Протокол обсуждения спектакля «Огненный мост» на заседании Художественного совета Малого театра // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр. 1926 – 1932: В 2 ч. Л., 1982. Ч. 1. С. 147. [↑](#footnote-ref-63)
63. В. И. Немирович-Данченко о «Блокаде» // Современный театр. 1929. № 17. С. 276. [↑](#footnote-ref-64)
64. *Золотницкий Д*. Академические театры на путях Октября. Л., 1982. С. 262. [↑](#footnote-ref-65)
65. Театральные диспуты: «Блокада» Вс. Иванова // На литературном посту. 1929. № 9. С. 79. [↑](#footnote-ref-66)
66. Из протокола № 36 заседания Художественного совета Театра им. МГСПС, посвященного обсуждению плана постановки и макета оформления спектакля «Город ветров» 7 марта 1929 г. // Советский театр. Документы и материалы. 1926 – 1932. Ч. 1. С. 367. [↑](#footnote-ref-67)
67. См.: *Марков П*. О театре: В 4 т. М., 1974 – 1977. Т. 3. С. 587. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Либединский Ю*. Современники. М., 1961. С. 42. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Алперс Б*. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 189. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Богуславский А., Диев В*. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития: 1917 – 1935. М., 1963. С. 236. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Велехова Н*. Серебряные трубы. Советская драма вчера и сегодня. М., 1983. С. 113. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Тренев К. А*. Пьесы. Статьи. Речи. М., 1980. С 602. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Горький М*. О литературе М., 1953. С. 594 – 595. [↑](#footnote-ref-74)
74. См.: Там же. С. 655. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Юзовский Ю*. О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 113. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Перцов В*. Современники: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 78 – 79. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Марков П*. О театре. Т. 3. С. 602. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Богуславский А., Диев В*. Русская советская драматургия… 1917 – 1935. С. 203. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Пикель Р*. «Блокада» — «Огненный мост» // Жизнь искусства. 1929. № 13. С. 9. [↑](#footnote-ref-80)
80. См.: *Маяковский В*. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955 – 1961. Т. 12. С. 98. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Сельвинский И*. «Командарм 2»: О пьесе // Лит. газ. 1929. 30 сент. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 150. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Юзовский Ю*. О театре и драме. Т. 1. С. 58. [↑](#footnote-ref-84)
84. Премьера состоялась 24 июля 1929 г. во время гастролей ГосТИМа в Харькове. В Москве спектакль был впервые показан 30 сент. 1929 г. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Сельвинский И*. «Командарм 2» // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. М., 1967. С. 394. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 425. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Рудницкий К*. Мейерхольд. М., 1981. С. 379. [↑](#footnote-ref-88)
88. См.: *Мейерхольд В*. Переписка. М., 1976. С. 297. [↑](#footnote-ref-89)
89. Конфликт Сельвинского и Мейерхольда более объективно освещен в кн.: *Золотницкий Д*. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978. С. 218 – 219. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Коваленко С*. Маяковский и поэты-конструктивисты // Маяковский и советская литература. С. 190. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Маяковский В*. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 280. [↑](#footnote-ref-92)
92. О Сельвинском. С. 19. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Сельвинский И*. Поэзия а‑жур // Жизнь искусства. 1929. № 46. С. 5. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Зелинский К*. Госплан литературы // Госплан литературы. М., 1925. С. 76. [↑](#footnote-ref-95)
95. О Сельвинском. С. 293. [↑](#footnote-ref-96)
96. См.: История русской советской литературы: В 4 т. М., 1967 – 1971. Т. 2. С. 152. [↑](#footnote-ref-97)
97. О Сельвинском. С. 14. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Коваленко С*. Маяковский и поэты-конструктивисты. С. 190. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Маяковский В*. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 98. [↑](#footnote-ref-100)
100. *Пастернак Б*. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 208. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Сельвинский И*. О «Пушторге» // Читатель и писатель. 1928. 5 янв. [↑](#footnote-ref-102)
102. История русской советской литературы. Т. 1. С. 556. [↑](#footnote-ref-103)
103. Там же. Т. 2. С. 46. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Сельвинский И*. Я буду говорить о стихах. С. 93. [↑](#footnote-ref-105)
105. О Сельвинском. С. 5. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Сельвинский И*. Я буду говорить о стихах. С. 314 – 315. [↑](#footnote-ref-107)
107. Цит. по: *Мейерхольд В*. Переписка. С. 284. [↑](#footnote-ref-108)
108. См.: Молодая гвардия. 1929. № 7 – 8, 9, 10. Отдельное издание: М., 1930. Поздний вариант «Командарма 2» см.: *Сельвинский И*. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971 – 1974. Т. 3. (он существенно отличается от основного и не может восприниматься как произведение 1920‑х гг.). [↑](#footnote-ref-109)
109. См.: *Резник О*. Жизнь в поэзии: Творчество И. Сельвинского. М., 1972. С. 260 – 291. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 250. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Валери П*. Об искусстве М., 1976. С. 399. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С 143. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Белинский В*. О драме и театре: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 81. [↑](#footnote-ref-114)
114. В. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 181. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Марков П*. О театре. Т. 3. С. 603. [↑](#footnote-ref-116)
116. *Сельвинский И*. О пьесе // Лит. газ. 1929. 30 сент. [↑](#footnote-ref-117)
117. *Зелинский К*. Поэзия как смысл. М., 1929. С. 241. [↑](#footnote-ref-118)
118. См.: В. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 15. [↑](#footnote-ref-119)
119. «Командарм 2» в Госдраме (беседа с Сельвинским) // Красная газета Веч вып. 1930. 6 янв. [↑](#footnote-ref-120)
120. Цит. по. *Воскресенская Ц*. В кругу родных // О Сельвинском. С. 86. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Гвоздев А*. «Командарм 2» (Премьера в филиале Госдрамы) // Красная газета. Веч. вып. 1930. 16 янв. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Сельвинский И*. «Командарм 2» // Встречи с Мейерхольдом. С. 394. [↑](#footnote-ref-123)
123. Цит. по: *Резник О*. О самом любимом друге на всю жизнь // О Сельвинском. С. 189. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Дрейден С*. «Командарм 2»: Филиал Гостеатра драмы // Рабочий и театр. 1930. № 4. С. 8. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Марков П*. О театре. Т. 3. С. 610. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Павленков А., Быкова, Матвеев*. В Театре Мейерхольда // Рабочий и театр. 1929. № 46. С. 14. [↑](#footnote-ref-127)
127. См.: В. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 183. [↑](#footnote-ref-128)
128. О Сельвинском. С. 58. [↑](#footnote-ref-129)
129. В. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 183. [↑](#footnote-ref-130)
130. Стенограмма беседы с В. Э. Мейерхольдом и И. Л. Сельвинским о постановке «Командарма 2» // Советский театр: Документы и материалы. 1926 – 1932. Ч. 1. С. 292. [↑](#footnote-ref-131)
131. *Марков П*. О театре. Т. 3. С. 610. [↑](#footnote-ref-132)
132. Там же. С. 605. [↑](#footnote-ref-133)
133. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 143, 142. [↑](#footnote-ref-134)
134. Цит. по: *Воскресенская Ц*. В кругу родных // О Сельвинском. С. 86 – 87. [↑](#footnote-ref-135)
135. Марков П. О театре. Т. 4. С. 17. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Резник О*. Жизнь в поэзии. С. 271. [↑](#footnote-ref-137)
137. *Сельвинский И*. Я буду говорить о стихах. С. 92. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 424. [↑](#footnote-ref-139)
139. *Юзовский Ю*. Вы за Вишневского? // Советское искусство. 1933. 3 марта. [↑](#footnote-ref-140)
140. Описание спектакля и отдельных сцен см.: *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 426 – 430; *Плучек В*. Школа режиссуры // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 349 – 352; *Гарин Э*. «Командарм 2» Ильи Сельвинского в Театре имени Всеволода Мейерхольда // О Сельвинском. С. 56 – 58; *Золотницкий Д*. Будни и праздники театрального Октября. С. 219 – 223. [↑](#footnote-ref-141)
141. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 144. [↑](#footnote-ref-142)
142. Цит. по: *Резник О*. Жизнь в поэзии. С. 260. [↑](#footnote-ref-143)
143. В. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 237. [↑](#footnote-ref-144)
144. *Рудницкий К*. Мейерхольд. С. 378 – 379. [↑](#footnote-ref-145)
145. *Марков П*. О театре. Т. 3. С. 609. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 1. С. 74 – 75. [↑](#footnote-ref-147)
147. *Сельвинский И*. Я буду говорить о стихах. С. 320. [↑](#footnote-ref-148)
148. См.: *Григорьев М*. «Командарм 2» Ильи Сельвинского // На литературном посту. 1929. № 9. С. 27. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Золотницкий Д*. Будни и праздники театрального Октября. С. 221. [↑](#footnote-ref-150)
150. *Габрилович Е*. Вторая четверть // О Сельвинском. С. 38. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 428. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Сельвинский И*. Я буду говорить о стихах. С. 484. [↑](#footnote-ref-153)
153. См.: *Плучек В*. Школа режиссуры // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 350. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Марков П*. О театре. Т. 2. С. 63. [↑](#footnote-ref-155)
155. Там же. Т. 4. С. 16. [↑](#footnote-ref-156)
156. Цит. по: *Воскресенская Ц*. В кругу родных // О Сельвинском. С. 86. [↑](#footnote-ref-157)
157. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 1. С. 75. [↑](#footnote-ref-158)
158. *Пиотровский А*. Куда идет ТИМ? // Жизнь искусства. 1929 № 43. С. 7. [↑](#footnote-ref-159)
159. См.: *Марков П*. О театре. Т. 2. С. 62. [↑](#footnote-ref-160)
160. См.: *Плучек В*. Школа режиссуры // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 349. [↑](#footnote-ref-161)
161. См.: *Ильинский И*. Сам о себе. М., 1973. С. 127. [↑](#footnote-ref-162)
162. Стенограмма беседы с В. Э. Мейерхольдом и И. Л. Сельвинским о постановке «Командарма 2» // Советский театр. Документы и материалы. 1926 – 1932. Ч. 1. С. 292. [↑](#footnote-ref-163)
163. В. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 355. [↑](#footnote-ref-164)
164. *Мейерхольд В*. Переписка. С. 297. [↑](#footnote-ref-165)
165. Госдрама признает свою ошибку: «Командарм 2» — снят с репертуара // Красная газета. Утр. вып. 1930. 16 янв. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Гвоздев А*. «Командарм 2» (Премьера в филиале Госдрамы) // Красная газета. Веч. вып. 1930. 16 янв. [↑](#footnote-ref-167)
167. См., напр.: *Верховский Н*. Неудачный спектакль: «Командарм 2» в филиале Госдрамы // Красная газета. Утр. вып. 1930. 16 янв.; *Дрейден С*. «Командарм 2»: Филиал Гостеатра драмы // Рабочий и театр. 1930. № 4. [↑](#footnote-ref-168)
168. *Гладков А*. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 227. [↑](#footnote-ref-169)
169. См.: *Коваленко С*. Маяковский и поэты-конструктивисты. С. 190. [↑](#footnote-ref-170)
170. *Сельвинский И*. Я буду говорить о стихах. С. 298 – 299. [↑](#footnote-ref-171)
171. Из писем А. Я. Таирова // Театр. 1985. № 7. С. 91. [↑](#footnote-ref-172)
172. См.: *Таиров А*. Над чем работает Камерный театр // Лит. газ. 1937. 7 окт. [↑](#footnote-ref-173)
173. *Коонен А*. Страницы жизни. М., 1975. С. 348 – 349. [↑](#footnote-ref-174)
174. См.: *Кузякина Н*. Черты лирической драмы // Мир современной драмы. Л., 1985. С. 82. [↑](#footnote-ref-175)
175. *Державин К*. Книга о Камерном театре. Л., 1934. С. 58. [↑](#footnote-ref-176)
176. Кроме уже упомянутой, см. работы Н. Б. Кузякиной: О пьесах Миколы Кулиша // *Кулиш М*. Пьесы. М., 1980. С. 326 – 343; Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 30‑х гг.). Л., 1984, гл. «Пути режиссерского синтеза Курбаса (1926 – 1933)». [↑](#footnote-ref-177)
177. *Глебов А*. На театральном фронте // Советский театр. 1930. № 13 – 16. С. 37. [↑](#footnote-ref-178)
178. См.: Вторая Всероссийская конференция авторских обществ. 11 – 16 янв. 1932 г. (Отчет) // ЦГАЛИ, ф. 594, оп. 1, ед. хр. 48, л. 6. [↑](#footnote-ref-179)
179. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 154. [↑](#footnote-ref-180)
180. Стенограмма заседания Художественно-политического совета от 24 июня 1931 г. «О пьесе Николая Кулиша “Патетическая соната”» // ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 59, л. 6. [↑](#footnote-ref-181)
181. Там же. Лл. 9, 10. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Кузякина Н*. О пьесах Миколы Кулиша. С. 338. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Вишневский В*. «Патетическая соната»: К дискуссии. Черновые наброски // ЦГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 686 (автограф). [↑](#footnote-ref-184)
184. *Кузякина Н*. О пьесах Миколы Кулиша. С. 338 – 339. [↑](#footnote-ref-185)
185. Там же. С. 338. [↑](#footnote-ref-186)
186. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 152, 153. [↑](#footnote-ref-187)
187. *Кузякина Н*. Черты лирической драмы. С. 81. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 153, 154. [↑](#footnote-ref-189)
189. Там же. С. 156 – 157. [↑](#footnote-ref-190)
190. *Вишневский В*. Микола Кулиш: Черновые наброски статьи // ЦГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 760, л. 1 (автограф). [↑](#footnote-ref-191)
191. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 159, 160. [↑](#footnote-ref-192)
192. См.: *Юзовский Ю*. «Патетическая соната». Пьеса М. Кулиша в Камерном театре // Лит газ. 1932. 4 янв. [↑](#footnote-ref-193)
193. *Кузякина Н*. О пьесах Миколы Кулиша. С. 338. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 160. [↑](#footnote-ref-195)
195. Си. *Кузякина Н*. О пьесах Миколы Кулиша. С. 337. [↑](#footnote-ref-196)
196. *Вишневский В*. Микола Кулиш: Черновые наброски. Статьи // ЦГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 760. л. 2. [↑](#footnote-ref-197)
197. *Велехова Н*. Серебряные трубы. С. 147. [↑](#footnote-ref-198)
198. Там же. С. 147. [↑](#footnote-ref-199)
199. *Таиров А*. Над чем работает Камерный театр // Лит. газ. 1931. 7 окт. [↑](#footnote-ref-200)
200. *Цимбал С*. «Патетическая соната». Премьера в Большом драматическом театре // Смена. 1931. 26 дек. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Голубов В*. «Патетическая соната»: Большой драматический театр // Красная газета. Веч вып. 1931. 27 дек. [↑](#footnote-ref-202)
202. Там же. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Мокульский С*. К десятилетию Большого драматического театра // Жизнь искусства. 1929. № 21. С. 7. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Тверской К*. Советская драматургия // Большой драматический театр. Л., 1935. С. 198. [↑](#footnote-ref-205)
205. *Голубов В*. «Патетическая соната»: Большой драматический театр. [↑](#footnote-ref-206)
206. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 163. [↑](#footnote-ref-207)
207. *Коонен А*. Страницы жизни. С. 348. [↑](#footnote-ref-208)
208. *Оружейников Н*. Казнь иллюзии // Советское искусство. 1931. 30 дек. [↑](#footnote-ref-209)
209. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 158. [↑](#footnote-ref-210)
210. См.: Там же. С. 165. [↑](#footnote-ref-211)
211. См.: *Раневская Ф*. Доброе сердце // Театр. 1985. № 7. С. 72 – 73. [↑](#footnote-ref-212)
212. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 165. [↑](#footnote-ref-213)
213. *Вишневский В*. Микола Кулиш: Черновые наброски статьи // ЦГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 760, л. 1. [↑](#footnote-ref-214)
214. *Морозов М*. Смена героев // Прожектор. 1931. № 18. С. 27. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 161. [↑](#footnote-ref-216)
216. *Катерян Е*. «Патетическая соната» // Рабочий и театр. 1932. № 1. С. 2. [↑](#footnote-ref-217)
217. См.: В БДТ без перемен // Красная газета. Веч. вып. 1932. 5 янв. [↑](#footnote-ref-218)
218. *Цимбал С*. «Патетическая соната»: Премьера в Большом драматическом театре // Смена. 1931. 26 дек. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Вишневский В*. К дискуссии: Черновые наброски // ЦГАЛИ ф. 1028, оп. 1, ед. хр. 686. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968. С. 380. [↑](#footnote-ref-221)
221. Резолюция партийного совещания по вопросам театра при Агитпропотделе ЦК ВКП (б). 9 – 13 мая 1927 г. // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр. 1926 – 1932. В 2 ч. Л., 1982. Ч. 1. С. 15. [↑](#footnote-ref-222)
222. 10 книг, которые потрясут читателя // Комсомольская правда. 1927. 7 сент. [↑](#footnote-ref-223)
223. *Мандельштам О*. Веер герцогини / Из рецензий О. Мандельштама 10 – 20‑х годов // Вопросы литературы. 1986. № 3. С. 213 (публ. П. Нерлера). [↑](#footnote-ref-224)
224. *Брюсов В*. Верхарн на прокрустовом ложе // Печать и революция. 1923. Кн. 3. С. 35. [↑](#footnote-ref-225)
225. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 286. [↑](#footnote-ref-226)
226. *Чудакова М*. Мастерство Юрия Олеши. М., 1972. С. 68. [↑](#footnote-ref-227)
227. *Перцов В*. Современники: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 216. [↑](#footnote-ref-228)
228. См.: *Юзовский Ю*. О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 340. [↑](#footnote-ref-229)
229. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 238. [↑](#footnote-ref-230)
230. *Марков П*. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 506. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 339. [↑](#footnote-ref-232)
232. *Марков П*. Правда театра. М., 1965. С. 177. [↑](#footnote-ref-233)
233. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 269. [↑](#footnote-ref-234)
234. См.: *Пригожина Л*. «Три толстяка» Ю. Олеши и некоторые проблемы советской театральной сказки // Театр. Музыка. Кинематография. Л., 1975. С. 73 – 86. [↑](#footnote-ref-235)
235. Перед премьерой «Заговора чувств» [Интервью с Ю. Олешей] // Красная газета Веч. вып. 1929. 27 дек. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Олеша Ю*. «Смерть Занда». Композиция М. Левитина по черновикам пьесы // Современная драматургия 1985 № 3 С. 217. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Чудакова М*. Мастерство Юрия Олеши. С. 80. [↑](#footnote-ref-238)
238. *Олеша Ю*. Ни дня без строчки М., 1965. С. 94. [↑](#footnote-ref-239)
239. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 285. [↑](#footnote-ref-240)
240. Перед премьерой «Заговора чувств» // Красная газета. Веч. вып. 1929. 27 дек. [↑](#footnote-ref-241)
241. См.: *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 265. [↑](#footnote-ref-242)
242. *Баньковский Г*. Опостылело трюкачество // Рабочий и театр. 1930. № 8. С. 5. [↑](#footnote-ref-243)
243. *Мейерхольд В*. Переписка. 1896 – 1939. М., 1976. С. 309. [↑](#footnote-ref-244)
244. *Марков П*. О театре. Т. 4. С. 462. [↑](#footnote-ref-245)
245. *Олеша Ю*. Ни дня без строчки. С. 252. [↑](#footnote-ref-246)
246. Там же. С. 11. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 268. [↑](#footnote-ref-248)
248. Там же. С. 318. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Луначарский А*. О театре и драматургии: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 627 – 628. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 326. [↑](#footnote-ref-251)
251. Там же. С. 324. [↑](#footnote-ref-252)
252. См.: *Чудакова М*. Мастерство Юрия Олеши. С. 25. [↑](#footnote-ref-253)
253. См., напр.: *Перцов В*. Современники. Т. 2. С. 246 – 260. [↑](#footnote-ref-254)
254. *Вакс Б*. Куцая философия! «Заговор чувств» в Театре имени Вахтангова // Новый зритель. 1929. № 11. С. 7. [↑](#footnote-ref-255)
255. *Марков П*. О театре. Т. 3. С. 581. [↑](#footnote-ref-256)
256. *Юзовский Ю*. О театре и драме. Т. 1. С. 73. [↑](#footnote-ref-257)
257. *Олеша Ю*. Пьесы Статьи о театре и драматургии. С. 262. [↑](#footnote-ref-258)
258. *Гусман Б*. «Заговор чувств» (Гос. театр им. Вахтангова) // Правда. 1929. 17 марта. [↑](#footnote-ref-259)
259. *Тур*. «Егор Булычов и другие» в Большом драматическом театре: Медвежья берлога // Советское искусство. 1932. 16 окт. [↑](#footnote-ref-260)
260. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 290. [↑](#footnote-ref-261)
261. Возможно, здесь сознательно использован прием из «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка, которого очень ценил Олеша. Финальный монолог Игрены также прерывается безмолвными «репликами» невидимой Королевы-смерти. Последняя ремарка — «долгое неумолимое молчание». [↑](#footnote-ref-262)
262. *Пикель Р*. Первая треть // Советский театр. 1930. № 2. С. 13. [↑](#footnote-ref-263)
263. *Исаев А*. «Заговор чувств» (Театр имени Вахтангова) // Труд. 1929. 17 марта. [↑](#footnote-ref-264)
264. Голос рабочего зрителя: «Заговор чувств» — непонятный и неинтересный спектакль // Современный театр. 1929. № 13. С. 64. [↑](#footnote-ref-265)
265. См.: *Любомудров М*. Режиссерские искания Большого драматического театра во второй половине 1920 гг. (1926 – 1933) // Театр и драматургия. Вып. 5. Л., 1976; *Друзина М*. А. Д. Попов и вахтанговцы // Проблемы теории и практики русской советской режиссуры: 1925 – 1932. Л., 1978; *Золотницкий Д*. Академические театры на путях Октября. Л., 1982; *Зоркая Н*. Алексей Попов. М., 1983. [↑](#footnote-ref-266)
266. Из протокола заседания Художественно-политического совета Театра им. Евг. Вахтангова, посвященного обсуждению пьесы Ю. К. Олеши «Заговор чувств» 19 янв. 1929 г. // Советский театр. Документы и материалы. 1926 – 1932. Ч. 1. С. 234. [↑](#footnote-ref-267)
267. Там же. С. 233. [↑](#footnote-ref-268)
268. *Перцов В*. Современники. Т. 2. С. 198. [↑](#footnote-ref-269)
269. *Велехова Н*. Серебряные трубы. Советская драма вчера и сегодня. М., 1983. С. 84. [↑](#footnote-ref-270)
270. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 263. [↑](#footnote-ref-271)
271. *Пруст М*. В поисках утраченного времени: У Германтов. М., 1980. С. 19. [↑](#footnote-ref-272)
272. *Велехова Н*. Серебряные трубы. С. 86 – 87. [↑](#footnote-ref-273)
273. *Мейерхольд В*. Переписка. С 309. [↑](#footnote-ref-274)
274. *Фадеев В*. За тридцать лет. М., 1957. С. 66. [↑](#footnote-ref-275)
275. *Марков П*. О театре. Т. 4. С. 467. [↑](#footnote-ref-276)
276. См.: *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. С. 268. [↑](#footnote-ref-277)
277. *Юзовский Ю*. О театре и драме. Т. 1. С. 82, 83. [↑](#footnote-ref-278)
278. Голос рабочего зрителя: «Заговор чувств» — непонятный и неинтересный спектакль // Современный театр. 1929. № 13. С. 64. [↑](#footnote-ref-279)
279. *Гурвич А*. Под камнем Европы // Советский театр. 1931. № 9. С. 29. [↑](#footnote-ref-280)
280. В. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 249 – 250. [↑](#footnote-ref-281)
281. *Юзовский Ю*. О театре и драме. Т. 1. С. 99. [↑](#footnote-ref-282)
282. *Юзовский Ю*. О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 22. [↑](#footnote-ref-283)
283. *Марков П*. О театре: В 4 т. М., 1976. [↑](#footnote-ref-284)
284. Там же. С. 16. [↑](#footnote-ref-285)
285. Там же. С. 116, 117. [↑](#footnote-ref-286)
286. *Алперс Б*. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 293. [↑](#footnote-ref-287)
287. См.: Планы Камерного театра. Беседа с А. Я. Таировым // Веч. Москва. 1932. 30 сент. [↑](#footnote-ref-288)
288. *Олеша Ю*. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968. [↑](#footnote-ref-289)
289. *Олеша Ю*. Ни дня без строчки. М., 1965. С. 111, 127. [↑](#footnote-ref-290)
290. Шкловский В. [Предисловие] // Современная драматургия. 1985. № 3. С. 189. [↑](#footnote-ref-291)