

Татьяна Щурова

«И странным сгустком бликов и теней...»



Сергей Радлов. Фото 1920-х гг.

В 20–30-е годы минувшего столетия произошел небывалый взлет отечественных театральных режиссерских исканий, определивших, так или иначе, развитие мирового театра на последующие десятилетия. Стали широко известны имена Всеволода Мейерхольда, Александра Таирова, Евгения Вахтангова, Николая Евреинова. Их творчество подробно исследуется до сих пор, библиография ежегодно пополняется монографиями, научными статьями, мемуарами, раскрывающими все новые страницы в их непростых судьбах.

К сожалению, крайне редко в этом ряду упоминается имя много одаренного Сергея Радлова. А на стеллаже библиотеки стоят два сборника его статей, обделенные вниманием читателей: «Статьи о театре. 1918-1922» (1923) и «Десять лет в театре» (1929) с обстоятельным вступительным очерком известного историка театра Стефана Мокульского, посвященным автору. Небольшие книжки. Наверно, это не просто раритет-

ные издания, наполненные живой мыслью талантливого человека, счастливо совмещавшего в себе теоретика и практика театра. Они остались свидетелями человеческой судьбы, которая могла сложиться совсем по-иному. Но вышло все иначе... Почему так произошло?

Сергей Эрнестович Радлов (1892-1958) – театральный режиссер и педагог, драматург, переводчик, теоретик и историк театра. Семья – петербургская интеллигенция. Дед – ученый-филолог, отец Эрнест Радлов – профессор философии, член-корреспондент АН, директор Публичной библиотеки. Мать Радлова приходилась кузиной художнику Михаилу Врубелю. Интеллектуальная среда не могла не повлиять на Сергея и его старшего брата Николая (1889-1942), известного художника-графика, карикатуриста, много лет проработавшего в журнале «Крокодил», автора статей по теории изобразительного искусства. Жизнь связала Сергея Эрнестовича с дворянкой, бестужевкой, поэтессой и переводчицей Анной Дмитриевной Дармолатовой (1891-1949).

Казалось, жизнь улыбается. После окончания историко-филологического факультета университета Радлов был участником петербургской студии В.Э. Мейерхольда,





Е. Котов в спектакле «Гамлет». 1940-е гг.
Публикация В. Гайдабуры

имел возможность печататься в журнале «Любовь к трем апельсинам». И в то же время он приобретает опыт руководителя экспериментальных театров, его приглашают также на постановки в академические театры – Мариинский и Александринский, где он, кстати, поставил «Отелло» для юбилея Ю. Юрьева в оформлении Валентины Ходасевич. Молодому постановщику подвластны драма, оперетта, опера. Популярность принесли ему оперные постановки «Борис Годунов» и «Любовь к трем апельсинам», в которых режиссеру удалось освободить исполнителей от оперных штампов и рутины. В 1930 году он поставил

в Москве знаменитый спектакль «Король Лир» с Соломоном Михоэлсом в главной роли. В 1928 г. Радлов возглавил созданный им театр, который после нескольких переименований стал называться Театр имени Ленсовета.

Сергей Радлов всегда оставался одновременно теоретиком и практиком театра. Он экспериментировал на различных театральных площадках и печатал теоретические статьи – о сценическом пространстве, принципах мизансцен, словесной импровизации на сцене. Его интересовал античный театр, вопросы театральной педагогики. В начале 20-х гг. Радлов удивил своими грандиозными массовыми зрелищами. Одну из таких постановок он осуществил вместе с Марджановым в оформлении Натана Альтмана. Последовали звания: заслуженный артист РСФСР (1933), заслуженный деятель искусств РСФСР (1940).

Все изменила война. Из блокадного Ленинграда труппу театра в 1942 году чудом вывезли в Пятигорск, где артисты вскоре попали в зону оккупации. При отходе из города немцы перевезли театр в Запорожье, затем вывезли в Германию, потом во Францию. Испытаний было много. Они не закончились и после войны. Возвратившись в СССР в 1946 г., Сергей и Анна Радловы были тут же репрессированы, обвинены в измене Родине и получили



В спектакле «Тетка Чарли» В. Томаса роль Джо Баберлея исполняет Е. Котов (в центре).
Энни – Любовь Шах (слева), Бетти – Наталия Владимирова (справа). Публикация В. Гайдабуры

приговор – 10 лет заключения. Благодаря участию знаменитых актеров Бабочкина и Черкасова их отправили под Рыбинск в «Волголаг», где режим считался «более мягким». Работали они, как многие пострадавшие творческие люди, в лагерном театре. Анна из заключения не вернулась – не выдержало сердце. Сергей Эрнестович был освобожден в 1953 году. Столичные театры побоялись пригласить на работу режиссера с такой биографией. Приняла Латвия. Радлов в последние годы жизни работал в театрах Даугавпилса и Риги. В Латвии ему удалось поставить великолепный спектакль «Гамлет» с артистом В. Яковлевым, с которым они вместе находились в лагере. Сохранились восторженные отзывы об этом спектакле Ильи Эренбурга и Жана Кокто. Полностью С.Э. Радлов был реабилитирован в 1957 году...



Л. Полякова и Е. Котов в спектакле «Старомодная комедия». Одесса. 1980-е гг.

В 70-е годы приходилось слушать чрезвычайно интересные выступления театроведа Валерия Гайдабуры, приехавшего в Одессу из Киева на конференции в Дом актера. Он тогда начинал заниматься запретной еще в те годы историей театра Украины времен гитлеровской оккупации. В зону его внимания, естественно, попала и театральная ситуация в Запорожье тех лет. Были живы многие очевидцы, которые помнили прекрасный репертуар радловского театра из Ленинграда. Гайдабуря

собрал большой фактический материал, использовал уникальные воспоминания и архивные сведения. В частности, стала постепенно прорисовываться запутанная и во многом оболганная история Сергея Радлова и его театра того времени. К настоящему моменту В.М. Гайдабуре удалось издать три книги по результатам своих многолетних исследований: «Театр, захований в архівах»: сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944): Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі (К., 1998); «Театр між Гітлером і Сталіним»: Україна, 1941-1944. Долі митців (К., 2004); «ГУЛАГ і світло театру»: листи із зони Сергія та Анни Радлових. 1946-1953 (К., 2009).

В этих книгах встречается и имя артиста Евгения Александровича Котова (1912-2001). Близкие ему люди знали, что творческая биография Котова была связана с театром Сергея Радлова. Он был с режиссером в Германии и во Франции, блестяще исполнял там, среди других ролей, центральную роль в спектакле «Тетка Чарлея». Евгений Александрович избегал вспоминать это время. Он чудом избежал ареста, работал в периферийных театрах. В 1956 году замечательная актерская семейная пара Лидия Полякова и Евгений Котов влилась в труппу Одесского русского драматического театра, где прослужили сорок лет. Известно, что Радлов приезжал в Одессу в 1957 году, где у него должна была быть постановка в Театре имени Октябрьской революции. Почему-то не состоялась. Но встреча с Котовым, судя по переписке режиссера, произошла...



Творческая и человеческая судьба Сергея Радлова ждет дальнейшего исследования. Его личность, безусловно, достойна документальных и художественных произведений. Очень хочется, чтобы выдающийся режиссер и теоретик сценического искусства занял положенное ему место в истории театра.

Предлагаем вашему вниманию две статьи из книг С. Радлова, не потерявшие актуальности для тех, кто посвятил или хочет посвятить себя сценическому искусству.

Сергей Радлов

Словесная импровизация в театре

Словесная импровизация на сцене возбуждает двоякое сомнение скептиков. Спрашивают обычно, возможна ли она и нужна ли она.

Полагаю целесообразным сперва ответить на второй из этих вопросов.

Нам говорят: слова, написанные профессиональным литератором, будут всегда лучше, убедительнее, «художественнее», чем то, что впопыхах сообразит выкрикнуть импровизирующий актер. Да и вообще, пусть всякий знает свое дело: актер хорошо играет, режиссер режиссирует, автор пишет.

Возражу: приходило ли вам в голову, что драма с твердым текстом есть очень своеобразная разновидность театра, так сказать «словесный балет», где актер так же привязан к каждому данному слову, как балетный танцовщик к жесту. Терпим же мы, однако, очень вольное творчество актера в области движения, не связывая это ничем, кроме общего плана роли.

Почему же считается незаконным такой вид театрального искусства, где актер будет обращаться со словом с той же мерой свободы и вольного творчества на сцене, которые даны ему даже в пантомиме, в области жеста?

Ведь слово, так же, как и движение, есть для актера лишь один из способов проявить себя на сцене.

Увлеченным же идеей актуального общения актера со зрителем (впрочем, оно в его буквальном смысле есть, конечно, лишь одна из частных задач театра) укажу, что только применение словесной импровизации дает возможность бескомпромиссного решения этого вопроса.

Кроме того, в данном случае эстетическое наслаждение зрителя усиливается тем, что он видит не только продукт творчества, а и самый его процесс.

И, наконец, именно нарушение обычной в театре профессиональной дифференциации и есть одно из благотворнейших свойств словесной импровизации. Актер-импровизатор поможет театру убить зловредное существо – кабинетного литератора, в тиши своей квартиры пишущего слова для театра.

Актерам-импровизаторам нужен автор сценария, он же и режиссер, с которым вместе, сотворчески создают они спектакль. Что импровизация не есть экспромт, что она требует и допускает репетиции и предварительное обдумывание – блестяще доказал К. Миклашевский (сам не только актер и ученый, но и драматург новой формации – одновременно режиссер и автор сценария), и я считаю праздным об этом распространяться.

По существу, однако, оба сомнения сводятся к одному. Не видят надобности импровизации, ибо не верят в возможность ее как самостоятельного и законченного искусства.

Прямым ответом на это должна бы явиться двухлетняя работа «Народной комедии», где фактически все время применялась такая

техника.* Уже в силу одного этого обстоятельства к этому театру, казалось бы, должны были отнестись с большей заботой те, кому дороги судьбы искусства; однако... «habent sua fata theatra», и «Народная комедия» замолкла в дни, когда ей было предложено перейти на «хозяйственный расчет», то есть стать театральной лавочкой.

Впрочем, и в «Народной комедии» словесная импровизация была, так сказать, искусством вспомогательным, дополнительным, и я понимаю Шкловского, упрекавшего театр в недостаточной культуре слова.

Но видя в этом вину словесной импровизации, Шкловский немного уподобился человеку, который, осмотрев наши петербургские дома, высказался бы против системы центрального отопления. Система-то хороша – плохо, что она не действует. Искусство словесной импровизации прекрасно, беда в том, что оно не культивировалось в полной мере.

Актеры «Народной комедии» знали его только интуитивно и ощупью. Здесь же нужно великое ремесло и тончайшая техника.

И только теперь, когда я ушел в «катакомбы» напряженнейшей лабораторной работы и получил возможность на опыте приложить то, что мне уже давно было теоретически известно, я вижу, каким очаровательным цветком должно расцвести это искусство.

Словесная импровизация имеет свою, очень определенную и очень трудную технику. Импровизирующий актер должен поразить нас обилием речи, жонглировать материалом слова; очень грустно, если он только выразит «своими словами» какую-нибудь мысль.

Техника эта очень родственна большой науке, которую знали древние (Квинтилиан, Цицерон) под названием «elocutio», третьего отдела риторики.

Пользуясь многовековым опытом античных учителей риторики, мы можем привить актеру-импровизатору качества, ему необходимые: строгую конструктивность речи, применение четко выделенных приемов построения фразы, жонглирование синтаксическим строем изумляющего обилия речи, фейерверка

* За два года существования театра (1920-21) мною были сочинены и поставлены пьесы: «Невеста мертвеца», «Обезьяна-доносчица», «Султан и черт», «Вторая дочь банкира», «Пленник», «Приемыш», «Любовь и золото», «Семь разбойников», «Воздушная Смеральдина» – все без твердого текста. Были и другие, названия которых не помню.

слов, фонтана синонимов. Все это, вместе взятое, создает высоко артистичную «искусственность» речи, контрастирующую с обыквательской словоохотливостью и свойством «за словом в карман не полезет», которое ничего с искусством общего не имеет.

Но возможно ли все это привить актеру? На это может ответить только живой опыт живых актеров. Я вижу его и говорю: да.

О театральной педагогике

Мне кажется несомненным, что вопросы театральной педагогики занимают сейчас в жизни театра второе по важности место, сразу же после волнений репертуарных. Пресловутая гегемония режиссера – столь излюбленный повод для жалоб театральных вегетарианцев, тоскующих в театре по «свободам» несколько меньшевистского характера, – эта гегемония не может быть осуществлена или осуществляется совершенно обратным образом, когда режиссер сражается с людьми, говорящими на другом языке. Режиссер не турецкий султан, а вождь и учитель, имеющий одну волю и цель с массой, которая за ним идет. Ценность театров Станиславского и Мейерхольда именно в персональном и внутреннем соединении педагога и постановщика. Трагедия театров с несколькими служащими в них режиссерами именно в полной невозможности осуществить этот идеал.

Правда, спасение может прийти с другой стороны: с курса, взятого на объективацию театрального преподавания. Сознаюсь честно, я не поклонник чрезмерной «научности» в искусстве. Мечты о скором торжестве объективных методов в преподавании и теории искусств кажутся мне наивными и немного ребячливыми. Личные человеческие свойства нигде не стремятся вырваться с такой силой, как в труде художественном. Объективация художественных методов есть сложнейший процесс, процесс, для которого нужны года и десятилетия. Как опасно действовать тут приказами и распоряжениями – показал печальный пример неудач бывшей Академии художеств.

Все же унификация методов преподавания – вещь желательная и возможная. Возможна и своевременна поэтому попытка выяснить, в чем основные вопросы театральной педагогики.

Конечно, всякий ответит вам, что первая и главнейшая задача – это приобретение учащимся актерского мастерства. Вряд ли нам удастся найти сейчас такого чудака, который бы ответил, что все дело – в таланте, и ничего больше не требуется. Подобного рода ископаемые вымирают сейчас даже среди кинорежиссеров первого дореволюционного созыва. С другой стороны, тема – как добиться актерского мастерства – так громадна, что, как говорится, «размеры этой статьи не позволяют...». Пути к этой цели ведут через преподавание основ актерского искусства и большого ряда тренировочных дисциплин. Справедливость требует указать, что эти предметы (гимнастика, фехтование, бокс, ритмика и т. д.) после того, как они пребывали долго в полном забвении, поставлены сейчас в обучении русского актера более удовлетворительно, и мы имеем ряд блестящих преподавателей в этой области. Гораздо слабее поставлена органическая увязка этих предметов с преподаванием главного – основ драмы. Мало делать па всякий случай кульбит, купе, контр-батман, дебл-кросс – важно отчетливое понимание связи этих упражнений с коренными задачами современно-го актера, полнейшее осознание целевой установки в их усвоении.

Но есть еще одна громаднейшая область театральной педагогики. Говорить о ней трудно не столько из нежелания огорчить псевдолевых, как из страха обрадовать правых, поскольку такие еще не умерли в театре. Не радуйтесь заранее, речь идет совсем не об интеллигентском самоуважении, которое грозило превратить актера в надутого ханжествующего пастора! Задача дня в том, чтобы была повышена этическая и культурная ценность личности будущего актера. Каков удельный вес того, кто осмеливается говорить с нами со сцены? К каким словам привык в жизни его язык, произносящий нам стихи Шекспира? Чем взволнован был его мозг, пока он сидел в фойе перед выходом? Стихами Блока или еврейским анекдотом? Что больше способно поразить его воображение – борьба английских горняков или цены на дрова? Если у него заведется лишний рубль, на галстук истратит он его или на книгу?

Вот вопросы, которые имеют первенствующее значение для судьбы театра, поскольку мы имеем в нем живое воздействие одной человеческой личности на другие. Коснуться их мне уже

пришлось как-то в связи с приездом Моисси.* Я указывал тогда, как огромно этическое воздействие этого человека на зрителя. Это не значит, что актер должен вести жизнь буддийского аскета, это значит, что его сознанию должна быть хоть отчасти доступна вся громадность моральных и общественных проблем нашего времени.

Сальный анекдот за кулисами – плохой трамплин для прыжка на сцену.

Но как же преподавать «этику»? Думается, что преподавать нельзя, а воспитывать можно. И воспитывать через сильнейшее втягивание в общественно-студенческую жизнь. Что прежний актер был зачастую существом антиобщественным – несомненно, но молодость поддается воспитанию – это доказал мне характернейший пример студенческой самодеятельности в Ленинградском техникуме. Именно потому, что это была чистейшая самодеятельность, я могу говорить об этом совершенно свободно – мы, преподаватели, не принимали в этом никакого участия. Вот факты, которые красноречивее всяких комментариев.

К минувшему лету студентами старших курсов Техникума была приготовлена живогазетная программа для поездки в Среднюю Азию. Попытка была выполнена группой в 18 студентов, приехавшей в Ташкент с тремя рублями и сделавшей 4000 руб. валового оборота. За все время ни одного случая профессиональной ссоры. Ни одного случая неявки или опоздания на спектакль. Ни одного случая непослушания худруку – своему же товарищу студенту режиссерского отделения. Ни одного случая недоразумений между организационно-партийной верхушкой и беспартийным большинством. Репетиции в сорокаградусную жару и величайшее чувство коллективной ответственности и общественных интересов. На таком фундаменте могут быть построены этажи дальнейшего совершенствования.

Я думаю, если молодое актерство пойдет по такому пути, мы увидим на сцене новых людей новой этической и общественной ценности.

Октябрь 1926

* См. статью «Моисси».