

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ И НАУКИ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

На правах рукописи
С.З.У: 792.071 (478)(043.2)

АКСЕНОВА НАДЕЖДА

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РЕЖИССЕРА
ВЯЧЕСЛАВА НИКОЛАЕВИЧА АКСЕНОВА
В ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРАХ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

654.01 — ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ХОРЕОГРАФИЯ

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии

Научный руководитель: _____ Рошка Анжелина
доктор искусствоведения,
профессор

Автор: _____

Кишинев, 2018

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 792.071 (478)(043.2)

AXIONOVA NADEJDA
ACTIVITATEA REGIZORULUI
VEACESLAV AXIONOV
ÎN TEATRELE DRAMATICE DIN REPUBLICA MOLDOVA

654.01 — ARTA TEATRALĂ, COREGRAFICĂ

Teza de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific

Roșca Angelina
doctor în studiul artelor,
profesor universitar

Autor

Chișinău, 2018

©Аксенова Надежда, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ (на румынском, английском и русском языках)	6
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	9
ВВЕДЕНИЕ	10
1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЯЧЕСЛАВА НИКОЛАЕВИЧА АКСЕНОВА В ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРАХ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА	18
1.1. Деятельность Вячеслава Николаевича Аксенова в драмтеатрах МССР как предмет искусствоведческого анализа	18
1.2. Научное осмысление творческих принципов Вячеслава Николаевича Аксенова как ученика и последователя Константина Сергеевича Станиславского	30
1.3. Выводы по главе 1	43
2. ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ПРЕДСТАВИТЕЛЯ РУССКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА ВЯЧЕСЛАВА НИКОЛАЕВИЧА АКСЕНОВА	45
2.1. Воспитание профессиональных навыков и личностных качеств Вячеслава Николаевича Аксенова в период обучения и работы в МХАТ	45
2.2. Художественно-эстетические принципы первого этапа самостоятельной профессиональной деятельности Вячеслава Николаевича Аксенова (1935–1948)	54
2.3. Творческие итоги зрелого периода деятельности Вячеслава Николаевича Аксенова (1948–1963)	64
2.4. Выводы по главе 2	74
3. РЕЖИССЕРСКАЯ РАБОТА ВЯЧЕСЛАВА НИКОЛАЕВИЧА АКСЕНОВА НАД ДРАМАТУРГИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ В КИШИНЕВСКИХ ТЕАТРАХ 1940-Х И 1960-Х ГГ.	77
3.1. Трактовка темы, идеи и сверхзадачи в пьесах <i>Раскинулось море широко</i> Вс. Вишневского, <i>Русские люди</i> и <i>Русский вопрос</i> К. Симонова, <i>Бесприданница</i> А. Островского, <i>За тех, кто в море</i> Б. Лавренева, <i>Любовь Яровая</i> К. Тренева, <i>Океан</i> Л. Штейна и <i>Ленинградский проспект</i> И. Штока	77
3.2. Выявление системы конфликтов в режиссерском анализе пьес	91
3.3. Выводы по главе 3	101
4. СОЗДАНИЕ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ С АКТЕРАМИ	103

4.1. Героико-патриотические и драматические образы в постановках Вячеслава Николаевича Аксенова 1940-х гг.	104
4.2. Социально-бытовая направленность характеров в спектаклях 1960-х гг.	121
4.3. Выводы по главе 4.....	136
ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ.....	138
БИБЛИОГРАФИЯ.....	141
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	155
Приложение 1. Примечания	155
Приложение 2. Список спектаклей, поставленных Вячеславом Николаевичем Аксеновым	165
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ.....	170
CURRICULUM VITÆ АВТОРА.....	171

ADNOTARE

Nadejda Axionova. Activitatea regizorului Veaceslav Axionov în teatrele dramatice din Republica Moldova. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie la specialitatea 654.01 — Arta teatrală, coregrafică, Chișinău, 2018.

Structura tezei: Introducere, 4 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 268 de titluri, 2 anexe; 140 pagini ale textului de bază, 16 pagini de anexe.

Cuvinte-cheie: arta teatrală din Republica Moldova, regie, măiestrie actoricească, dramaturgie, sistemul lui K. Stanislavski, suprasarcină, acțiune parcursivă, tempo-ritm.

Domeniul de cercetare. În teză este analizată activitatea artistică a lui Veaceslav Axionov în teatrele dramatice din Chișinău în perioadele 1941, 1944–1948 și 1961–1963.

Scopul și obiectivele tezei. Scopul cercetării rezidă în elucidarea trăsăturilor tipologice ale activității artistice a lui Veaceslav Axionov în teatrul dramatic rus din Republica Moldova. **Obiectivele** lucrării: a dezvălui prin metoda istorico-psihologică procesul de devenire a personalității artistice și a calităților profesionale ale lui Veaceslav Axionov în contextul complicat al vieții social-culturale; a determina locul pe care l-a ocupat în viața sa activitatea în teatrele chișinăuene; a efectua analiza spectacolelor montate de el, care au avut un anumit rol în evoluția artei teatrale ruse din Republica Moldova.

Noutatea științifică și originalitatea. Pentru prima dată a fost evaluată activitatea lui Veaceslav Axionov în teatrele din Chișinău. Originalitatea rezidă în abordarea unei perspective culturologice, determinată de includerea diverselor materiale din arhivă și presă.

Problema științifică soluționată în teză constă în crearea unei imagini complexe a activității regizorale a lui Veaceslav Axionov în teatrele dramatice din Chișinău în anii 1940 și 1960, care contribuie atât la conștientizarea teoretică a procesului de dezvoltare a artei teatrale din Republica Moldova la mijlocul secolului XX, cât și la lichidarea lacunelor în studierea istoriei teatrului dramatic autohton.

Importanța teoretică. Teza în cauză contribuie la o interpretare estetic-teoretică mai semnificativă a procesului teatral din Republica Moldova. Materialele introduse în circuitul științific oferă posibilitatea evaluării realităților teatrale ale Chișinăului de la mijlocul secolului XX, din perspectivă contemporană.

Valoarea practică a lucrării. Materialele tezei prezintă interes pentru cercetătorii teatrologi, criticii de teatru, actori, pedagogi și regizori. Rezultatele științifice pot fi utilizate în cursurile de *Istoria teatrului*, *Regie*, *Scenografie*, *Analiza textului dramatic*, *Critica teatrală*.

Implementarea rezultatelor științifice. Materialele tezei au fost aprobate în cadrul a 18 conferințe științifico-practice naționale și internaționale și au fost publicate în 14 articole științifice.

ANNOTATION

Axionova Nadejda. The activity of director Veaceslav Axionov in the drama theatres from the Republic of Moldova. Thesis for a Doctor's degree in the study of arts and culturology, specialty 654.01 — Theatre art, Choreography, Chisinau, 2018.

Structure of the thesis: introduction, four chapters, general conclusions and recommendations, bibliography consisting of 268 titles, 2 appendices; 140 pages of the basic text, 16 pages of appendices.

Keywords: theatre art in the Republic of Moldova, direction, dramaturgy, stage movement, acting mastery, the Stanislavsky system, most important task, comprehensive development, tempo-rhythm.

Area of research. In the thesis there is an analysis of Veaceslav Axionov's creative activity in the drama theatres from Chişinau during the period of the years 1941, 1944–1946 and 1960–1963.

Purpose and objectives of the work. The purpose of the research is to bring out the typological features of Veaceslav Axionov's artistic activity in the Russian theatre's from the Republic of Moldova. The objectives of the work are: to use a historical-psychological approach in the complex social-cultural context, to reveal the process of moulding Veaceslav Axionov's creative personality and professional qualities; to determine the place, his activity in the Chişinau theatres, occupied in his life; to analyse the theatre productions realized by him that played a certain role in the evolution of theatre art in the Republic of Moldova.

Scientific novelty and originality. For the first time, Veaceslav Axionov's activity in the Chişinau theatres has been given an appreciation. The originality consists in approaching a culturological perspective, determined by the use of various materials from archives and periodicals.

The scientific problem solved in the thesis consists in creating a complex picture of Veaceslav Axionov's work as director in the 1940s and 1960s — a fact that contributes to the comprehension of the history of theatre art in the Republic of Moldova of the middle of the 20th century and to the determination of the place and artistic value of Veaceslav Axionov's activity in national theatre culture.

Theoretical importance. The present work contributes to the aesthetic-theoretic polysemantic valorization of the theatre process in the Republic of Moldova. The materials, introduced in scientific use, give the possibility to appreciate the theatre reality of the Chişinau of the middle of the 20th century from a contemporary standpoint.

Practical significance of the work. The thesis materials present interest for theatre researchers, theatre critics, actors, teachers and directors. The scientific results can be used in the courses: *Theatre History, Direction, Scenography, Analysis of the Dramatic Text, Theatre Criticism.*

Application of scientific results. The materials of the thesis have been approved at 18 national and international scientific-practical conferences and published in 14 scientific articles.

АННОТАЦИЯ

Аксенова Надежда. Деятельность режиссера Вячеслава Николаевича Аксенова в драматических театрах Республики Молдова. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности 654.01 — Театральное искусство, хореография, Кишинев, 2018.

Структура диссертации: Введение, 4 главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 268 наименований, 2 приложения; 140 страниц основного текста, 16 страниц приложений.

Ключевые слова: театральное искусство Республики Молдова, режиссура, актерское мастерство, драматургия, система К. Станиславского, сверхзадача, сквозное действие, темпо-ритм.

Область исследования. В диссертации анализируется творческая деятельность Вячеслава Николаевича Аксенова в драматических театрах Кишинева периодов 1941, 1944–1948 и 1961–1963 гг.

Цель и задачи работы. Цель исследования — выявить типологические черты творческой деятельности Вячеслава Николаевича Аксенова в русском драматическом театре Молдовы. **Задачи работы:** используя историко-психологический подход, раскрыть процесс формирования творческой личности и профессиональных качеств В. Н. Аксенова в сложном социально-культурном контексте; определить место, которое занимала в его жизни деятельность в кишиневских театрах; произвести анализ поставленных им спектаклей, сыгравших определенную роль в эволюции русского театрального искусства Республики Молдова.

Научная новизна и оригинальность. Впервые дана оценка деятельности Вячеслава Николаевича Аксенова в кишиневских театрах. Оригинальность определяется культурологическим ракурсом, обусловленным привлечением разнообразных материалов архивов и периодики.

Научная проблема, разрешенная в исследовании, заключается в создании целостного представления о режиссерской работе Вячеслава Николаевича Аксенова в драматических театрах Кишинева 1940-х и 1960-х гг., что вносит вклад в теоретическое осмысление процесса развития театрального искусства Республики Молдова середины XX в. и восполняет пробел в изучении истории отечественного драматического театра.

Теоретическое значение. Данная работа способствует более многозначному эстетико-теоретическому осмыслению театрального процесса в Республике Молдова. Введенные в обиход научные материалы дают возможность оценить театральную действительность Кишинева середины XX века с современной точки зрения.

Практическая значимость работы. Положения диссертации представляют интерес для театроведов-исследователей, театральных критиков, актеров, педагогов и режиссеров. Научные результаты могут быть использованы в курсах: *История театра, Режиссура, Сценография, Анализ драматического текста, Театральная критика.*

Внедрение научных результатов. Материалы диссертации были апробированы в ходе 18 национальных и международных научно-практических конференций, опубликованы в 14 научных статьях.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Автореф. — автореферат
АМТИИ — Академия музыки, театра и изобразительных искусств
АН — Академия наук
ВКП (б), КП (б) — всесоюзная коммунистическая партия (большевиков)
ВТО — Всесоюзное театральное общество
ВЧК — Всероссийская чрезвычайная комиссия
ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации
ГУРК — Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром
дисс. — диссертация
драмтеатр — драматический театр
изд-во — издательство
ИКН — Институт культурного наследия
иск. — искусствоведение
канд. — кандидат
КГРДТ — Киевский государственный русский драматический театр
МГК — Молдавская государственная консерватория
МССР — Молдавская Советская Социалистическая Республика
МХ(А)Т — Московский Художественный (академический) театр
НА — Национальный архив
НКВД — Народный комиссариат внутренних дел
ОГПУ — Объединенное государственное политическое управление
РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов
РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей
РКП (б) — Российская коммунистическая партия (большевиков)
РМ — Республика Молдова
РЦНК — Российский центр науки и культуры
с. — страница
ТССР — Туркменская Советская Социалистическая Республика
ХГРДТ — Харьковский государственный русский драматический театр
ЦК — центральный комитет
ЦТСА — Центральный театр Советской армии

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Вячеслав Николаевич Аксенов (1900–1992), Заслуженный деятель искусств Молдавской ССР, актер, режиссер и педагог, внес заметный вклад в театральное искусство как Республики Молдова, так и других республик бывшего Советского Союза. Его творческая деятельность, начавшаяся в МХАТ, развертывалась на сценах Харькова, Киева, Витебска, Таллина, Еревана, Севастополя, Ашхабада, Кишинева.

В Государственном русском драматическом театре им. А. П. Чехова и Молдавском музыкально-драматическом театре В. Аксенов работал в должности художественного руководителя и главного режиссера в периоды 1941, 1944–1948 и 1961–1963 гг., отмеченные разного рода сложностями в истории театра. Воспитанный на русской и зарубежной классике, он осуществил в этих театрах постановку *Бесприданницы* А. Островского, в которой утверждал высокие идеалы искусства и поднимал проблемы социального неравенства. Занимаемое положение обязывало В. Аксенова обеспечивать наличие в репертуаре пьес советских авторов, составлявших основу его режиссерской практики: *Любовь Яровая* К. Тренева, *Памятные встречи* А. Утевского, *Русские люди* и *Русский вопрос* К. Симонова, *Великая сила* Б. Ромашова, *Домик в Черкизово* А. Арбузова, *За тех, кто в море* Б. Лавренева, *Старые друзья* Л. Малюгина, *Раскинулось море широко* Вс. Вишневского, *Ленинградский проспект* И. Штока и *Океан* А. Штейна.

В режиссерской деятельности В. Аксенов придерживался эстетических принципов К. Станиславского, которые воспринял в период обучения в Театрально-драматической школе при МХАТ. В работе с актерами он опирался на методы психологического реализма, разработанные великим русским реформатором и позволяющие выявлять «зерно» сценического образа и раскрывать в полном объеме «жизнь человеческого духа». Внедряя в театральную действительность Кишинева идеи системы К. Станиславского, адаптируя их к культурно-историческим реалиям времени и к местным условиям, он способствовал развитию отечественного драматического искусства.

Как и многие другие ученики и последователи К. Станиславского, В. Аксенов не стремился к пересмотру и переоценке идей своего учителя, он их пропагандировал, выражая художественно-эстетические убеждения в процессе режиссерской работы и в других формах театрально-общественной деятельности. В. Аксенов не относился к числу художников-реформаторов, творчеством которых преимущественно интересуется театроведческая мысль. Он был одним из так называемых режиссеров «второго ряда», кто,

как правило, со временем предается забвению и выпадает из аналитического осмысления общекультурных процессов. Деятельность таких режиссеров не изучается, остается неизвестной и оказывается исключенной из памяти потомков. Но именно они формируют социально-культурное поле, на котором «произрастают» гении: оказавшись ныне в тени, в свое время они пользовались заслуженной известностью и внесли заметный вклад в театральную жизнь, а, главное, заняли свое, особое, место в историческом процессе.

В. Аксенов регулярно участвовал в многочисленных конференциях по проблемам развития профессионального и самодеятельного театрального искусства, выступал по радио и в прессе, принимал активное участие в работе жюри разнообразных смотров, анализировал творческую деятельность театров. Богатый профессиональный опыт он передавал студентам Кишиневской консерватории, в оперной студии которой преподавал актерское мастерство. Таким образом, плодотворный труд В. Аксенова явился важной составной частью молдавского театрального искусства середины XX века.

Творческая деятельность В. Аксенова, как и других режиссеров, работавших в условиях социалистического государства, в большой мере корректировалась канонами соцреализма. Репертуарная политика руководимых им театров диктовалась государственными политическими установками; режиссерские замыслы осуществляемых постановок контролировались цензурой, в соответствии с чем расставлялись смысловые акценты в спектаклях; сценические формы режиссерских поисков согласовывались с органами партийно-правительственного управления. Многие факты из жизни В. Аксенова объясняются обстоятельствами, характерными для того времени, поэтому анализ его деятельности в драматических театрах Кишинева актуален и с позиции характеристики более общих процессов исторического развития театральной жизни страны, именуемой сегодня Республикой Молдова. Рассмотрение вклада В. Аксенова в русскую ветвь ее театрального искусства середины XX в. позволяет воссоздать события того исторического этапа, демонстрирует культурные приоритеты времени и тенденции, характеризующие эволюцию всего национального театрального искусства.

При заметной роли, которую сыграл В. Аксенов в истории русского театра Республики Молдова, парадоксальным оказывается неисследованность его причастности к отечественной театральной режиссуре. В некоторых работах по истории театра в Республике Молдова фамилия В. Аксенова упоминается, а в газетных рецензиях характеризуются отдельные его спектакли. Однако эти факты из научной, научно-популярной литературы и периодики разрозненны и не систематизированы. По ним не воссоздается образ режиссера, имевшего стройную концепцию драматического искусства

и реализовавшего ее на практике. В них не рассмотрено значение В. Аксенова в истории Молдавского музыкально-драматического и Русского драматического театров Кишинева: нет перечня его постановок, не содержится анализ его спектаклей, не дается оценка вклада В. Аксенова в национальное театральное искусство. Следовательно, **актуальность** изучения деятельности режиссера В. Аксенова в театрах Республики Молдова диктуется не только определением его активного участия в русском драматическом театре в 1940–1960-е гг., но и отсутствием его научного осмысления. Данная диссертация призвана, в известной мере, восполнить указанный пробел.

Цели и задачи исследования. Цель диссертации — выявить типологические черты творческой деятельности В. Аксенова в русском драматическом театре Республики Молдова.

Задачи работы:

- систематизировать и ввести в научный обиход материалы об истории драматического театра в Республике Молдова, хранящиеся в НА РМ, в ГАРФ и личные свидетельства из семейного архива Аксеновых;
- используя историко-психологический подход, раскрыть основные вехи жизненного пути В. Аксенова в сложном социально-культурном контексте времени: осветить процесс формирования его творческой личности и профессиональных качеств, определить место, которое занимала в его жизни работа в Молдавском музыкально-драматическом театре и Русском драматическом театре им. А. П. Чехова;
- выявить идейно-эстетические принципы В. Аксенова, воспринятые от К. Станиславского и реализованные в самостоятельной режиссерской деятельности;
- очертить направления и формы профессиональной и администраторской деятельности В. Аксенова как главного режиссера Молдавского музыкально-драматического и Русского драматического театров;
- охарактеризовать генезис и своеобразие спектаклей, поставленных В. Аксеновым на сцене театров Республики Молдова;
- проанализировать работу В. Аксенова с драматическим текстом пьес *Бесприданница* А. Островского, *Русские люди* и *Русский вопрос* К. Симонова, *Раскинулось море широко* В. Азарова, В. Вишневского и А. Крона, *За тех, кто в море* Б. Лавренева, *Любовь Яровая* К. Тренева,

Океан А. Штейна и *Ленинградский проспект* И. Штока на базе как эпистолярного наследия режиссера, так и критических отзывов в прессе и эскизов сценографии;

- на примере вышеназванных пьес проследить особенности режиссерской трактовки В. Аксеновым темы, идеи, конфликта и сверхзадачи спектакля;
- охарактеризовать работу В. Аксенова с актерами в процессе создания спектаклей.

Научная новизна и оригинальность настоящей работы определяется тем, что впервые в театроведении произведен анализ наиболее значительных спектаклей В. Аксенова и выявлены их отличительные черты. В отечественной науке о театре не существует исследования, посвященного деятельности режиссера, который является типичным представителем художественной интеллигенции своего времени, а его творчество несет на себе типологические черты общих тенденций театрального искусства 1940-х и начала 1960 гг. Данная диссертация является первым научным опытом подобного рода; в ней также впервые введены в научный оборот некоторые документы, отражающие политические репрессии советского режима 1930-х гг. и ставшие доступными для публичного пользования сравнительно недавно.

Оригинальность исследования определяется культурологическим ракурсом, обусловленным привлечением материалов архивов и периодики и дающим возможность оценить анализируемые постановки как с позиции социально-культурных тенденций своего времени, так и с современной точки зрения.

Важная научная проблема, решенная в исследуемой области, заключается в создании целостного представления о режиссерской работе В. Аксенова в драматических театрах Кишинева 1940-х и 1960-х гг., что вносит вклад в теоретическое осмысление процесса развития театрального искусства Республики Молдова середины XX в. и восполняет пробел в изучении истории отечественного драматического театра.

Объектом данного **исследования** избрана личность режиссера В. Аксенова и его творческая деятельность в драматических театрах Республики Молдова, в частности в Русском драматическом театре им. А. П. Чехова, в периоды 1940-х и 1960-х гг. **Предмет изучения** определен отражением художественно-эстетических принципов К. Станиславского в режиссерском, общественно-просветительском и административно-организаторском труде В. Аксенова в названном театре. Исходя из особенностей творческого метода режиссера, ставящего во главу угла замысел драматурга, акцент в

диссертации делается на анализе прочтения В. Аксеновым драматического текста и рассмотрении его работы с актером в процессе создания сценического образа.

Материалом исследования послужили уникальные документы, хранящиеся в НА РМ, ГАРФ и личном архиве Аксеновых: разного рода справки, приказы, афиши, образцы эпистолярного наследия. Важную часть материалов диссертации образуют статьи из периодических изданий разных республик СССР 1930–1960-х гг. Учитывая тот факт, что географическая территория между Прутом и Днестром на протяжении XX века трижды меняла свое наименование (до 1940 г. — Бессарабия, до 1991 г. — Молдавская Советская Социалистическая Республика, ныне — Республика Молдова), период 1940–1960 гг. рассматривается автором как в контексте исторических реалий МССР, так и с дистанции сегодняшнего дня, что отражается в соответствующем терминологическом аппарате.

Методология исследования. В процессе исследования творческой деятельности В. Аксенова использовался комплекс методов современного театроведения, направленных на историко-теоретическое осмысление поставленной проблемы. Их можно разграничить на общенаучные и специальные. К общенаучным методам данной работы относятся теоретические (анализ и синтез, индукция и дедукция) и экспериментальные (моделирования, сравнения и др.):

- *анализ и синтез*, будучи корреляционными в рамках *системного подхода*, используются одновременно и дают возможность представить режиссерскую деятельность В. Аксенова как совокупность взаимосвязанных творческих актов;

- *индукция и дедукция*, сопряженные с соотношением общего и частного, позволяют сделать вывод о типичности творческой деятельности В. Аксенова для русского театрального искусства середины XX в.;

- *моделирование* как метод научного познания, выражается в реставрации поставленных В. Аксеновым спектаклей на основе имеющихся документов и материалов;

- метод *сравнения* позволяет выявить сходство и различие художественных реалий 1940-х и 1960-х гг., в том числе определить специфику поставленных В. Аксеновым спектаклей в разные периоды его творческой деятельности.

- *историко-психологический* подход вскрывает социально-политическую направленность и психологическую сущность деятельности В. Аксенова как художественного руководителя и главного режиссера Русского драматического театра им. А. П. Чехова, при этом оценка творчества режиссера подтверждается *документально*. Методологическая установка диссертации отражает, с одной стороны, собственное понимание режиссером его организационных, административных и творческих задач, с

другой стороны, позиция В. Аксенова скорректирована современным вектором театроведческой мысли.

Специальный метод театроведения, предполагающий художественно-композиционный анализ, основывается на поиске связей между произведениями, а также на изучении театральной ткани в ее собственной логике, как данности.

Теоретическая значимость диссертации определяется разработкой проблематики, связанной с изучением творчества В. Аксенова в контексте русского театрального искусства Республики Молдова. В научный обиход вводятся неизвестные ранее сведения о творческой личности В. Аксенова, о фактах его деятельности, анализируются поставленные им спектакли 1940-х и 1960-х гг., характеризуется репертуарная политика театров, намечаются пути возможных дальнейших исследований творчества как самого В. Аксенова, так и других театральных режиссеров того времени.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования ее материалов в курсах *История театра, Драматургия, Режиссура, Театральная критика, Анализ драматического текста* в учебных заведениях Республики Молдова. Практические рекомендации могут быть полезны режиссерам, актерам и педагогам театральных учебных заведений.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании Кафедры театроведения Академии музыки, театра и изобразительных искусств (19.12.2016), Специализированного профильного семинара по специальности 654.01. *Аудиовизуальные искусства (театральное искусство, хореография)* (28.09.2017) и рекомендована к защите. Материалы исследования нашли отражение в выступлениях автора на научных конференциях, проводимых в Институте культурного наследия Академии наук Республики Молдова: *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiul artelor* (ИКН АН, 25.05.2011, 26.04.2012, 23.05.2013, 26.05.2015), *Teatrul și critica: dialog în timp și spațiu* (ИКН АН, 22.05.2014), *Духовное и историко-культурное наследие русских Молдовы в европейском контексте* (ИКН АН, 23.03.2016); в Академии музыки, театра и изобразительных искусств: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale* (АМТИИ, 10.04.2009, 04.05.2012, 25.04.2013, 11.04.2014, 03.04.2015, 22.04.2016), *Creația muzicală din Republica Moldova: documentare și valorificare* (АМТИИ, 17.05.2013), *Vladimir Axionov: savant, pedagog, persoană publică* (АМТИИ, 15.11.2013), *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului* (АМТИИ, 25.11.2015); на публичной лекции, организованной Российским центром науки и культуры в Кишиневе (РЦНК, 17.01.2013);

на Международном культурно-инвестиционном форуме *Культура и экономика региональной политики в современных условиях* (Махачкала, Дагестан, 23.04. 2014).

Публикации по теме диссертации. Автором опубликовано 14 работ в специализированных научных изданиях Республики Молдова и Азербайджана, 13 из них — в рекомендованных Национальным Советом по Аккредитации и Аттестации.

Объем и структура диссертации. Диссертация состоит из 142 страниц основного текста, в который входят введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, библиографический указатель из 268 наименований, два приложения.

Первая глава — Методологические основания исследования деятельности Вячеслава Николаевича Аксенова в драматических театрах Республики Молдова — посвящена характеристике методологической базы проводимого исследования, анализу трудов, образующих теоретический фундамент диссертации. В разделе **1.1.** характеризуется состояние в области изучения эволюции русского драматического театра в Молдове, рассматривается историография Национального театра им. М. Эминеску, анализируются сохранившиеся оригинальные свидетельства, научные и научно-популярные монографии, статьи в периодической печати, в которых содержится информация о жизни и творчестве В. Аксенова, оценивается роль государственных документов 1932, 1946 и 1948 гг., повлиявших как на судьбу В. Аксенова, так и на развитие театрального искусства в целом. В **1.2.** основное внимание уделяется изучению театроведческой литературы, сквозь призму которой раскрывается влияние личности и принципов системы К. Станиславского на профессиональную деятельность В. Аксенова. Приводятся примеры непосредственного сотрудничества В. Аксенова с К. Станиславским, мнения актеров о работе В. Аксенова над спектаклями, цитируются уникальные исторические документы. Раздел **1.3.** содержит **Выводы по главе 1.**

Материалы **Второй главы (Формирование творческой личности представителя русского театрального искусства первой половины XX века Вячеслава Николаевича Аксенова)** распределены по трем разделам. В первом речь идет о начальном этапе становления творческой личности В. Аксенова, связанном с домашним воспитанием, общим средним и художественным образованием, постижением тайн театрального искусства под руководством К. Станиславского. Раздел **2.2.** характеризует художественно-эстетические принципы первого этапа самостоятельной профессиональной деятельности В. Аксенова (1935–1948) на Украине, в Белоруссии и в Молдавии, когда он осознал зависимость театра от государственной идеологии. Данные рассуждения продолжены в

2.3., где подводятся творческие итоги зрелого периода деятельности (1948–1963) режиссера В. Аксенова. Раздел **2.4.** является резюмирующим.

В главе 3 рассматривается **режиссерская работа Вячеслава Николаевича Аксенова над драматургическим текстом в кишиневских театрах 1940-х и 1960-х гг.** Определению темы и идеи в пьесах *Бесприданница* А. Островского, *Раскинулось море широко* Вс. Вишневского, *Русские люди* и *Русский вопрос* К. Симонова, *За тех, кто в море* Б. Лавренева, *Любовь Яровая* К. Тренева, *Океан* Л. Штейна и *Ленинградский проспект* И. Штока посвящен раздел **3.1.** Выявление системы конфликтов в режиссерском анализе данных пьес составляет содержание раздела **3.2.** Раздел **3.3.** излагает **выводы по главе 3.**

Четвертая глава — Создание сценических образов в процессе работы с актерами — последовательно раскрывает трактовку драматических и героико-патриотических образов в постановках В. Аксенова 1940-х гг. (в разделе **4.1.**) и интерпретацию характеров социально-бытовой направленности в спектаклях 1960-х гг. (в разделе **4.2.**). Раздел **4.3.** суммирует изложенное.

В **Основных выводах и рекомендациях** обобщаются материалы исследования: резюмируются итоги его деятельности; определяется место, которое занимала в его жизни работа в драматическом театрах Республики Молдова; представляются формы и методы работы над спектаклями; и в целом раскрывается значение творческого вклада В. Аксенова в театральное искусство страны.

Библиография работы насчитывает 268 наименований на русском, румынском, английском, белорусском, туркменском, украинском и эстонском языках. **Приложение I** содержит примечания. В **Приложении II** помещен список спектаклей, поставленных В. Аксеновым на протяжении творческой деятельности.

1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЯЧЕСЛАВА НИКОЛАЕВИЧА АКСЕНОВА В ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРАХ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Изучение процесса формирования творческой личности В. Аксенова основано на систематизации и анализе материалов из Национального архива Республики Молдова, Государственного архива Российской Федерации и семейного архива Аксеновых. Сопоставление найденной информации со сведениями искусствоведческих работ и периодической печати позволяет проследить непростой, в чем-то трагический путь режиссера-творца, всю жизнь стремившегося к идеалу «столичного театра», но не нашедшего его. Судьба В. Аксенова, как и многих других деятелей советского искусства середины XX в., показательна для своего времени. События его творческой и личной жизни несли на себе печать постоянного контроля со стороны государственных и партийных органов, а принципы театрального искусства корректировались упрощенными идеологическими шаблонами. Несмотря на это, В. Аксенову удалось оставить след в театральном искусстве тех мест, где он работал.

Осмысление результатов деятельности Вячеслава Николаевича Аксенова в драматических театрах Республики Молдова потребовало комплексного анализа материалов, относящихся к двум сферам научных знаний. Первая связана с документированным рассмотрением роли В. Аксенова в историческом развитии русского театрального искусства Республики Молдова. Вторая с учетом сведений из специальной литературы характеризует режиссерскую позицию Вячеслава Николаевича, сформировавшуюся под влиянием личности и принципов системы К. Станиславского.

1.1. Деятельность Вячеслава Николаевича Аксенова в драмтеатрах МССР как предмет искусствоведческого анализа

Научное осмысление процесса развития русского театрального искусства Республики Молдова и роли в ней деятельности В. Аксенова предполагает опору на такие важнейшие принципы исторического исследования как объективность, детерминизм, историзм, социально-культурный подход и альтернативность. Наиболее значимым из них является принцип историзма, предполагающий, что любое явление, в том числе и деятельность В. Аксенова в Республике Молдова, должно изучаться с точки зрения того, где, когда, вследствие каких политических, идеологических и других причин это явление возникло и как оно развивалось. Принцип социально-культурного подхода также

оказывается существенным в изучении и оценке общественных культурных процессов середины XX в., поскольку он принимает во внимание интересы разных социальных групп и их соотнесение с общечеловеческими ценностями. Принцип объективности обязывает рассматривать интересующую нас театральную реальность независимо от личных желаний, стремлений, установок и пристрастий отдельных лиц. Характеристика процесса эволюции русского театрального искусства Республики Молдова и лепты В. Аксенова в нем с позиций этого принципа означает, что необходимо, прежде всего, опираться на факты и рассматривать каждое явление в его многогранности и противоречивости.

Архивные документы, материалы и театроведческие труды, составляющие методологическую базу диссертации, по объекту исследования можно систематизировать в три группы. Первая анализирует историческую проблематику русского театрального искусства Республики Молдова, вторая документирует работу В. Аксенова в кишиневских театрах, третья освещает влияние партийно-правительственных постановлений на творческий процесс в МССР, в том числе и на деятельность В. Аксенова.

Рассмотрение указанной исторической проблематики ведется сквозь призму изучения деятельности Русского драматического театра им. А. П. Чехова, поскольку именно там в период 1940-х и 1960-х гг. работал В. Аксенов. По этой же причине в орбиту анализа введена характеристика источниковедческой базы по истории Национального театра им. М. Эминеску, образованного на основе Молдавского музыкально-драматического театра и являющегося в наши дни «визитной карточкой» классического молдавского театрального искусства. Данная методологическая установка позволит с особой рельефностью увидеть ту часть эволюционного пути отечественного драматического театра, которая непосредственно связана с деятельностью В. Аксенова, а также сформулировать его вклад в национальное театральное искусство в целом¹.

Условия для образования в Бессарабии русского драматического театра начали складываться на рубеже XVIII–XIX вв., что объяснялось непосредственными контактами российских общественно-политических деятелей и представителей художественной культуры с коренным населением, приездом сюда известных личностей, расположением здесь группировок российских войск². Тогда на этой территории располагалась ставка русского князя Г. Потемкина, которая сыграла большую роль в стимулировании местных деятелей искусства. Материалы об этом можно найти в статье Э. Голубевой и Н. Рожковской [50]. В ней говорится о том, что «он [Потемкин — Н. А.] имел ... собственный театр, который переезжал за ним во все места» [50, с. 31]³. Влиянию русской

культуры на Бессарабию в описываемое время способствовало и то, что в Кишиневе в начале XIX в. действовали декабристские общества *Союз благоденствия* и *Южное общество декабристов*. В город неоднократно приезжал декабрист П. Пестель. В 1820–1823 гг. здесь отбывал ссылку А. Пушкин. Косвенная информация о фактах театральной жизни Бессарабии 1820-х гг. содержится в брошюре Е. Двойченко-Марковой *Пушкин в Молдавии и Валахии*, где показаны творческие контакты А. Пушкина с представителями местной интеллигенции [61, с. 197]⁴.

Некоторые сведения о театральной действительности Кишинева данного исторического периода приводит и Э. Голубева в исследовании *Из истории балета в Молдавии*, которая пишет, что «...начиная со второй половины 30-х годов [XIX века — Н. А.] Кишинев посещают русские драматические труппы Ерохина, Ф. Бабанина, П. Рыкановского» [49, с. 11]. Информация о гастрольных выступлениях в Бессарабии театральных трупп из Запрутской Молдавии содержится в монографии Б. Котлярова *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России*. Автор свидетельствует, что некоторые из трупп давали по 30–40 спектаклей, в программы которых входили пьесы В. Александри и жанровые сценки из народной жизни. Исследователь, в частности, пишет: «Первые дошедшие до нас сведения о подобных представлениях связаны с деятельностью организатора национального театра в г. Крайова Т. Теодорини, выступавшего в Кишиневе в 1862–1863 гг.» [95, с. 48]. Б. Котляров приводит также сведения о гастролях в Кишиневе Ясской театральной труппы Н. Лукьяна, давшей в сезон 1868–1869 гг. около 40 спектаклей⁵. С 1884 г. в Кишиневе регулярно гастролируют труппы М. Старицкого, М. Кропивницкого, Н. Садовского, П. Саксаганского, И. Карпенко-Карого, Ф. Левицкого и др. Под влиянием русских и украинских театров развивается и молдавский любительский театр, о чем пишет Д. Прилепов [134, с. 22].

Немалое значение для развития местной театральной жизни XIX – начала XX вв. имели гастроли приезжих трупп, которые с 1870-х гг. стали особенно частыми в связи с открытием железнодорожного сообщения между Одессой, Кишиневом и Яссами (об этом, в частности, пишет Б. Котляров [95, с. 45]). Информацию об этих гастролях можно найти в исследованиях Н. Рожковской, Э. Голубевой, Б. Котлярова и Ю. Колесника [142; 50; 95; 224].

Публикация Н. Рожковской *Театральная жизнь Кишинева XIX – начала XX веков* имеет особое методологическое значение для настоящей диссертации, поскольку она является первым крупным исследованием по истории русского драматического театра в Кишиневе дооктябрьского периода (1812–1917) [142]. Используя материалы архивного и

эпистолярного характера, она воссоздает картину театральной жизни города, складывающуюся из представлений бродячих «вольных» трупп, первых гастрольных антреприз П. Гагарина и Н. Новикова и других событий театральной жизни⁶. Примечательно, что в данном исследовании при воссоздании панорамы театральной действительности Кишинева XIX – начала XX вв. фигурируют лишь названия спектаклей, фамилии антрепренеров и актеров при полном отсутствии каких-либо сведений режиссерско-постановочного характера. Из этого можно заключить, что основной акцент в театральных постановках того времени делался именно на содержании пьес и на личностях актеров, а постановочно-режиссерское решение до определенного периода не принималось во внимание и не считалось достойным интереса.

Н. Рожковская лишь замечает, что местная театральная аудитория того времени была немногочисленной и, по-видимому, невзыскательной, она состояла в основном из представителей местной знати, офицеров русской армии, чиновников, преподавателей и учащихся гимназий. Поэтому частные театральные труппы, как правило, в городе не задерживались более одного сезона, а качество постановок не отличалось высоким уровнем. При обзоре гастролей российских театров на рубеже XIX–XX вв. Н. Рожковская отмечает, что влиянием названных спектаклей объясняется совершенствование постановочных приемов на кишиневских сценах, возрастание роли режиссера и художника.

Судьбы русских театральных трупп Бессарабии рассматривает в ряде статей О. Гарусова, свидетельствующая, что в 1920–1930-е гг. они были представлены несколькими антрепризами [43–45]. Это были труппы И. Дубровина, В. Вронского, А. Вернера и М. Муратова, которые часто меняли свое название, периодически объединялись, переходили от одного антрепренера к другому, но сохраняли актерский состав. Театровед пишет: «В Кишиневе они играли вплоть до 1934 года, ежегодно от двух – трех месяцев до полугода, большею же частью гастролировали по Бессарабии и были известны в самых отдаленных и глухих местечках. Можно сказать, что здесь был создан передвижной русский театр, постоянно присутствовавший в крае на протяжении 20 лет» [45, с. 75]. Репертуар названных трупп носил развлекательный фарсово-комедийный характер, рассчитанный на невзыскательного зрителя, спектакли рецензировались в прессе и оттенялись постановками гастролирующих русских антреприз (Пражская труппа Московского Художественного театра, Рижского драмтеатра) [234].

Русское театральное искусство в Левобережной Молдавии 1920–1930-х гг. развивалось иначе. Поскольку начало этого периода (до марта 1920) было отмечено

завершением гражданской войны и ликвидацией последствий разрухи, задачи культурного строительства на территории края носили агитационно-просветительский характер и выражались в борьбе с неграмотностью населения, в создании клубов и кружков художественной самодеятельности⁷. Тем не менее, культпросветработа являлась важным направлением деятельности местного политического руководства⁸.

Первые учреждения культуры и искусства МАССР были сосредоточены в городе Балта. При педагогическом училище был создан хор, организован струнный оркестр, в 1928 г. открыт Дом молдавской культуры, в котором существовала молдавская драматическая труппа, ставшая, как пишет И. Грекул, «...следующим этапом в развитии молдавского театрального искусства» [56, с. 55]. Вопросы развития драматического театра в МАССР в связи с описанием первых шагов национальной драматургии освещает Х. Корбу в книге *Dramaturgia sovietică moldovenească* [225]. После переезда столицы в Тирасполь (1929) работа по созданию творческих коллективов значительно активизировалась⁹.

Сведения о создании русского драматического театра в МАССР, а также вся послевоенная история Русского драматического театра им. А. П. Чехова освещена Л. Шориной в исследовании *Мир глазами театра*, который до сего дня является единственной крупной монографической работой о данном коллективе [205]. Поскольку именно с труппой этого театра были связаны важнейшие достижения в творческой деятельности В. Аксенова, методологическое значение труда Л. Шориной для настоящей диссертации имеет принципиальное значение. Автор в нем воссоздает путь театра, характеризует достижения режиссеров Г. Назарковского, Е. Венгре, Р. Григоряна, И. Петровского, Я. Цициновского и других в контексте исторических реалий времени. Отмечает также и заслуги В. Аксенова.

Л. Шорина подробно описывает бедственное материальное положение Русского драматического и Молдавского музыкально-драматического театров в первое послевоенное пятилетие. Отмечая наиболее значительные постановки того времени (*Офицер флота* А. Крона, *Цель жизни* братьев Тур, *Дворянское гнездо* И. Тургенева), она заключает: «Труппа формировалась стихийно, яркие таланты соседствовали с абсолютной профессиональной беспомощностью. Частая смена режиссуры сопровождалась и текучестью актеров» [205, с. 17]. Режиссурой Е. Венгре и Р. Григоряна автор определяет успехи театра в первой половине 1950-х гг. Достижениями Е. Венгре она считает спектакли *Семья* И. Попова, *Незабываемый 1919* Вс. Вишневского, *Грач — птица весны* С. Мстиславского, *Кремлевские куранты* Н. Погодина, *Уриэль Акоста*

К. Гуцкова, *Каменное гнездо* К. Вуолийока, *Анна Каренина* и *Воскресение* по Л. Толстому; славу Р. Григоряна определяет постановками *Мещан* М. Горького, *Любви на рассвете* Я. Галана, *Персонального дела* А. Штейна, *Чудесного сплава* В. Киршона, *Приговора* С. Левитиной, *Деревья умирают стоя* А. Касона, *На всякого мудреца довольно простоты* А. Островского. Ю. Соколова, подключившегося к постановочной деятельности в 1958 г. и подготовившего *Сонет Петрарки* Н. Погодина, *Безымянную звезду* М. Себастьяна и *Пигмалион* Б. Шоу, Л. Шорина характеризует как «опытного актера, умевшего артистически передать внешнюю характерность образа и, оставаясь при этом в рамках реалистического правдоподобия, выпуклой деталью выразить внутреннюю суть» [205, с. 31].

Говоря о постановках театра на Декаде молдавской литературы и искусства в Москве в 1960 г. (*Семья* И. Попова, *Пушкин в Молдавии* А. Сумарокова и А. Комаровского и *Когда зреет виноград* А. Дариенко), Л. Шорина отмечает их высокую оценку московскими критиками и зрителями. Последующая деятельность театра, связанная с постоянной сменой руководства и организационной нестабильностью коллектива, охарактеризована автором как кризисная и обусловленная реконструкцией здания [205, с. 44]. Тем не менее и в это время были удачные постановки: *Иркутская история* А. Арбузова (Е. Венгре), *Океан* А. Штейна (В. Аксенов), *Источник дружбы* Л. Корняну и *Человек со звезды* К. Виттлингерова (В. Маринин).

Появление в Русском драматическом театре им. А. П. Чехова режиссера И. Петровского, совпавшее с началом периода хрущевской «оттепели», и переход труппы в новое здание детерминируют, по мнению Л. Шориной, организационную и творческую перестройку театра и начало его «второй жизни», ознаменованное спектаклями *Традиционный сбор* В. Розова, *Варшавская мелодия* Л. Зорина, *Трамвай желание* и *Стеклянный зверинец* Т. Уильямса, *Три сестры* А. Чехова. Театровед констатирует, что «вторая половина 60-х годов для Русского театра им. А. П. Чехова отмечена творческим подъемом... К театру возник широкий интерес; в зрительском зале появились студенты, интеллигенция...» [205, с. 67]. В 1970-е гг. автор монографии отмечает разнообразие репертуара труппы, индивидуализацию эстетических взглядов и художественных манер режиссеров, что приводит к обогащению творческой атмосферы в коллективе [205, с. 93]. Так, постановки И. Тодорова характеризует метафоричность мышления, парадоксальность мизансцен, превалирование игровых моментов (*Маленькие трагедии* А. Пушкина, *Женитьба* Н. Гоголя, *Бумбараши* Е. Митько и Ю. Михайлова). Для Н. Бециса главным становятся нравственные проблемы (*Протокол одного заседания* А. Гельмана, *Ужин на*

пятерых Э. Ветемаа, *Прощание в июне* А. Вампилова, *Чай* М.-Ж. Соважона). Именно в этот период вспыхнул острый интерес к драматургии И. Друцэ. Деятельность Русского драматического театра им. А. П. Чехова в 1980–1990-е гг. и на рубеже столетий Л. Шорина рассматривает уже не сквозь призму рецензий и критических статей в периодике, а на основе собственных наблюдений. Она сосредотачивает внимание на спектаклях Н. Бециса, М. Абрамова, Я. Цициновского, В. Апостола, Н. Аронецкой, М. Полякова и А. Баранникова. Завершая обзор исторического развития Русского драмтеатра им. А. П. Чехова, автор с сожалением отмечает факты «полного разрушения деловых контактов с российскими режиссерами, отсутствия связей с российской театральной культурой» [205, с. 132].

События русской театральной жизни Молдовы разных периодов освещаются в статьях сборника *Театр советской Молдавии: страницы истории*, вышедшего под эгидой АН МССР [188]. В. Жосул характеризует организацию театрального дела в левобережной Молдавии 1920–1924-х гг., И. Анохина пишет о советской драматургии на бессарабской сцене, Л. Шорина анализирует постановку пьесы И. Попова *Семья* на сцене Республиканского русского драматического театра им. А. П. Чехова, Р. Даниленко в одной публикации раскрывает страницы довоенной истории (1934–1941) этого театра, в другой — заостряет вопрос об изучении театральных связей народов СССР, О. Гарусова создает творческий портрет режиссера М. Абрамова.

Важнейшие события русского театрального искусства МССР 1960–1970-х гг. отражены в материалах книги Н. и В. Рожковских *Театр зажигает огни*, которая является сборником рецензий, характеризующих деятельность местных и гастролирующих театральных коллективов того времени. В этих статьях проанализировано большинство спектаклей, шедших на сценах Русского драмтеатра им. А. П. Чехова, Молдавского музыкально-драматического театра им. А. С. Пушкина, Бельцкого русского драматического театра, театра *Лучафэрул* и Театра одного актера. Данный труд позволяет сделать вывод об обширном и разнообразном репертуаре театров, их ярком актерском и режиссерском составе и высоком качестве спектаклей. Продолжением данного издания является последующая брошюра Н. и В. Рожковских *Актер и зритель*, раскрывающая видение театроведов спектаклей Кишиневских молдавского и русского драмтеатров, экспериментального театра Дома актера и Русского драматического театра г. Тирасполя (ныне — Приднестровского государственного театра драмы и комедии им. Н. С. Аронецкой) в период 1970-х гг. [143]. Авторы доказывают, что театральная жизнь

Молдавии отличалась интересными поисками, необычными начинаниями, плодотворными открытиями.

Традиции русского драматического искусства продолжает созданный в 1978 г. Ю. Хармелиным Государственный молодежный драматический театр *С улицы Роз*, известный своими авангардистскими устремлениями. Его деятельность нашла отражение не только в многочисленных рецензиях и статьях, но и в монографии белорусского театроведа Т. Котович [96]. Через призму творческого пути Ю. Хармелина, директора и главного режиссера театра, автор раскрывает историю коллектива, анализирует ряд спектаклей, приводит полный репертуар, списки творческого состава, цитирует рецензии и представляет программы пяти ежегодно организуемых театром фестивалей *Молдфест.рампа.ру*. Один из фестивалей (2014) становится предметом отдельного исследования в статье О. Гарусовой [232]. Анализу деятельности ряда режиссеров русских театров Республики Молдова на рубеже XX–XXI вв. посвящены работы В. Долгодворова [69; 70]. Он рассматривает их с позиции сочетания педагогической и постановочной режиссуры, оценивает достоинства, выявляет просчеты.

Начало изучения истории Национального театра им. М. Эминеску положил Л. Чемортан книгой *Teatrul național din Chișinău (1920–1935)*. Он исследовал возникновение в Кишиневе в 1920-е гг. первого национального театра, раскрыл деятельность этого коллектива посезонно, привел репертуар и сведения о составе режиссеров, актеров и представителей подсобных цехов [222]. Подробное описание предпосылок образования профессионального театра в МАССР и путей его развития, выявление проблем репертуара, анализ первых постановок (*Бируинца* С. Лехтцира и *Межбурье* Д. Кудрина), сотрудничество театра с балетной студией и симфоническом оркестром, — все это содержится в его брошюре *Становление молдавского советского театра* [198]. В ней Л. Чемортан пишет, что в основе театрального воспитания актеров лежали идеи и принципы системы К. Станиславского, которые разделяли и поддерживали преподаватели Одесского музыкально-драматического института¹⁰. В следующей крупной монографической работе этого автора *Prietenul nostru teatrul* раскрывается панорамная картина развития Национального театра им. М. Эминеску в период с конца 1920-х до начала 1980-х гг. [220]. Автор анализирует деятельность режиссеров Д. Бондаренко, В. Герлака, Н. Аронецкой, В. Купчи, А. Бэляну, В. Апостола и др., характеризует актеров Д. Дариенко, Т. Грузина, Т. Герлак, К. Константинова, К. Штирбу, В. Кокоца, представляет наиболее значительные постановки (Материал о постановке В. Купчи пьесы

И. Друцэ *Птицы нашей молодости* опубликован отдельной статьей и в ежегоднике *Arta-2007* [221]).

Подробное документированное изложение истории Национального театра им. М. Эминеску периода 1918–1930 гг. содержится в книге П. Хадыркэ, увидевшей свет в конце 2016 г. [240]. На основе изучения архивных фондов Румынии, автор воссоздает уникальную хронику культурных событий театра на протяжении указанного периода. Богато иллюстрированная фотографиями подлинных документов, эта книга представляет значительный интерес для исследователей национальной театральной культуры.

Появившаяся одновременно с монографией П. Хадыркэ публикация Ю. Колесника *Geneza Teatrului Național din Chișinău: 1818–1960 (o cronică)* позволяет представить события театральной действительности молдавского (румынского) драматического театра в широкой исторической перспективе [240]. Здесь приведены документальные свидетельства о работе названного театра в условиях царской России, королевской Румынии, МАССР, МССР, эвакуации в Туркмению. В данной книге содержатся уникальные сведения о деятельности молдавских театральных трупп в годы Второй мировой войны в Тирасполе, затем в Одессе [240, с. 291–296]. В данной работе личность В. Аксенова включена в панораму деятелей молдавского театрального искусства: сначала как руководителя и главного режиссера Объединенного молдавско-русского музыкально-драматического, а затем — Молдавского музыкально-драматического театров, а также режиссера спектаклей *Русские люди* К. Симонова, *Бесприданница* А. Островского и *Волнуется море широко* В. Вишневского [240, с. 298–300, 319–328].

Монография Э. Королевой *Regizor. Actor. Spectacol*, которая может быть охарактеризована как биографический справочник о деятелях молдавского театрального искусства XX – начала XXI вв., также содержит сведения о режиссерах Национального театра им. М. Эминеску [226]. Их личности представлены автором в ряду других режиссеров молдавских театров: *Сатирикус* им. И. Л. Караджиале, Национального театра им. Э. Ионеско и театра *Жинта Латинэ*. Особое внимание Э. Королева уделяет творчеству В. Герлака, В. Купчи, А. Дурбалэ, А. Греку, А. Козуб, М. Фусу и др.

С точки зрения проблематики настоящей диссертации представляют интерес и более ранние работы Э. Королевой. В книге *Театр и время* большой раздел посвящен В. Герлаку и П. Вуткэрэу, внесшим вклад в развитие национального драматического театра [92]. Анализируя деятельность В. Герлака, долгое время работавшего бок о бок с В. Аксеновым, Э. Королева прослеживает эволюцию творческого кредо режиссера,

определяет специфику его работ. Исследование поисков отечественных режиссеров Э. Королева продолжает и в книге *Театр, классика, стиль* [93].

Историография театрального искусства Республики Молдова во второй половине XX в. отражает ее многообразную и насыщенную культурную жизнь, связанную с появлением новых театров¹¹. Отдельную большую самостоятельную область искусствоведческих работ образуют труды о национальной драматургии¹². Поскольку они непосредственно не связаны с темой диссертации, их специальный анализ не приводится.

Второй областью методологического основания диссертации является творческая деятельность В. Аксенова в кишиневских театрах, отраженная в театроведческой литературе, архивных документах и периодической печати. Важную часть указанных материалов представляют рецензии на спектакли, поставленные В. Аксеновым [250, 248; 146; 148; 203; 31; 149]. Другую группу печатных изданий составляют газетные статьи, где его деятельность включена в более широкий контекст [23; 79; 37; 164; 187; 82; 31]. Третья группа публикаций образуется из заметок самого режиссера: о восстановлении театра после войны, о репертуарных планах и о реакции на критику [10; 4; 11; 13]. Ряд статей о деятельности В. Аксенова принадлежит перу автора данной диссертации. В них раскрыты факты творческой биографии режиссера [15–18], охарактеризована его деятельность в Республике Молдова [17; 212; 214; 257], рассмотрено преломление художественных принципов К. Станиславского [18; 213; 214; 216; 256], восстановлен ряд спектаклей, осуществленных на сцене Русского драмтеатра им. А. П. Чехова [19; 212; 215; 216].

Оценка режиссерской деятельности В. Аксенова нашла отражение и в трудах отечественных искусствоведов. Монография Д. Прилепова *Молдавский театр* стала первой крупной работой, в которой имя В. Аксенова включено в широкий исторический контекст и освещены две его постановки в Молдавском музыкально-драматическом театре послевоенного периода — спектакли *Русские люди* К. Симонова и *Бесприданница* А. Островского [134, с. 65–66, 94]. Более полную характеристику *Бесприданницы* дает Б. Заватин в статье *Классика в Молдавском академическом театре им. А. С. Пушкина (1945–1953)*, опубликованной в сборнике *Искусство Молдавии* [74]. В числе других классических спектаклей автор анализирует эту постановку В. Аксенова 1946 г., говорит об игре актеров и о созданных ими персонажах.

В развернутой монографии об истории Национального театра им. М. Эминеску (*Prietenul nostru teatrul*) Л. Чемортан отмечает достижения В. Аксенова в названном театре периода 1941–1945 гг.: *Русские люди* К. Симонова, *Раскинулось море широко* В. Вишневского и *Бесприданница* А. Островского [220]. Информацию о В. Аксенове-

режиссере содержит и книга Л. Шориной *Мир глазами театра*, которая проливает свет на его деятельность в Русском драмтеатре 1940-х и 1960-х гг. [205]. Имя В. Аксенова упоминает А. Дэнилэ «среди тех, кто в послевоенные годы возрождал музыкальную культуру в междуречье Прута и Днестра» в связи с его постановкой *Мадам Баттерфляй* Дж. Пуччини в оперной студии Кишиневской консерватории [72, с. 140].

Крупной театроведческой работой, в которой В. Аксенову отведена целая рубрика, стала монография Э. Королевой *Regizor. Actor. Spectacol. Anii 1930–2010* [226]. В ней приводятся краткие биографические сведения о В. Аксенове: освещаются вехи его творческого пути, перечисляются послевоенные постановки. На сегодняшний день в искусствоведческой литературе это наиболее объемная информация об образовании и начальном этапе творческого пути режиссера. Последний из увидевших свет труд, посвященный документированной истории Национального театра им. М. Эминеску, выполненный Ю. Колесником, также содержит информацию о работе В. Аксенова в названном театре в 1940-е гг. [224].

Третью группу работ методологического плана образуют труды, позволяющие оценить влияние партийно-правительственных постановлений середины XX в. на творческий процесс в МССР. Речь идет о Постановлениях ЦК ВКП (б) *О перестройке литературно-художественных организаций* от 23.04.1932 [34, с. 172], *О журналах «Звезда» и «Ленинград»* от 14.08.1946 [34, с. 587–591], *О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению* от 26.08.1946 [34, с. 591–596] и *Об опере «Великая дружба» В. Мурадели* от 10.02.1948 [34, с. 630–634]. Интерпретация данных документов содержится в исследованиях М. Зезиной, В. Гудковой, Х. Гюнтера и др. [78; 59; 60].

Суть первого из названных постановлений сводилась к упразднению разнообразных по идейно-творческим направлениям объединений писателей, художников, музыкантов, представителей других видов искусства (РАПП, РАПМ, РОПКП и др.) и создание унифицированных структур — союзов: писателей, художников, композиторов и др., с единой идеологической доктриной, получившей название социалистического реализма. Содержание второго постановления, бичующего «антинародное» творчество М. Зощенко и А. Ахматовой, обязывало литераторов и литературных критиков оценивать художественные произведения с классовых позиций, утверждая идеалы пролетариата — партийности, народности и доступности.

Постановление *О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению* привлекало внимание к необходимости обогащать репертуар пьесами современных советских авторов и таким образом пропагандировать «передовую советскую идеологию и

мораль» [34, с. 592]. Подвергались критике постановки исторических пьес и сочинений зарубежных авторов, рассматривавшиеся как «предоставление советской сцены для пропаганды реакционной буржуазной идеологии и морали, попытка отравить сознание советских людей мировоззрением, враждебным советскому обществу, оживить пережитки капитализма в сознании и быту» [34, с. 592]. Перед театрами ставилась задача отображать в спектаклях «жизнь советского общества в ее непрерывном движении вперед, всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека, с особой силой выявившихся во время Великой Отечественной войны» [34, с. 594]. Говорилось и о том, что «режиссеры призваны активно участвовать в деле воспитания советских людей, отвечать на их высокие культурные запросы, воспитывать советскую молодежь бодрой, жизнерадостной, преданной Родине и верящей в победу нашего дела, не боящейся препятствий, способной преодолевать любые трудности» [34, с. 594].

Данный директивный документ ставил перед каждым драматическим театром практическую задачу ежегодной постановки не менее двух – трех новых спектаклей на современные советские темы, обязывал улучшать качество постановок этих пьес путем привлечения лучших режиссеров и художников-оформителей.

Постановление 1948 г., направленное преимущественно на осуждение «формалистических тенденций» в советской музыке, на остальных видах творчества отразилось косвенно: отрицание новейших достижений современного искусства и ограничение художественных поисков рамками соцреализма в драматическом театре привело к утверждению системы К. Станиславского как эталона сценического мастерства и догматизации ее положений. Следование данным постановлениям привело к канонизации советского искусства, к выработке модели так называемого соцреалистического канона.

Как известно, художественный канон — «один из наиболее сильных стабилизирующих и селективных механизмов творчества, который представляет собой систему регулирования искусства. С одной стороны, он выполняет стабилизирующую функцию, образует барьеры против потока времени и изменений, с другой, — селективную, канализируя традицию: выдвигая на первый план одни элементы и элиминируя другие» [60]. Современные исследования свидетельствуют, что канон соцреализма прошел в своем развитии несколько фаз: протоканона (1910–1920-е гг.), установления канонических рамок (первая половина 1930-х гг.), экстремального сужения канонических норм (вторая половина 1930-х – 1940-е гг.) и деканонизации (1953 – начало 1970-х гг.). Таким образом, период 1940–1960-х гг., на который приходится творческая

деятельность В. Аксенова в Республике Молдова, отмечен жестким следованиям каноническим нормам соцреализма. В соответствии с ними в репертуаре театра основное место занимала современная советская драматургия, работой над которой занимался сам главный режиссер. Каноническими нормами определялось и строение пьес: их тематика, персонажи, типы конфликтов и т. д.

В наши дни проблематика художественного канона (в том числе соцреалистического) получает интенсивное развитие в искусствоведении, о чем свидетельствуют исследования Х. Гюнтера, В. Гудковой и др. [60, 59]. Поскольку названные работы непосредственно не связаны с темой настоящей диссертации, здесь они подробно не анализируются, но их положения будут использованы в качестве методологического инструмента при разборе спектаклей, поставленных В. Аксеновым.

1.2. Научное осмысление творческих принципов Вячеслава Николаевича Аксенова как ученика и последователя Константина Сергеевича Станиславского

Поскольку К. Станиславский был непосредственным наставником В. Аксенова в МХАТ, теоретические и практические положения его системы были прочно усвоены учеником и послужили методологической базой его будущей режиссерской деятельности. Поэтому для адекватного понимания проблематики данной работы особую роль играют труды, посвященные режиссуре русского драматического театра, в частности, осмыслению творческой деятельности К. Станиславского. Раскрывая режиссерский, актерский и педагогический аспекты достижений великого реформатора, они очерчивают важнейшие стороны знаменитой актерской системы, которая на протяжении длительного времени была ведущей творческой доктриной в драматическом искусстве России и других стран. В данном разделе диссертации представляется целесообразным очертить качества личности К. Станиславского, повлиявшие на формирование режиссерского облика В. Аксенова, и выявить идеи, принципы и методы системы, которые были им восприняты.

Творческий портрет К. Станиславского, каким его лично знал В. Аксенов в период обучения и работы в МХАТ и который запал ему в «душу на всю жизнь и даже определил дальнейшую судьбу» [41, с. 110], рельефно представлен в автобиографической работе великого реформатора *Моя жизнь в искусстве* [169]. В названной книге раскрывается образ интеллигентнейшего человека, вся жизнь которого была наполнена общением с видными деятелями культуры и постоянным творческим трудом, направленным на практическую реализацию своих эстетических идей и принципов. Этот облик совпадает с

собственными наблюдениями Вячеслава Николаевича и дополняется ими. Например, В. Аксенов так воссоздавал ситуацию своего знакомства с будущим наставником: «Мой разговор с братом [Всеволодом Аксеновым, актером Малого театра — Н. А.] прервал вошедший в зрительный зал высокий, элегантный, обаятельный, располагающий всем своим видом человек и, как магнит, приковал внимание всех собравшихся. Это был Константин Сергеевич Станиславский» [41, с. 112].

Черты личности К. Станиславского ярко представлены и в воспоминаниях В. Немировича-Данченко, опубликованных в книге *Рождение театра* [113]. В процессе длительного сотрудничества в МХАТ В. Немирович-Данченко глубоко проник в тайники души К. Станиславского, понял путь его становления как режиссера, постиг смысл его профессионального честолюбия и мотивов трепетного отношении к работе: к деталям реквизита, освещению, мизансценам. В. Аксенов перенял эти качества и демонстрировал их коллегам по цеху. Актриса Г. Гоманюк в книге воспоминаний *Мгновения прозрения (опыт души)* пишет, что Вячеслав Николаевич приходил задолго до начала работы, всегда подготовленным и готовым прийти на помощь [53].

Фигура К. Станиславского, показанная в ряду других деятелей русского искусства XX в., отдельно рассматривается во второй книге 4-томного собрания сочинений П. Маркова, завлита и пропагандиста творческих идей МХАТ, историографа и теоретика, театрального критика, близко знавшего создателя знаменитой актерской системы [105]. Его портрет вырисовывается у П. Маркова из собственных наблюдений за мастером, за его отношением к тексту драматурга, к репетициям, к показам, к актеру, к роли. Автор пишет: «Он часами уточнял установку света, решение пространства, сложность перестановок, длительность их, удобства мизансцены. Интересно было наблюдать за ним, когда он впервые принимал макет художника — прообраз декорации, среди которой развернется действие» [105, с. 9]. И далее П. Марков повторял мысль самого К. Станиславского: «Весь метод ... рос из практики, и каждый вывод подкреплён тысячью тонких наблюдений» [105, с. 24].

Трудолюбие, стремление к совершенствованию, увлеченность театром, свойственные К. Станиславскому (о чем говорит П. Марков), были характерны и для В. Аксенова. Как свидетельствует Г. Гоманюк, В. Аксенов всегда был занят мыслями о работе, имел несколько вариантов решения той или иной мизансцены, с готовностью помогал исполнителям находить линию роли [53, с. 70–71].

Черты личности К. Станиславского в наши дни воссоздаются и посредством обращения к историческим документам. Используя малоизвестные издания из частных

архивов, российский театровед И. Виноградская, автор уникальной летописи *Жизнь и творчество К. С. Станиславского*, собрала ранее не публиковавшиеся факты из жизни и деятельности Константина Сергеевича. В четырех томах она изложила процесс работы К. Станиславского над ролями и спектаклями, уточнила ряд дат его биографии, более детально осветила некоторые события. Первый том комментирует события периода с 1863 по 1905 гг., второй — с 1906 по 1917 гг., третий — с 1918 по 1927 гг., четвертый — с 1928 по 1938 гг. [32]. Дополнением к материалам И. Виноградской может служить письмо К. Станиславского к В. Аксенову, подлинник которого хранится в личном архиве автора диссертации. Великий реформатор выносил своему воспитаннику благодарность за то, что тот экстренно заменил отсутствующего актера в спектакле *Пиквикский клуб* по Ч. Диккенсу и, тем самым, «пошел навстречу интересам Театра» [41, с. 126]. Этот уникальный документ увидел свет в газете *Советская культура* в подборке неопубликованных ранее писем К. Станиславского [114].

Материалы о личности и деятельности К. Станиславского содержатся также в книгах других режиссеров и театральных деятелей: Г. Товстоногова, Е. Грозовского, Б. Брехта, М. Чехова, Е. Вахтангова, В. Мейерхольда, Э. Крэга, И. Юзовского, В. Качалова, К. Рудницкого, Р. Симонова, С. Радлова и др. [190; 58; 25; 199; 200; 28; 106; 97; 210; 202; 145; 160; 139]. Поскольку непосредственной связи с темой настоящей диссертации указанные труды не имеют, здесь они не рассматриваются. Основное внимание в данной работе привлечено к характеристике наиболее значительных театральных идей К. Станиславского, воспринятых В. Аксеновым и повлиявших на становление его режиссерской мысли. Они сконцентрированы в трудах самого К. Станиславского, таких как *Работа актера над собой*, *Работа актера над ролью*, *Художественные записи* и *Записные книжки* (Отметим, что *Работа актера над собой* в 2013–2014 гг. увидела свет на румынском языке) [173; 174; 172; 176; 168; 247].

В первой из них К. Станиславский рассуждает о дилетантизме, сравнивает сценическое искусство с ремеслом, дает определение сверхзадачи и сквозного действия, ищет пути создания образа на сцене путем погружения в предлагаемые обстоятельства при помощи различных условных ситуаций. Говорится также о путях и способах воплощения творческих задач, содержатся практические советы и рекомендации по совершенствованию актерского самочувствия в процессе вживания в образ, овладение которыми К. Станиславский видел в свободном умении актера пользоваться освоенными техническими приемами; подчеркивается, что высказанные теоретические положения

базируются на практических исканиях, что они обобщают «долгий опыт актера, режиссера и педагога» [173, с. 42].

Содержание книги *Работа актера над ролью* образуют отдельные заметки К. Станиславского, позволяющие составить впечатление о его постановках *Горя от ума* А. Грибоедова, *Отелло* В. Шекспира и *Ревизора* Н. Гоголя [172]. В ней автор размышляет о творческой свободе и о том, что артист обязан быть «приближен» к драматургу, а роль должна быть созвучна его душе. К. Станиславский предлагает непредвзято и сосредоточенно отдаваться во власть первых эмоциональных впечатлений от создаваемого образа, призывает актеров самостоятельно накапливать «духовный материал» для воплощения роли, развивать собственное видение пьесы, остерегаясь, особенно в самом начале, чужих, навязываемых, не всегда компетентных суждений. На примере отдельных сцен *Горя от ума* К. Станиславский показывает, как мелкие задачи, необходимые на первых стадиях постижения роли, группируются и сводятся к более крупным, фиксирующим сдвиги в ситуации и характерах персонажей. Эти крупные задачи, в свою очередь, формируют несколько этапных моментов, которые подводят актера к пониманию сквозного действия роли и как бы вливаются в главную «артерию» спектакля. Именно по такому пути шел В. Аксенов в своих постановках, что будет продемонстрировано в последующих главах диссертации.

Письма, воспоминания и художественные заметки К. Станиславского периода 1877–1913 гг., а также творческий дневник режиссера с размышлениями, подготовительными набросками и отзывами о выполненной работе дополняют представление о его личности, взглядах и эстетических принципах, сыгравших ключевую роль в жизни В. Аксенова [175; 168]. Симпатии и предпочтения К. Станиславского, его рассказы об известных личностях и знаменательных датах, интервью и беседы, письма разных лет уточняют эту характеристику [177; 170; 171].

Анализ охарактеризованных работ позволяет выявить два вектора идей К. Станиславского в их применении В. Аксеновым:

- драматург — режиссер;
- режиссер — актер.

Проблема взаимоотношения режиссера с драматургом рассматривалась К. Станиславским как одна из основополагающих, так как задача первого заключается в стремлении постичь идеи второго. Исходя из этого главные положения системы в работе с актером выводились К. Станиславским из анализа драматического произведения, а, при возможности, и из контактов с самим автором пьесы. Так создавались все спектакли по

А. Чехову (*Чайка, Дядя Ваня, Три сестры, Вишневый сад*), М. Горькому (*Мещане, На дне*). Живое сотрудничество существенным образом влияло на режиссерский замысел и оказывалось решающим при формулировке темы и идеи спектакля, помогало выработать понимание сверхзадачи. Глубокое изучение текстов А. Чехова обернулось пристрастием к нему К. Станиславского, а эмблемой МХАТ стала чайка [112].

Научное осмысление творческого характера взаимоотношений режиссера и драматурга в процессе работы над спектаклем является отдельной самостоятельной областью искусствоведения, которая анализируется в книгах П. Маркова, Г. Товстоногова, Е. Слесаря и многих других деятелей театра [106; 190; 163]. Данные труды используются в настоящей диссертации как методологическое основание для рассмотрения работы В. Аксенова над драматургическим текстом.

Совет К. Станиславского о максимальном приближении к замыслу драматурга В. Аксенов усвоил прочно, поэтому всегда стремился как можно глубже вчитываться в тексты пьес, над которыми работал. Так как он ставил преимущественно современные произведения, у режиссера была возможность в виде переписки или личных встреч связываться с авторами, чтобы в ходе этих контактов корректировать сценические замыслы. Например, занимаясь пьесой *Незабываемый 1919* в Таллине, он получил исчерпывающие комментарии В. Вишневского по поводу постановки. Драматург писал: «Прошу Вас использовать ГУРК'овский вариант пьесы: это текст, который использован в Малом театре и дан для театров страны ... Главное — центральный герой... Надо с пролога вести линию свежего, смелого, темпераментного, молодого, 39-летнего деятеля... Обаяние, различный подход к различным людям. Теплый и глубокий, деловой философский тон в прологе ... испытующий и гневный в сценах допросов в вагоне; дружески откровенный с рабочими; гневный, местами — нервно деловой с военными на совещании в Ораниенбауме; шутливо простой с матросами в окопах..., бодрый, веселый, победный, полный веселого юмора в финале... Революция вся от масс; сжимать изображение революции в узкие рамки старых театральных форм бессмысленно. При умелом распоряжении (и компоновке) 50–60 исполнителями Вы добьетесь массового масштабного спектакля...

Нужен народный герой Шибаетов — бывший мастеровой, матрос, чекист. Это 27-летний орел, «отлёт» — как говорили бойцы, озорник, выдумщик, смельчак, ухарь и умница. Не братишка... Важна «мадам» — дама светская, деловая, острая... Важен Родзянко — аристократ, барин, авантюрист, хлыщ ... Важны спецы — Буткевич и Рыбалтовский, люди хмурые, рискованные... Постоянно подчеркивайте силу врагов. Сталина

посылали на тяжелые и опасные участки. В сцене обыска — ни грамма обывателей, жидких интеллигентов и проч. Враги, которые готовы при разоружении броситься врукопашную. Все на накале... Мизансцены накаленные. Продумайте окоп, стрельбу кораблей (посмотрите ее сами в море) ... Дайте сильные желто-зеленые вспышки, восторг матросов, их накал... Сталина вводите в массы органично, смело... В финале дайте новое приказание: после телеграммы Ленину (подумал и распорядился): «Раз орудия целы, используем их... По местам! Огонь по отступающей белой армии!» Гул и проч. Этот совет дал мне т. Сталин, позвонив мне 22 февраля, тепло побеседовав и напомнив, как он гнал белых огнем 12-дюймовых орудий форта на 70 верст. Финал, таким образом, делается динамичным ... С охотой отвечу Вам на любой деловой запрос. Желаю удачи!» [41, с. 74–75].

Рассматривая вопрос постановки в театре Черноморского флота пьесы Е. Бондаревой *Хрустальный ключ* о жизни советских пограничников, режиссер также связывался с автором [41, с. 84]. Консультировался В. Аксенов и с Б. Лавреневым по поводу вариантов текста его *Песни о черноморцах* [41, с. 85–86]. Еще одним драматургом, с которым переписывался режиссер, был К. Финн, автор комедии *Старый дурак, или Бесхитростная история*, поставленной в 1963 г. в Кишиневе [41, с. 116]. Приведенные факты свидетельствуют, что мысль К. Станиславского о близости режиссера к замыслу драматурга стала для В. Аксенова естественной профессиональной потребностью.

Особое значение В. Аксенов придавал начальному этапу работы актерского состава над пьесой, по поводу чего К. Станиславский в свое время писал: «Момент первого знакомства с ролью очень важен. Первые впечатления девственно свежи. Они являются лучшими возбудителями артистического увлечения и восторга, которые имеют большое значение в творческом процессе» [172, с. 75]. Определяя исходные впечатления от роли и пьесы в целом «семенами» всей дальнейшей работы и «зародышами» будущих образов, К. Станиславский объяснял этот факт непосредственностью воздействия драматургического материала на глубины артистической души. Направленность этого впечатления формируется режиссером, который должен вести первую читку уже с задуманным пониманием темы, идеи и системы конфликтов.

Готовясь к новой постановке и работая с текстом, В. Аксенов разграничивал в нем две плоскости: литературно-эстетическую (с ее идейной и стилистической линиями) и сценическую (с психологической и физической линиями роли). Подобный анализ позволял режиссеру всесторонне изучить произведение и составить наиболее полное представление обо всех его идейно-художественных достоинствах, о внутренних и

внешних конфликтах, о психологии действующих лиц и линиях ролей. Таким образом, процесс познания пьесы у него шел от внешних, наиболее доступных сознанию плоскостей к постижению внутренней сущности произведения. Свои заметки режиссер оставлял на полях сценария и фиксировал в дневниковых записях [206; 207]. В опоре на данные записи оказалось возможным с большой долей уверенности реставрировать поставленные им спектакли, анализ которых представлен в последующих главах диссертации.

В работе с актером В. Аксенов на первый план выводил понятия сверхзадачи и сквозного действия, которые впервые ясно и четко сформулировал К. Станиславский в записях по *Горю от ума* [172, с. 13]. Идея о главенстве данных категорий спектакля стала основополагающей в режиссерской работе В. Аксенова: каждый раз, приступая к новой постановке, он считал самым важным верное определение сверхзадачи произведения. Дальнейшее выявление сил действия и контрдействия, работа над линиями ролей и образами становились для коллектива ясными и приобретали четкие ориентиры.

Знаменитая реплика К. Станиславского «Не верю!», в концентрированном виде выражающая суть его стремления к психологическому реализму, стимулировала В. Аксенова максимально использовать возможные способы достижения жизненной правды в спектаклях. Примером может служить уже одна из первых его режиссерских работ 1938 г. в КГРДТ над пьесой Л. Никулина *Порт-Артур* о событиях русско-японской войны, когда он воспользовался документальными материалами зрительницы М. Мирошниковой-Кондратенко для усовершенствования образа реального персонажа, ее отца, генерала Кондратенко, защитника Порт-Артура [41, с. 26].

Способы достижения реалистической достоверности спектакля *Незабываемый 1919* В. Вишневского, поставленного В. Аксеновым в Таллине в 1950 г., документально засвидетельствованы режиссером: он поднял историческую литературу о событиях гражданской войны, организовал цикл бесед с профессиональными лекторами и моряками Балтийского флота, достал в Морском музее Ленинграда фотографии бойцов 1919 г. Таким образом у актеров сложилось представление о военно-политической ситуации того времени и появились объективные предпосылки для формирования биографий каждого действующего лица [41, с. 74–75].

Одним из важных элементов творчества, проанализированных К. Станиславским в книге *Работа актера над собой*, В. Аксенов считал логичность и последовательность действий и чувств и на конкретных примерах демонстрировал, как одно эмоциональное состояние может усилиться, угаснуть или перерасти в другое чувство. Он советовал

актерам искать мотивацию эмоционального развития в тексте самих пьес, а также в тех жизненных ситуациях, которыми они порождены. В процессе реставрации спектаклей В. Аксенова в третьей и четвертой главах диссертации демонстрируются примеры такого типа работы.

Тезис К. Станиславского о памяти на ощущения В. Аксенов также оценивал как необходимый компонент актерского творчества. По его мнению, это качество способно «одухотворить» многие сложные в образно-эмоциональном отношении фрагменты сценических постановок. Пережитое когда-либо событие, «эмоционально-эстетический осадок», вызываемый данным воспоминанием, способны окрасить в нужный момент необходимыми «тонами» актерскую игру и сделать ее убедительной. Многочисленные конкретные советы В. Аксенова актерам собраны в заключительном разделе настоящего исследования, что служит подтверждением сказанному.

В. Аксенов работал и над такими сторонами актерской техники как сценическое обаяние, чувство перспективы и фразы, мышечная свобода, пластичность, владение голосом, ощущение характерности, умение действовать словом, восприятие партнера и воздействие на него, о которых подробно повествует К. Станиславский в своих книгах. В. Аксенов придерживался убеждений своего учителя, что именно совершенствование всех этих элементов составляет содержание «работы актера над собой», предполагающей ежедневный тренинг и «муштру», а на основе постоянных занятий актерским мастерством возможна полноценная «работа актера над ролью».

Для адекватной трактовки режиссерских достижений В. Аксенова ценными в методологическом отношении являются труды тех представителей театрального мира (преимущественно русского), которые воплощали в жизнь заветы К. Станиславского, развивали, дополняли и уточняли идеи его системы, формировали собственное видение театральной режиссуры. В них последователи и воспитанники мастера доказывали жизнеспособность и гибкость его учения. Так, книга режиссера и театрального педагога М. Кнебель *Слово в творчестве актера* посвящена урокам К. Станиславского о речи, одной из важнейших составляющих актерского мастерства. Это рассказ об увиденном и услышанном в МХАТ и, одновременно, «попытка систематизировать, обобщить ... основные положения о слове в сценическом искусстве» [89, с. 5]. Изложенные М. Кнебель советы К. Станиславского о работе над словом были особенно близки В. Аксенову в связи с творчеством его брата Всеволода, одного из крупнейших русских чтецов середины XX в., автора книги *Искусство художественного слова* [3]. Братья часто в личных встречах и в переписке дискутировали о важности слова в творчестве актера, делились опытом,

обсуждали работы друг друга [41, с. 71–72]. И в практической работе Вячеслав Николаевич уделял большое внимание интонации, паузам, акцентам, динамике и тембровым оттенкам речи, что подтверждено примерами в четвертой главе диссертации.

Проблемам режиссерского анализа пьес и методическим рекомендациям к их постановкам посвящены многочисленные статьи М. Кнебель, ставшие основой ее крупного исследования *Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли* [87]. (В 2014 г. работа *О действенном анализе пьесы и роли* была опубликована отдельной книгой [86]). Данные работы для настоящей диссертации ценны тем, что косвенно проясняют режиссерские идеи и принципы В. Аксенова. В них М. Кнебель апеллирует к тем же постулатам системы, подтверждая их собственными примерами. В анализе *Горя от ума* А. Грибоедова она подводит к пониманию предлагаемых обстоятельств, событий, оценки фактов, сквозного действия и видения в спектакле. Понятие сверхзадачи она формулирует, по примеру К. Станиславского, как «глубокое проникновение в духовный мир писателя, в его замысел, в те побудительные причины, которые двигали пером автора» [86, с. 34]. В качестве образца определения сверхзадачи приводит работу К. Станиславского над *Мнимым больным* Мольера; линия роли демонстрируется на персонаже инженера Забелина из *Кремлевских курантов* Н. Погодина; понятие внутреннего монолога раскрывается на материале пьес *Мать* М. Горького и *Бесприданница* А. Островского. Этюдную репетицию М. Кнебель иллюстрирует ночной сценой из четвертой картины пьесы В. Розова *Страница жизни*. Чеховский рассказ *Иона*, пьеса *Три сестры*, а также *Любовь Яровая* К. Тренева становятся материалом для показа работы над вторым планом пьесы как совокупности всех жизненных впечатлений, обстоятельств личной судьбы персонажей, обнимающих собой все оттенки их ощущений, мыслей и чувств. В целом же работа М. Кнебель направлена на показ идейного решения образа и создание актером «живого человека», что методологически важно при реконструкции и анализе аксеновских спектаклей.

Бережное отношение К. Станиславского к деталям театрального дела, раскрытое М. Кнебель в монографии *Вся жизнь*, также является общей чертой учеников великого мастера сцены. Повествуя о своем творческом пути от вхождения в мир театра, учебы у М. Чехова, К. Станиславского и В. Немировича-Данченко до собственных режиссерских исканий и претворений на практике того опыта, который был ею воспринят, автор поделилась впечатлениями от одного замечания К. Станиславского, послужившего ей наукой при работе над ролью. Оно касалось необходимости глубокого проникновения в суть образа, когда актер идентифицирует себя с персонажем пьесы. К. Станиславский

советовал актрисе: «Расскажите мне о Карпухиной, но не от третьего лица, а от своего: „Я, София Петровна...”. А рассказывая, смотрите на меня ее глазами» [85, с. 260]. Подобный урок К. Станиславский преподавал и В. Аксенову в работе над спектаклем *Бронепоезд 14–69* В. Иванова в МХАТ, о чем тот впоследствии вспоминал как о нападении на всю дальнейшую творческую жизнь [18, с. 68].

Сохранению и развитию В. Аксеновым традиций и духа театрального творчества способствовало его общение с мхатовцами. В. Аксенов был верен напутствию В. Качалова «расти во славу МХАТа», данному ему в 1935 г. при отъезде из Москвы в виде надписи на фотографии [41, с. 132]. Переписка с О. Бокшанской и Е. Калужским свидетельствует о его интересе к делам *alma mater* [41, с. 21–22, 26–27]. Совместная работа на Украине с Ю. Недзвецким, П. Горбуновым, К. Михайловым и Б. Вершиловым способствовала пропаганде идей К. Станиславского за пределами Москвы [41, с. 20–21, 23–24]. В 1952 г. В. Аксенов приглашает В. Марецкую на главную роль в ереванскую постановку *Любови Яровой*, в 1960-е гг. сотрудничает в Кишиневе с А. Снегиным, который гордится его «преданностью высоким идеалам Станиславского и Немировича-Данченко» [41, с. 134–135, 133].

Эстетическими взглядами и жизненными обстоятельствами В. Аксенову был близок известный актер и режиссер, ученик и последователь К. Станиславского, Ю. Завадский. Написанные в разное время три его статьи (*Станиславский сегодня*, *Система К. Станиславского — путь к созданию типического образа*, *К вопросу о наследии Станиславского*), включенные в сборник *Об искусстве театра*, характеризуют систему К. Станиславского как «одну из лучших страниц нашего прошлого, вошедшую в историю русского и мирового театра», зерном которой, по его мнению, является «единство искусства и жизни» [73, с. 31–32]. В. Аксенова с Ю. Завадским объединяло многое: оба принадлежали к школе МХАТ, где в период 1924–1931 гг. совместно работали, оба в 1930-е гг. вынуждены были уехать из Москвы. Обобщая свой опыт работы в Ростове-на-Дону, Ю. Завадский, в указанных публикациях доказывал, что не только столичные театры «верны ... основным заветам Станиславского и удерживаются от ремесленного равнодушия и душевной успокоенности» [73, с. 58]. В. Аксенов, большую часть творческой жизни проработав в ведущих русских драмтеатрах союзных республик, также постоянно стремился к высокому уровню профессионализма, прилагая все усилия для создания «театра столичного типа», о чем свидетельствует его эпистолярное наследие [41, с. 52, 80, 81, 82, 84, 86, 94–95]. Контакты В. Аксенова с Ю. Завадским продолжались

долгие годы, что подтверждается письмом последнего с просьбой об устройстве на работу в кишиневский театр в 1962 г. актера и режиссера М. Бадикова [41, с. 108].

С точки зрения проблематики данной диссертации методологически важным представляется рассмотрение поисков и достижений режиссера и педагога Н. Демидова, начавшего творческую карьеру под руководством К. Станиславского, а впоследствии разработавшего и опубликовавшего собственную этюдную методику обучения актера. В. Аксенов был хорошо знаком с Н. Демидовым, их связывало не только сотрудничество в МХАТ, но и духовная близость в вопросах организации театрального процесса. В 1939 г., когда Н. Демидов задумал создание собственного театра, он обратился к В. Аксену с предложением о сотрудничестве. В то время он как раз завершал работу над книгой *Искусство актера в его настоящем и будущем. Типы актера*, в которой рассуждал о «системе» как о красиво изложенной эстетической теории, постичь которую в полной мере мог лишь тот, кто участвовал в живом творческом процессе и «кто хорошо знал Константина Сергеевича в жизни, кто много видел его на сцене, кто многие годы наблюдал его на репетициях», в ходе многочисленных конкретных постановок под руководством мастера [63, с. 395–396].

В. Аксену он сообщал: «Сейчас я кончаю книгу, где описываю практические приемы нового воспитательного метода актера (результат 15 лет ежедневной работы). Чувствую, что настоящую жизнь всему этому новому, а также и тому старому, что Вы знаете (в отношении серьезных требований к искусству) можно дать не на чужой почве (будь это Художественный или Малый театр) а только на новой, молодой и своей. Администратор и организатор я, прямо сказать, никакой: проделикатничаю, поверю там, где не нужно верить, обласкаю того, кого нужно гнать, распушу людей по добросердечию или наивности, словом, — испорчу... К Вам обращаюсь, потому что кое-что слышал о Вашей администраторской и организаторской одаренности и потому что знаю Вас за честного, настоящего и культурного» [41, с. 31].

По мнению Н. Демидова, при всем масштабе личности и деятельности К. Станиславского, он, тем не менее, не представил последовательной методической разработки системы воспитания актера, обоснованной педагогическими целями и задачами. Поэтому в собственных театральных исследованиях Н. Демидов предлагает конкретные меры, необходимые для «верной работы актера над собой». Важнейшей среди них он называет наличие постоянного контроля со стороны опытного, чуткого и трудолюбивого педагога, который направляет ученика к выработке профессиональных навыков, доведенных до рефлексорного автоматизма телесных действий. Н. Демидов

считает также необходимым работать над техникой творчества — внутренней, душевной и внешней, физической. Для облегчения этого процесса он предлагает использовать разные методы обучения в зависимости от творческого склада актера: имитирующего, эмоционального, аффективного, рационалистического [63].

Можно предположить, что В. Аксенов разделял взгляды Н. Демидова и воспользовался бы его предложением о сотрудничестве, но в силу объективных и субъективных обстоятельств (о чем пойдет речь во второй главе) их творческому союзу не суждено было осуществиться.

Вопросы исторической эволюции театральных идей К. Станиславского, подтверждающие тезис о гибкости, исторической мобильности и жизнеспособности его системы, затронуты театроведом М. Строевой в двух книгах о режиссерских исканиях мастера. Рассматривая разные периоды его творчества: 1898–1917 и 1917–1938 гг., — автор в первой книге убедительно показывает движение режиссерской мысли от интереса к деталям в спектаклях историко-бытовой направленности через понимание интуиции и чувств чеховских постановок к революционному пафосу горьковских пьес и поиску сценического воплощения жанра трагедии [180]. Во второй книге искусствовед раскрывает реалии последнего десятилетия жизни и творчества К. Станиславского (время непосредственных творческих контактов В. Аксенова с наставником), рассказывает о влиянии революции на его мировоззрение и на дальнейшие театральные искания. В анализах спектаклей *Каин* Дж. Байрона, *Ревизор* Н. Гоголя, *Горячее сердце* А. Островского, *Дни Турбиных* М. Булгакова, *Женитьба Фигаро* П. Бомарше, *Бронепоезд 14–69* Вс. Иванова и др. М. Строева подтверждает, что К. Станиславского в тот период более всего занимала мысль об испытании на прочность гуманистического идеала русской интеллигенции. Режиссер приходит к пониманию, что, опираясь на свои прежние убеждения, в условиях социальных потрясений художник становится более мужественным и стойким [181, с. 6]. Охарактеризованные М. Строевой спектакли К. Станиславского помогают проникнуть в ход режиссерской мысли и применить данный опыт в качестве методологического инструмента при анализе и реконструкции постановок В. Аксенова.

Поскольку формирование личности и начало профессиональной деятельности В. Аксенова были связаны с творческой атмосферой МХАТ 1920–1930-х гг., представляются ценными искусствоведческие труды, освещающие историю становления и развития этого театра. Театровед О. Радищева характеризует условия существования Художественного театра в разные периоды его деятельности, опираясь на исследование

документов музея МХАТ. Она публикует проанализированные материалы в трех книгах. В первой освещен этап с момента учреждения труппы до 1908 г., рассмотрены планы и перспективы коллектива и разграничения функций в нем К. Станиславского и В. Немировича-Данченко [136]. Вторая книга охватывает десятилетие 1908–1917 гг. — от *Анатэмы* Л. Андреева и *Месяца в деревне* И. Тургенева до премьеры *Села Степанчиково* Ф. Достоевского и несостоявшейся постановки *Розы и Креста* по А. Блоку. Этот том раскрывает новые отношения руководителей театра: независимость их друг от друга и права на собственные художественные искания. Завершается данный этап двумя драмами: К. Станиславский не сыграл роль (полковника Ростанева), В. Немирович-Данченко не поставил спектакль (*Роза и Крест*) [137].

Третья книга О. Радищевой, включающая рассмотрение последнего двадцатилетия существования театра при жизни обоих его основателей, имеет непосредственное отношение к настоящей работе, поскольку именно в этот период здесь проходило формирование творческой личности В. Аксенова. Это 1918–1938 гг., когда сложные личные отношения между К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко уходят на второй план, уступая место необходимости спасения МХАТ в «бурях» нового времени, когда необходимо было решать не столько творческие, сколько организационные вопросы, напрямую связанные, с одной стороны, с руководящими государственными органами, управляющими искусством, а, с другой, с радикально настроенной молодежью внутри театра [138].

Историю МХАТ сквозь призму деталей внутренней жизни коллектива и работы над спектаклями, поставленными К. Станиславским, В. Немировичем-Данченко и другими режиссерами, прослеживает и театровед И. Соловьева [165]. Интересными оказались те страницы указанного труда, где раскрываются подробности психологической и идеологической атмосферы в театре в послереволюционный период и анализируется постановка *Бронепоезд 14–69* Вс. Иванова, в которую в 1927 г. был введен В. Аксенов на эпизодическую роль.

Представленный анализ театроведческой литературы дает возможность аргументированно утверждать, что личность и принципы системы К. Станиславского, имеющие богатый потенциал в области актерского и режиссерского мастерства, а также театрального искусства в целом, по-разному воспринятые учениками и последователями мастера, оказали прямое влияние на формирование и развитие профессиональной деятельности В. Аксенова. Благодаря внедрению идей и принципов К. Станиславского в собственную режиссерскую практику русских драматических театров разных городов,

В. Аксенов заслуженно считается одним из верных последователей и продолжателей направления психологического реализма в театре. В кишиневском Русском драматическом театре им. А. П. Чехова он даже именовался титулом «наш Станиславский молдавский» [41, с. 50].

Изучение искусствоведческой литературы, послужившей методологической базой данной диссертации, позволило сформулировать ее основную **научную проблему**, которая выражается в создании целостного представления о режиссерской работе В. Аксенова в драматических театрах Кишинева 1940-х и 1960-х гг., что вносит вклад в теоретическое осмысление процесса развития театрального искусства Республики Молдова середины XX в. и восполняет пробел в изучении истории отечественного драматического театра.

Осознание указанной проблематики повлияло на формирование **цели работы** — выявить типологические черты творческой деятельности В. Аксенова в русском драматическом театре Республики Молдова. Для достижения данной цели были сформулированы и **задачи диссертации**. В их числе — систематизировать и ввести в научный обиход материалы об истории драматического театра в Республике Молдова, раскрыть основные вехи жизненного пути В. Аксенова в сложном социально-культурном контексте времени, выявить идейно-эстетические принципы В. Аксенова, воспринятые от К. Станиславского и реализованные в самостоятельной режиссерской деятельности, очертить направления и формы профессиональной и администраторской деятельности В. Аксенова как главного режиссера Молдавского музыкально-драматического и Русского драматического театров, охарактеризовать генезис и своеобразие спектаклей, поставленных В. Аксеновым на сцене театров Республики Молдова и проанализировать их с точки зрения работы режиссера с драматическим текстом и с актерами.

1.3. Выводы по главе 1

Анализ степени изученности проблем, поставленных и решаемых в настоящей работе, обосновывает следующие положения.

1. В науке о театре, в публицистике и в архивных фондах существует значительный объем информации по теме данной диссертации. В публикациях по истории культуры и искусства Республики Молдова имеются материалы для характеристики предмета исследования в объективном, общеисторическом плане. Анализ жизненного и творческого пути В. Аксенова обнаруживает более субъективный ракурс

решения задачи. Изучение театральных принципов, сформировавшихся под влиянием К. Станиславского и применяемых в собственной режиссерской деятельности В. Аксенова, дает возможность углубленно рассмотреть проблему со специальной, театроведческой точки зрения. Синтез данных подходов и обобщение сведений из названных областей позволяют выявить вклад режиссера в театральное искусство своего времени.

2. Искусствоведческие работы по истории русского драматического театра в Республике Молдова содержат сведения о своеобразии этапов этого процесса и их оценке, о деятельности театров, функционировавших на данной территории, о творчестве отдельных личностей — актеров и режиссеров. В их числе немаловажное место занимает В. Аксенов, который работал в Кишиневском русском драматическом театре (1941, 1946–1948), Объединенном молдавско-русском музыкально-драматическом театре (1943–1944), Молдавском музыкально-драматическом театре (1944–1946) и внес заметный вклад в историю их развития. Систематизация данных разрозненных сведений служит базой для методологического обоснования настоящей диссертации.

3. Этапы творческой эволюции В. Аксенова реставрируются по разного рода документам. Отдельную группу составляют официальные справки и приказы, трудовая книжка, деловая и личная переписка, демонстрирующие обстоятельства жизни режиссера. Большой объем информации дают газетные рецензии и отклики зрителей на спектакли, поставленные В. Аксеновым. Искусствоведческая интерпретация фактов деятельности В. Аксенова дополняет и корректирует представленную панораму его творческого пути. В итоге воссоздается типичная и показательная для своего времени документированная биография талантливого театрального деятеля, стремящегося к идеалу «столичного театра», но не нашедшего его.

4. Изучение книг К. Станиславского и трудов, написанных о нем и его системе, в сопоставлении с личными воспоминаниями В. Аксенова делает очевидным факт применения знаний и навыков, приобретенных В. Аксеновым в непосредственном соприкосновении с К. Станиславским и другими представителями МХАТ: необходимость сотрудничества с драматургом, умение выстраивать репетиционный процесс и работать с актерами, важность постигать жизненную обоснованность происходящего на сцене, способность понимать и ценить значимость каждого элемента спектакля.

2. ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ПРЕДСТАВИТЕЛЯ РУССКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА ВЯЧЕСЛАВА НИКОЛАЕВИЧА АКСЕНОВА

Процесс формирования творческой личности режиссера В. Аксенова можно условно разделить на три этапа. Первый, завершившийся в 1935 г., связан с обучением в школе-студии МХАТ и с артистической деятельностью под руководством К. Станиславского. Второй этап, характеризующийся началом самостоятельного пути на театральном поприще, завершился в 1948 г., когда вышло известное постановление *Об опере «Великая дружба» В. Мурадели*, ставшее судьбоносным для В. Аксенова и изменившее его жизнь. Закончившийся в 1963 г. третий этап жизненного пути режиссера подводит итоги его поискам. Исходя из этих соображений материал данной главы распределен на три раздела: в первом анализируются достижения московского периода, во втором и третьем характеризуются художественные достижения последующих лет.

2.1. Воспитание профессиональных навыков и личностных качеств Вячеслава Николаевича Аксенова в период обучения и работы в МХАТ

К моменту поступления в Театрально-драматическую школу при МХАТ В. Аксенов уже представлял собой неординарную личность, чему в большой мере был обязан родителям, кругу близких родственников и друзей. В семье ему были привиты правила и нормы поведения, любовь к литературе и искусству, прежде всего — к театру.

Домашнее воспитание В. Аксенова было направлено на формирование интеллигентной личности, обладающей комплексом добродетелей: добротой, вежливостью, заботливостью по отношению к близким, нетерпимостью к грубости и насилию. Его отец, именной дворянин Николай Владимирович Аксенов, служил правителем канцелярии Второго московского кадетского корпуса и содержал семью, состоящую из жены, четверых сыновей и прислуги. Сыновьям он был примером для подражания, что в будущем помогло каждому в жизни: старшие Владимир и Виктор благодаря усидчивости и упорству достигли успехов в технической сфере, младший же Всеволод, близкий Вячеславу по возрасту и увлеченностью театром, стал известным российским актером театра и кино. Личностные качества, унаследованные В. Аксеновым от отца, помогали ему в дальнейшем с честью, мужеством и достоинством находить выход из самых сложных ситуаций, отделять главное от второстепенного, сохранять

присутствие духа и не терять оптимизма. От Николая Владимировича в раннем детстве В. Аксенов получил и первые художественные впечатления. Он вспоминал, как на изразцах печи в детской комнате отец показывал «театр теней», пел песни, участвовал в любительских спектаклях.

Огромное влияние на формирование характера В. Аксенова оказала мать, Ираида Никитична (в девичестве Прохорова), образованная женщина полунемецкого происхождения, любившая музыку, театр, знакомая со многими деятелями искусства. Благодаря ее уму, такту, духовной щедрости и радушию дом Аксеновых был почитаем и открыт для многочисленных родственников и друзей. В числе близких семьи Аксеновых была Анна Павловна Соколова, известная своим летним театром в Малаховке. Журналист С. Сониная свидетельствует: «На малаховской сцене выступали выдающиеся мастера русского драматического искусства: А.А. Яблочкина, М.М. и В.А. Блюменталь-Тамарины, О.О. и П.М. Садовские, М.М. Петипа, И.Н. Певцов, Н.М. Радин, Е.М. Шатрова, В.Н. Пашенная, А.А. Остужев, А.Г. Коонен, Ф.Г. Раневская... Наличие оркестровой ямы и прекрасная акустика позволяли слушать и оперных певцов. Пели: Ф.И. Шаляпин, Л.В. Собинов, А.Н. Нежданова, В.Р. Петров. Танцевала прима-балерина Большого театра Е.В. Гельцер. Говорят, что и знаменитая танцовщица Айседора Дункан не обошла Малаховскую сцену. Пели Александр Вертинский и Вера Панина. Веселили публику Смирнов-Сокольский, Хенкин, Ярон... Давая свою последнюю гастроль Ф.И. Шаляпин оставил на деревянной стене одной из артистических уборных театра автограф *Ф.И. Шаляпин, 1920 г.*» [166]. В Малаховке В. Аксенов познакомился с актрисой Е. Леонтович, для которой выступления в спектаклях *Фауст* И. Гете, *Укрощение строптивой* В. Шекспира, *Тартюф* Мольера явились первыми шагами на пути к успеху, достигнутому ею позднее, после эмиграции в США. Она стала первым детским увлечением В. Аксенова.

Бывала у Аксеновых и М. Ермолова, как он вспоминал, скромная, содержательная, спокойная. Все, что говорила и делала, даже просто и обыденно, делалось у нее значительным и весомым. В день ее приезда в доме аксеновых наступала приподнятая обстановка, старшим братьям разрешалось в этот день не посещать уроков. Она всегда приезжала во второй половине дня, любила посидеть за чаем с вареньем из клюквенного с грецкими орехами варенья, которое впоследствии даже получило специальное название — «ермоловское». Вячеслав Николаевич много раз в детстве и юности видел М. Ермолову на сцене, в одних спектаклях она его восхищала своей игрой, в других — более нравились ее партнеры, но всегда она захватывала ермоловской значительностью и высоким настроением

души, что ощущалось и во время ее посещений Лефортово. В последний раз В. Аксенов видел Марию Николаевну в фойе Малого театра, когда он вместе с Всеволодом стоял в почетном карауле у ее гроба. Подобные встречи оставили неизгладимый след в душе В. Аксенова и, очевидно, повлияли на выбор профессии.

Большое воздействие на формирование творческой личности В. Аксенова оказала Любовь Васильевна Бауман, близкая подруга матери, которая преподавала Вячеславу и Всеволоду азы музыкальной грамоты и привила любовь к музыке, что впоследствии облегчило им оперирование музыкальным материалом в создании спектаклей и театральных композиций. Во время семейных торжеств Л. Бауман брала в свои руки музыкальную часть вечера: аккомпанировала танцам, концертным выступлениям. Она стимулировала интерес семьи Аксеновых к посещению филармонических концертов и музыкальных спектаклей.

В такой благоприятной для художественного развития среде формировались душевные качества В. Аксенова, отличающиеся тонкостью и деликатностью. С детства проявилось у него неприятие грубости и насилия. Он с тяжелым чувством, в частности, вспоминал «жестокость ломовых извозчиков в обращении с лошадьми, пьяные драки, грубые ругательства», которые «оставляли в душе тошнотворный, муторный осадок, от которого физически страдал и долго не мог избавиться». Аналогичное отношение возникало и от встреч с шарманщиками, и от представлений балаганных петрушек.

Начальное образование В. Аксенов получил в Первом московском императрицы Екатерины II кадетском корпусе, где преподавались «...Закон Божий, русский язык и словесность, французский и немецкий языки, арифметика, алгебра, геометрия, тригонометрия, аналитическая геометрия, механика, естественная история, физика, химия, русская и всеобщая история, география, законоведение, статистика, артиллерия, тактика, военная топография, начертательные искусства, гимнастика, фехтованье и танцы... Во время летних лагерей и каникул старшие кадеты, остававшиеся в корпусе, занимались топографическими работами. Для чтения издавался специальный литературный журнал, представлявший сборник лучших произведений того времени» [80]. Благодаря усилиям директора В. Римского-Корсакова (дальнего родственника известного композитора) кадетский корпус по уровню общеобразовательной подготовки превосходил многие гимназии и реальные училища г. Москвы. Здесь работали опытные педагоги, профессора Московского университета, танцы преподавал балетмейстер Большого театра.

Впоследствии В. Аксенов часто вспоминал о своих встречах и беседах с Гавриилом Романовым, сыном Великого князя Константина Константиновича, который в то время

обучался в корпусе и по своим правам и обязанностям ничем не отличался от остальных кадетов. В этой связи примечательно, что «по словам выпускников корпуса, в своей товарищеской среде все были равны, и каждый ценился по своим достоинствам или недостаткам. Ни директор, ни воспитатели, ни преподаватели никогда не делали разницы между знатными и менее знатными — для них все были только воспитанниками. Не было разницы между велико- и малороссами, горцами и татарами, финнами и поляками и т.д. Не было и религиозной разницы» [128]. Данное качество — справедливой оценки человека по его личным заслугам — станет для В. Аксенова одним из важнейших в построении отношений с друзьями и коллегами.

В 1918 г., когда корпус был закрыт, В. Аксенов поступил в Московский коммерческий институт — самый крупный вуз России экономического профиля, где в течение года прослушал «бюджетное законодательство, основания кассового порядка, счетоводства и отчетности и устав ревизии, а также некоторые необходимые для служащего дополнительные постановления» [15, с. 131; 41, с. 15]. В числе преподавателей В. Аксенова были выдающиеся ученые России, многие из которых одновременно являлись профессорами Московского университета и других известных вузов столицы.

Трудовую деятельность он начал в Московской военно-окружной инспекции в должности инспектора, где одной из его обязанностей являлось распространение билетов в московские театры, которые он таким образом получил возможность посещать [41, с. 15–16]. Увиденный в 1918 г. спектакль МХТ *На дне* М. Горького с участием К. Станиславского (Сатин), В. Качалова (Барон), И. Москвина (Лука), Л. Леонидова (Васька Пепел) и других известных артистов оказал решающее влияние на дальнейшую судьбу В. Аксенова: он принял решение стать актером. Впоследствии он говорил: «Здесь впервые зародилось преклонение перед талантом великого Станиславского, сумевшего создать коллектив творческих единомышленников, который способен «глаголом жечь сердца людей», и сделать из театрального представления массовое искусство перевоплощения» [41, с. 111]. В 1925 г. В. Аксенов окончил курс Театрально-драматической школы при МХАТ, параллельно работал актером в данном театре и в литературно-драматическом секторе Всесоюзного комитета по радиодиффузии и радиовещанию при СНК СССР [41, с. 16–17].

Влияние К. Станиславского на формирование творческой личности В. Аксенова трудно переоценить, в чем признается и сам режиссер. Благодаря К. Станиславскому мир театра приобрел для него значение идеала, к которому постоянно стремилась душа, а искусство актера и режиссера заполнило собой всю дальнейшую жизнь. Это

подтверждается рядом воспоминаний В. Аксенова. Одно из них связано с третьим туром вступительного экзамена, который «проходил в нижнем фойе театра. Посреди зала стоял покрытый зеленым сукном большой стол, за которым сидел весь творческий состав Художественного театра во главе со своими знаменитыми «стариками». Экзаменуемых вызывали по одному, и когда я «отчитал» положенное, я услышал: «Подойдите ближе». Это был голос Константина Сергеевича. Он ласково предложил мне сесть и стал задавать вопросы: где я учился, где учусь, где работаю, однофамилец ли актеру Малого театра Аксенову или его родственник, задал мне и один трудный вопрос — почему я держу экзамен именно в Художественный театр, а не в какой-либо другой — в эти дни проходили приемы во многие театральные школы. Мне было неудобно при всем составе Художественного театра признаться, что горю желанием учиться только у Станиславского, и ничего не сказал. Константин Сергеевич хитро улыбнулся — он умел разбираться в человеческих мыслях и чувствах, и отпустил меня. Через день от артистки Веры Николаевны Пашенной, по секрету, на улице, я узнал, что в школу Художественного театра принят. Потянулись годы учебы и работы моей в Художественном театре. Мне посчастливилось множество раз видеть, слышать, разговаривать и работать с Константином Сергеевичем Станиславским» [41, с. 112–113].

Другое воспоминание В. Аксенова относится к работе К. Станиславского над спектаклем: «Огромная сцена Художественного театра была пуста, только на переднем краю ее, где стоял павильон спектакля *Вишневый сад*, слышались голоса актеров — шел спектакль. По задней кромке сцены, примерно в 15–20 метрах от места, где шел спектакль — тихо, осторожно ступая, проходил Станиславский и вдруг... на сцене замолчали, была одна из огромных пауз спектакля. Константин Сергеевич сразу же остановился, замер — мне показалось, что он затаил дыхание, чтобы не помешать актерам на сцене. И только когда опять началось текстовое действие, осторожно двинулся дальше» [41, с. 113] Этот пример для В. Аксенова стал образцом отношения режиссера к художественному процессу, подтверждающему, что творить можно только в соответствующей обстановке. Осознал молодой человек и то, что на сцене не бывает так называемых мелочей — маленьких ролей, маленьких актеров, маленьких упущений при ведении спектакля.

У К. Станиславского В. Аксенов перенял и такое качество режиссера по отношению к актеру как внимательность, уважительность и чуткость, которое он наблюдал 27 февраля 1922 г. на торжественной генеральной репетиции *Принцессы Турандот* в Третьей театральной студии, где он оказался по приглашению брата Всеволода, работавшего в то время актером Московского Малого театра. Режиссер

спектакля Е. Вахтангов отсутствовал, что подавляло настроение студийцев, собравшихся зрителей и волновало присутствовавшего К. Станиславского, который всячески старался успокоить актеров. Когда успех спектакля определился, он поехал к Е. Вахтангову рассказать о победе, а, вернувшись, передал студийцам привет и благодарность их руководителя. Позднее В. Аксенов рассказывал: «Я видел в тот незабываемый вечер, как Константин Сергеевич радовался успеху Вахтангова и юных студийцев, долго и шумно аплодировал, был доброжелателен, и мне захотелось видеть его еще чаще, слышать его голос, быть вблизи от него» [41, с. 112].

Учеба и работа под руководством К. Станиславского дала возможность В. Аксенову наблюдать деятельность великих русских актеров, так называемых, «отцов» Художественного театра: К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, В. Качалова, Л. Леонидова, О. Книппер-Чеховой, И. Москвина, М. Тарханова, В. Лужского, В. Грибунина, А. Вишневского, Г. Бурджалова, Н. Александрова и др. Именно тогда во МХАТ пришли выпускники Второй студии Н. Хмелев, А. Тарасова, М. Яншин, О. Андровская и др. В этот же период триумфальное турне МХАТ по странам Европы и Америки приносит коллективу международное признание. Искусствовед И. Соловьева по этому поводу пишет: «Пресса неизменно восторженная; если доход поездки не так велик, как хотелось, тому виной ошибки администрации, публика же московских артистов полюбила и в высшей степени зауважала; по окончании гастролей в США открывается множество школ, где русские и нерусские педагоги начинают преподавать «систему»; воздействие Художественного театра на мировую театральную культуру обозначается благотворно» [165, с. 228]. Тогда же К. Станиславский опубликовал автобиографическую книгу *Моя жизнь в искусстве*, ставшую первым опытом теоретического осознания проблем театрального искусства.

Это было время блестящих спектаклей *Ревизор* Н. Гоголя, *Горячее сердце* А. Островского, *Воскресение* Л. Толстого, *Бронепоезд 14–69* В. Иванова, вошедших в золотой фонд русского советского театрального искусства. Молодежная группа Художественного театра осуществляла постановки *Битва жизни* (по Ч. Диккенсу), *Лев Гурьич Синичкин* (по Д. Ленскому) и многие другие, в которых принимал участие В. Аксенов. Воспитательное воздействие К. Станиславского на актеров подтверждается воспоминаниями В. Аксенова, которыми он поделился в одной из радиопередач к 100-летию со дня рождения великого реформатора театра. Речь шла о постановке пьесы В. Иванова *Бронепоезд 14–69*, где В. Аксенов играл небольшую роль. В массовой сцене

К. Станиславский требовал от актеров индивидуального подхода к роли, подолгу занимаясь с каждым.

Вячеслав Николаевич признавался: «В театральном костюме моей эпизодической роли в *Бронепоезде 14–69* существовал головной убор — шляпа, которая крепилась на резинке пуговицы пиджака. Когда во время спектакля я метался по сцене, шляпа с моей головы слетала и, поддерживаемая резинкой, летала вокруг меня. Константин Сергеевич на одной из генеральных репетиций посоветовал мне заменить резинку более плотной, чтоб не оборвалась. Я пропустил тогда это замечание мимо ушей, и, представьте себе, в сцене Панина у меня, как и думал Константин Сергеевич, резинка обрывается, и моя шляпа летит в партер театра. На следующий день я был вызван к Константину Сергеевичу и стал участником замечательного разговора. Не говоря ни слова о злополучной резинке, он поблагодарил меня за исполнение этого маленького эпизодика, стал высказывать свои мысли об ответственности актера перед театром, о коллективности театрального искусства, когда один человек может поддержать или, напротив, разрушить труд многих людей, о гражданском долге работника театра перед народом. Станиславский говорил горячо, убежденно, взволнованно, не щадя своих сил. И вот, казалось бы: маленький случай со шляпой — сделал замечание и забыл, — а для Константина Сергеевича Станиславского это стало поводом для глубокого и всестороннего воспитания работника сцены... Этот случай, а, главное, мысли, высказанные в связи с этим случаем, остались во мне на всю жизнь» [41, с. 113–114].

В период обучения и работы в МХАТ В. Аксенов теоретически познал и практически усвоил основные идеи системы, основанной на законах психологического реализма и жизненной правды. Позднее он вспоминал об услышанном им случайно высказывании К. Станиславского: «Константин Сергеевич, возвращаясь с одного то ли «заумного» спектакля, то ли с формалистической художественной выставки, с раздражением сказал: «Вот неумные люди, дышат настоящим воздухом, пьют настоящее вино, живут в настоящей реальной жизни, а в своем искусстве делают все наоборот» [18, с. 69]. В. Аксенов воспринял также позицию К. Станиславского об усилении социальной заостренности драматического конфликта в пьесах классического репертуара. Он наблюдал, например, за работой над спектаклем *Горячее сердце* А. Островского, в котором режиссер, используя формы гротеска и шаржирования, совершенствовал приемы и принципы системы. В. Аксенова глубоко впечатляла трактовка К. Станиславским темы, идеи и сверхзадачи пьесы А. Островского, убеждал пафос спектакля, показывающего уродливые нравы крепостнической России и обличающего «хлыновщину» и

«градобоевщину» в образах, созданных И. Москвиным, М. Тархановым, В. Грибуниним, Ф. Шевченко и др. В этой постановке В. Аксенов постиг и усвоил еще один постулат К. Станиславского — раскрывать прошлое с позиции современности.

На примере спектакля *Дни Турбиных* М. Булгакова, отразившего пафос гражданской войны, В. Аксенов видел, как под художественным руководством К. Станиславского молодой режиссер И. Судаков раскрывал современную тему. Для Вячеслава Николаевича, как и для других молодых актеров и режиссеров Художественного театра, *Дни Турбиных* стали знаковой постановкой, в которой ярко заявили о себе Н. Хмелев (Алексей Турбин), О. Андровская и В. Соколова (Елена), М. Яншин (Лариосик), Б. Добронравов (Мышлаевский), М. Прудкин (Шервинский), И. Кудрявцев (Николка). В то время это была единственная пьеса, где белый лагерь показывался не карикатурно, а с глубоким сочувствием. Несмотря на то, что спектакль пользовался любовью со стороны публики, он подвергся резкой партийной критике и через два года снят с репертуара.

Еще одной современной постановкой, отличающейся целеустремленностью режиссерского решения, ясностью идейного замысла и монументальностью сценических форм, в котором В. Аксенов, как уже было сказано, принимал участие как актер, стал *Бронепоезд 14–69* В. Иванова. Этот спектакль, оставивший в его памяти неизгладимое впечатление непосредственными контактами с К. Станиславским, в истории МХАТ и всего советского театра явился важной вехой на пути освоения массовых сцен, главным действующим лицом которых был народ, борющийся за победу революции.

В. Аксенов, как и все молодые актеры МХАТ, был свидетелем и участником репетиций, этюдных работ и публичных показов спектаклей *Продавцы славы* М. Паньоля и П. Нивуа, *Унтиловск* Л. Леонова, *Расстратчики* В. Катаева, *Мертвые души* Н. Гоголя, *Таланты и поклонники* А. Островского и др. В этой деятельности он постигал принципы системы К. Станиславского, осознавал, что это не только наука об искусстве сцены, но и своего рода философия театра, определяющая его высокие цели и задачи. В. Аксенов убеждался, что методы К. Станиславского реально помогают овладевать тайнами актерского мастерства, обогащать приемы техники, осваивать искусство переживания, заключающееся в рождении реалистичного образа на сцене. Он глубоко впитал мысль о том, что сознательное постижение творческого процесса создания роли, определение пути перевоплощения актера в образ — это важнейшая задача, от решения которой зависит художественный результат работы актера и режиссера. Именно тогда В. Аксенов сформулировал для себя такую норму деятельности актера и режиссера как превращение

ежедневной работы над собой и совершенствование личностных и профессиональных качеств во внутреннюю потребность.

В. Аксенова привлекали и постановки К. Станиславского в Оперной студии: *Евгений Онегин* и *Пиковая дама* П. Чайковского, *Царская невеста* и *Золотой петушок* Н. Римского-Корсакова, *Богема* Дж. Пуччини, *Борис Годунов* М. Мусоргского, *Севильский цирюльник* Дж. Россини. В этих классических операх, отличающихся органичным слиянием вокального и сценического мастерства артистов, созданием целостного ансамбля и высокой художественной правды спектакля, К. Станиславский создал блестящие образцы новаторского, реалистического музыкально-театрального искусства, а В. Аксенов почерпнул опыт, пригодившийся ему впоследствии.

Художественные впечатления В. Аксенова периода его обучения и работы в МХАТ корректировались обстоятельствами более общего порядка, связанными, с одной стороны, с особенностями государственной культурной политики 1930-х гг., с другой стороны, — с фактами личной жизни Вячеслава Николаевича. Как известно, 1932–1934 гг. стали во многих отношениях определяющими для развития советского общества, поскольку партийное руководство государства предприняло беспрецедентные усилия для унификации его духовной жизни. Постановлением Политбюро ЦК ВКП (б) от 23.04.1932 *О перестройке литературно-художественных организаций* были утверждены единые формы творческих союзов и для всех видов искусства провозглашен метод социалистического реализма как единственно верный. В результате этого не только ликвидировалось многообразие форм творческих объединений и идейных установок, но и устанавливалась иерархия приоритетов в области искусства. Художественный театр, благодаря мировому признанию достижений К. Станиславского, стал считаться эталоном драматического искусства, а равнение на него привело к унификации всего театрального процесса. Привилегированное положение МХАТ укрепляло у его труппы, в том числе и у В. Аксенова, чувство уверенности в правильности творческих идей психологического реализма, разработанных К. Станиславским, и желание их воплощать в своей созидательной деятельности.

Сильное влияние на формирование личности и определение дальнейшей судьбы В. Аксенова оказало чрезвычайное событие исключительной важности. 26 февраля 1931 г. он был арестован с заведением уголовного дела по обвинению в причастности к антисоветской кадетско-офицерской организации *Орден романовцев* [62]. Можно предположить, что полугодовое «содержание под стражей по ст. 58 п. II ... бывшего дворянина, в данное время артиста драмы Радиоуправления, бывшего кадета, бывшего

юнкера» в Бутырской тюрьме, допросы, очные ставки и «подписка о неразглашении», которую он дал при освобождении, — все это способствовало подавлению творческой инициативы, свободомыслия и привело к выводу о необходимости считаться с идеологическими установками органов власти [133; 185].

Когда после политического убийства С. Кирова начались массовые высылки «неблагонадежных элементов» из Ленинграда и Москвы, давшие старт «большому террору», В. Аксенов вместе с тремя молодыми мхатовцами П. Горбуновым, Ю. Недзвецким и К. Михайловым был вынужден покинуть столицу, как он предполагал, временно. Однако судьба распорядилась иначе — в Москву он не вернулся: 1935 г. открывает большой кочевой период его жизни и творческой деятельности, наполненный разнообразными впечатлениями и самостоятельными художественными поисками.

2.2. Художественно-эстетические принципы первого этапа самостоятельной профессиональной деятельности Вячеслава Николаевича Аксенова (1935–1948)

Первый этап самостоятельной творческой деятельности В. Аксенова охватывает период 1935–1948 гг. и связан с работой в качестве актера, а затем режиссера и художественного руководителя в русских драматических театрах разных городов. В 1935–1938 гг. он играет в Харьковском государственном театре русской драмы, тогда же начинает преподавать курс мастерства актера в Украинском государственном театральном институте, в Харьковском театре революции и Харьковском театре для детей им. М. Горького [41, с. 17–20]. Важным событием в формировании личности В. Аксенова явилось сотрудничество с крупным режиссером, учеником Е. Вахтангова, основателем Московского Еврейского театра-студии *Фрайкунст* Б. Вершиловым. Под его руководством в 1936 г. В. Аксенов дебютировал как режиссер в работе над пьесой К. Тренева *Восстание Емельяна Пугачева*, осуществил первые самостоятельные постановки: в КГРДТ — *Маленькие трагедии* А. Пушкина (*Пир во время чумы*, *Скупой рыцарь* и *Каменный гость*), в студии при этом театре — *Гибель «Надежды»* Г. Гейерманса [41, с. 24–25]. Так, постепенно из артиста В. Аксенов стал режиссером [41, с. 27].

В украинской прессе появились и первые отзывы об В. Аксенове. Вначале это были положительные рецензии на актерскую работу в спектаклях *Люди в белых халатах* С. Кингсли (врач Левинг) и *Слава* В. Гусева (старый большевик Очерет) [100; 65; 66]. Дальнейшие украинские публикации (в местных газетах *Коммунист*, *Большевик*, *Киевская*

пролетарская правда, Советская Украина и Червоне полісся) освещали уже режиссерскую практику В. Аксенова: постановку спектаклей *Порт-Артур* Л. Никулина, *Где зерно, там и полова* М. Кропивницкого (в Киеве), *Овечий источник* Лопе де Вега (в Житомире) [262; 266; 26, 263; 265; 264; 267].

Сезон 1939–1940 гг. был связан с работой В. Аксенова художественным руководителем Второго белорусского государственного драматического театра в Витебске [41, с. 34–45]. Там он поставил два спектакля: *Кремлевские куранты* Н. Погодина и *Над березой-рекой* П. Глебки. В *Кремлевских курантах* рецензенты Г. Таран и И. Иоффе отмечают хорошее качество режиссуры, слаженный актерский ансамбль и в целом убедительное раскрытие идеи спектакля [258; 259]. В спектакле *Над березой рекой*, представленном театром на гастролях в Белостоке, В. Аксенов тоже, по мнению критика, показал себя «мастером режиссуры» [107].

Попытка возвращения в Москву после пятилетнего отсутствия не увенчалась ожидаемым результатом. Творческую работу в столице он мог получить лишь во всесоюзной Студии эстрадного искусства, что, очевидно, его не устраивало [41, с. 35]. Поэтому направление в Кишинев представилось Вячеславу Николаевичу гораздо перспективнее: в это время в столице МССР уже были созданы союзы писателей, композиторов, архитекторов и художников, образованы государственные филармония и консерватория, начала работать оперная студия, путем объединения тираспольских театральных трупп и бессарабских артистов были открыты Молдавский музыкально-драматический и Русский драматический театры, где В. Аксенову было предложено художественное и административное руководство [134, с. 56]¹³.

Приезд в Кишинев (1 апреля 1941 г.) определил весь дальнейший жизненный путь В. Аксенова. Здесь он обрел круг близких друзей и единомышленников, совместно с которыми начал большое дело государственной важности — создание в национальной республике русского драмтеатра столичного уровня; обзавелся семьей, познакомившись, а позднее оформив брак с Лидией Яковлевой, музыковедом, педагогом, впоследствии ставшей режиссеру помощницей по музыкальной части, а также по адаптации русских драматических текстов к условиям Молдавского музыкально-драматического театра. Иными словами, Молдавия стала для В. Аксенова вторым домом.

Русский драматический театр находился в сложной ситуации: он не имел собственного помещения, труппа была неоднородной, репертуар требовал обновления. Нездоровая психологическая обстановка объяснялась тем, что самодеятельные артисты, приехавшие из Тирасполя, относились к профессионально образованным местным

актерам «как к изменникам и белогвардейцам...» [44, с. 371]. Заслужено В. Аксенова стало объединение коллектива на основе принципов высокого профессионализма и сценической культуры. Как директор и художественный руководитель он начал решать первоочередные административные и художественные задачи, связанные с организацией спектаклей и гастрольных поездок, планированием репертуара, заботой о повышении образования сотрудников. Известно, что тогда коллектив интенсивно гастролировал по республике, как правило, — в очень сложных условиях. Например, в Тирасполе разрешалось проводить концерты только в дневное время [41, с. 35].

16 июля 1941 г., когда в ходе военных действий были эвакуированы все государственные учреждения г. Кишинева, В. Аксенов издает приказ о временном закрытии Русского драматического театра и уезжает в тыл [41, с. 35]. С этого момента пути Кишиневского русского драмтеатра и его руководителя на какое-то время разошлись. Известно, что одна часть мужского состава актерской труппы кишиневского Русского драматического театра уходит в армию, другая эвакуируется сначала в Одессу, а оттуда в г. Черкесск Черкесской автономной области РСФСР, где на хозрасчетных началах находится до 1942 г.¹⁴ Маршрут передвижения и работы В. Аксенова в годы войны был извилистым. С 5 по 15 октября 1941 г. он числился директором Дома культуры в г. Боброве Воронежской области, в начале 1942 г. находился в Челябинске, где оформил брак с Л. Яковлевой, последовавшей за ним в эвакуацию, а в 1942–1943 работал директором Орловского областного драматического театра [16, с. 144–145; 41, с. 36, 37]¹⁵. Известно, что в данном театре В. Аксенов режиссировал два спектакля — *Русские люди* К. Симонова и *Как закалялась сталь* Н. Островского. Постановка первого из них нашла отражение в газете *Челябинский рабочий*. Рецензент Е. Гольшева описывает сценографию, характеризует актерскую игру и указывает, что спектакль решен «в камерном стиле, без прочувствованности эпичности замысла и собирательности образов русский людей» [51].

Находясь на Урале, В. Аксенов искал связь с труппой Кишиневского русского драмтеатра [41, с. 37, 38, 39]. Выяснив необходимые координаты и сдав дела в Орловском драмтеатре, он 31 августа 1943 г. приступил к служебным обязанностям художественного руководителя Объединенного молдавско-русского театра, созданного и функционировавшего в туркменском г. Мары на базе Кишиневского и Николаевского русских драмтеатров, Молдавского музыкально-драматического театра и музыкально-хореографического ансамбля *Дойна* [41, с. 40–43; 224, с. 298]. Молдавской труппой театра руководил В. Герлак. Режиссерами-постановщиками в то время работали, кроме самого

В. Аксенова и В. Герлака, Я. Перов, К. Францев, В. Петров и Д. Лысенко. Главным художником являлся Б. Трегубов, музыкальной частью заведовал С. Златов, балетом руководил В. Барончук, художником-гримером являлся И. Портнов, помощниками режиссера — Г. Русанов и Б. Бронштейн, заведующей литературной частью — Л. Аксенова¹⁶.

Много сил В. Аксенов отдает пополнению труппы актерами, художниками, композиторами и другими деятелями искусств, эвакуированными из родных мест. В их числе известные в будущем актеры молдавского театра И. Лейбович, Ф. Торпан, Т. Грузин, Г. Сафонова, Н. Заботин, Н. Тыркалов, П. Орлов и др. [40]. Сохранилась также документация об административных усилиях В. Аксенова: контракты: «с художником Л. Е. Лебедевым на оформление спектакля *Русские люди*» от 29.06.1943, «с художником М. Б. Уманским на оформление пьесы Ромашова-Лебедева *Гайдуки*» от 7.08.1943, «с композитором С. В. Златовым на все музыкальные сопровождения во время эвакуации» от 1.09.1943, «с художником Л. Е. Либер на оформление спектаклей *Егор Булычев и другие* М. Горького от 16.09.1943 и *Русские люди* К. Симонова от 18.09.1943», «с художником Е. Кардаш на оформление спектакля *Рыцари звездного неба* К. Паустовского» от 28.09.1943, «с актером Н. Муратовым о режиссерской работе над пьесой *Егор Булычев и другие*» от 1.10.1943, «с В. Ильевой о преподавании русского языка и литературы» от 4.10.1943, «с С. Борелли о постановке голоса для пения и речи» от 18.10.1943, «с замдиректора марыйского областного туркменского театра Дегтяревым о предоставлении помещения за оплату 10% от сбора» от 19.11.1943, «с художником В. Борисовцем об оформлении *Гайдуков* И. Ром-Лебедева» от 8.12.1943, «с Л. А. Аксеновой о переводе с русского языка на молдавский пьесы А. Островского *Бесприданница*» от 27.12.1943 [193].

Помимо этого, В. Аксенов просит вышестоящие инстанции выслать тексты пьес *Свадебное путешествие* В. Сорокина, *Штефан Быткэ* Л. Барского, а «также новинок» [193]. Примечательно, что, несмотря на тяготы военного времени и эвакуации, В. Аксенов стремится поддерживать художественный уровень театральной режиссуры, воспринятый в МХАТ. Он пишет: «Прошу воздерживаться от решения с Назарковским, т. к. есть возможность пригласить на эту работу *ленинградского режиссера Максимова*» [курсив наш — Н. А.] [193].

Таким образом, на плечи В. Аксенова снова легла сложная организаторская работа по сплочению разнородной труппы, обогащению репертуара, в частности, восстановлению спектакля *Гайдуки* И. Ром-Лебедева. Режиссер исходил из того, что, поскольку основным зрителем в годы войны был простой народ — солдаты, рабочие и

крестьяне, — спектакли должны иметь демократичный и жизнеутверждающий характер. Основной формой деятельности стал театрализованный концерт, программу которого формировали композиции из молдавских песен и танцев, художественного чтения и отрывков из патриотических спектаклей. За время эвакуации коллективом было дано 118 подобных представлений. Одной из показательных стала литературно-музыкальная постановка *Два июня* (ноябрь 1943) на текст А. Лукьянова и Л. Аксеновой с музыкальным оформлением С. Златова и П. Шербана, хореографией Е. Ясницкой и А. Опанасенко. Значение данной идейно-патриотической работы определено в театроведческих трудах Л. Чемортана, Д. Прилепова и Ю. Колесника [198; 134; 224]. Так, например, Ю. Колесник, пишет: «С этой театральной композицией, признанной лучшей за период эвакуации, коллектив гастролировал по городам Туркменской ССР» [224, с. 299; перевод с румынского на русский наш — Н. А.].

Помимо концертов, легко объединявших в своих программах номера разных видов искусства, театр имел в репертуаре ряд драматических и музыкально-драматических спектаклей, в которых, по воспоминаниям Л. Аксеновой, актеры из русской труппы включались в состав молдавских постановок и наоборот [20; 41]. Так, совместными усилиями обеих трупп Я. Перов режиссировал *Нашествие* Л. Леонова и *Урок жизни* В. Головчинера, Д. Лысенко — оперетту *Наталка-Полтавка* Н. Лысенко. Судя по сохранившимся рецензиям, в Туркмении шли также: *Собака на сене* Лопе де Вега, *Земля* Ю. Дольда, *В степях Украины* А. Корнейчука, *Крепостные* А. Ульянинского [153–155]. В. Герлак с молдавскими артистами представил публике историческую пьесу *Гайдуки* И. Ром-Лебедева, К. Францев — одноактные пьесы *Черноморец* Л. Юхвида и *Советская девушка* В. Суходольского, В. Аксенов — спектакли *Бесприданница* А. Островского, *Русские люди* К. Симонова и *Третья патетическая* Н. Погодина. С русской частью труппы В. Аксенов осуществил также постановку пьесы *Любовь и клевета* туркменских авторов М. Мухтарова и А. Пурлиева. Оценка работы театра в период эвакуации нашла отражение в ряде газетных статей, в которых спектакли характеризовались с позиции антифашистской направленности [153–155]. О двух из этих постановок упоминает и Ю. Колесник [224, с. 299–300]. Разносторонняя деятельность театра той поры освещена также А. Серафимовым и Л. Аксеновой [153–155; 14].

В августе 1944 г. Объединенный молдавско-русский театр возвращается в Кишинев и разделяется на два коллектива: русский и молдавский [224, с. 320]. В. Аксенов назначается художественным руководителем Молдавского музыкально-драматического театра, а через два года его переводят на аналогичную должность в Государственный

русский драмтеатр МССР, параллельно он преподает актерское мастерство в оперной студии при Кишиневской консерватории [41, с. 49–50].

Послевоенная деятельность В. Аксенова в Кишиневе как режиссера и художественного руководителя (1944–1946 — Молдавского музыкально-драматического, 1946–1948 — Русского драматического театров) разворачивалась на фоне непростой, противоречивой ситуации, сложившейся в культуре МССР второй половины 1940-х гг. Как свидетельствует театровед Л. Шорина, материальное положение театров было катастрофическим: «...в разрушенном Кишиневе было только одно здание, пригодное для сценических представлений, так называемый театр *Экспресс*, расположенный по улице Шмидта, 88 (ныне Филармония). Его разделили между собой три театра: молдавский музыкально-драматический, русский драматический и молдавский передвижной театр, созданный в марте 1945 года.

Приезжающих актеров не удавалось обеспечить даже жильем. В доме, выделенном для актерского общежития, использовался каждый метр; селились в ванной комнате, в кладовках, коридорных закутках, отделяясь от общего прохода занавесками» [205, с. 11–12]. Отсутствие вспомогательных цехов вынуждало актеров самих шить костюмы и сооружать декорации. О материальных проблемах послевоенных лет можно судить по сохранившимся запискам и распоряжениям В. Аксенова, в которых говорится о дефиците театрального реквизита и бутафории, об отсутствии жилья и предметов первой необходимости [41].

Преодолевая множественные трудности, В. Аксенов начал восстанавливать театральный потенциал, утраченный во время войны. Режиссером-постановщиком, помимо него, в Молдавском театре работал также В. Герлак. Ядром актерской труппы являлись заслуженные артисты республики Е. Гарина, К. Константинов, Д. Дариенко и М. Гулинская, артисты Т. Грузин, Е. Уреке, В. Высоцкий, Т. Герлак, Е. Казимилова, М. Кербис, И. Левяну, Е. Ясницкая, В. Джафарова, С. Борелли; вернулись из армии К. Штырбул и М. Апостолов. Как пишет Д. Прилепов, «приехали артисты ... А. Нагиц, А. Плацында, О. Руснак, Л. Богатый, В. Садовская, Ф. Торпан, Г. Ракул и другие. Из числа местной одаренной молодежи в труппу вступили В. Кокоц, К. Якишин, Е. Рыбчак, З. Бырсан. Пришел в коллектив талантливый художник А. Шубин. Совершенно заново сформирован оркестр» [134, с. 63].

Коллектив театра оказался укомплектованным разноплановыми актерами: героического, лирического и комедийно-характерного плана, способными исполнять роли молодых, зрелых и пожилых персонажей. Многие из артистов обладали хорошими

вокальными данными и хореографической пластикой. Это давало относительную свободу художественному руководству в выборе репертуара данного театра и возможность обращаться как к драматическим, так и к музыкально-драматическим сценариям. Тенденция преобладания в репертуаре спектаклей с доминированием музыкальных элементов, впервые проявившаяся еще в довоенный период, получившая развитие в эвакуации и закрепившаяся в первые послевоенные годы развития театра, выразилась в его названии — музыкально-драматический.

Музыкальные спектакли шли в постановке В. Герлака (с именем которого с 1946 г. связано дальнейшее развитие этого театра): *Гайдуки* И. Ром-Лебедева, *Майская ночь* по Н. Гоголю на музыку Н. Лысенко и хореографию Л. Зальцмана; *В долинах Молдавии* Я. Кутковецкого и Л. Корняну; *Запорожец за Дунаем* С. Гулак-Артемовского с постановкой танцев Г. Перкуна. В. Аксенов тоже поставил два музыкальных спектакля — *Зоhre и Тахир* по пьесе К. Молланепеса, связанной сюжетом с колоритным фольклором тюркских народов, и оперетту *Раскинулось море широко* по пьесе В. Вишневого, А. Крона и В. Азарова на музыку Н. Богословского и в художественном оформлении Г. Куренного.

Драматические спектакли Молдавского музыкально-драматического театра того периода принадлежали режиссерскому решению В. Аксенова, который в 1945 г. поставил *Русские люди* К. Симонова и *Бесприданницу* А. Островского. Составленный тогда же трехлетний репертуарный план Молдавского музыкально-драматического театра включал развитие оригинальной драматургии, постановки наследия М. Горького, Д. Фонвизина, В. Шекспира, В. Александри, Лопе де Вега.

Переход на основную работу в Русский драматический театр воспринимался В. Аксеновым как долгожданный шанс получить «свой» театр, где можно реализовать знания и навыки, полученные в МХАТ. Срок деятельности в этом коллективе оказался невелик, но насыщен большой работой по налаживанию творческого процесса и определению репертуарной политики. Работая в Кишиневском русском драмтеатре, В. Аксенов продолжил репертуарную традицию, связанную с сочетанием классических и современных пьес. По примеру К. Станиславского он считал, что именно в работе над классическими произведениями формируются основы актерской школы и гарантируется дальнейшее развитие таланта в верном направлении, без ошибок и просчетов. Он всегда утверждал, что работа над классической драматургией позволяет вплотную приблизиться к пониманию вечных и непреходящих ценностей искусства и культуры. Из классической драматургии в Русском театре шли *Пигмалион* Б. Шоу (Г. Назарковский), *Женитьба*

Белугина А. Островского (И. Хатский), *Последняя жертва* А. Островского и *Трактирщица* К. Гольдони (В. Стрельбицкий), *Дама невидимка* П. Кальдерона и *Мачеха* О. Бальзака (Р. Григорян).

Введение современных пьес в репертуар театра было обусловлено несколькими причинами. С одной стороны, включение новых произведений — потребность любого театрального коллектива. С другой стороны, насыщение репертуара пьесами советских авторов являлось требованием идейно-политического характера. В этой связи напомним, что в августе 1946 г. появились Постановления ЦК ВКП(б) *О журналах «Звезда» и «Ленинград»* и *О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению*, которые жесточайшим образом регламентировали деятельность литературной периодической печати и репертуарную политику театров СССР.

От творческих союзов и театральных коллективов требовалось создание позитивного образа «современного героя». Сразу же после этого во всех союзах писателей, художников, композиторов и др. и в театрах страны стали проходить собрания с обсуждением этого постановления, признанием критики в свой адрес и вынесением соответствующих решений. Подобные мероприятия, отраженные в местной прессе, прошли и в Кишиневе. В газете *Советская Молдавия* от 1.10.1946 опубликована редакционная заметка *Театральные работники Кишинева обсуждают постановление ЦК ВКП(б)*, в которой говорится о встречах, прошедших в Молдавском музыкально-драматическом и Государственном русском драматическом театрах. В качестве «ошибок», допущенных их руководством, указывалось на принятие к постановке «безыдейных и аполитичных» пьес, таких как: комедия *День рождения* братьев Тур, французская оперетта *С первым апреля* и пьеса Себастьяна *С хлебом-солью* в Молдавском музыкально-драматическом театре и *Чудеса в горах* и *Дамская война* О.-Э. Скриба в русском драматическом театре [187].

В той же газете 5 октября 1946 г. появилась еще одна статья *Собрание писателей и работников искусств города Кишинева* об обсуждении творческой интеллигенцией города постановлений ЦК ВКП(б) *О журналах «Звезда» и «Ленинград»* и *О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению* [164]. В числе прочего говорилось о том, что режиссеры В. Герлак и В. Аксенов признали, что в репертуаре театров имеются «безыдейные, малохудожественные пьесы. Включая в репертуар пьесы на современные темы, театры снижают требования к их идейному и художественному содержанию. Такова, например, пьеса Лукьянова *Арде Молдова*, ... поверхностна, художественно слаба пьеса Афанасьева и Корняну *В долинах Молдавии*» [164].

В продолжение данной идеологической кампании В. Аксенов опубликовал 20 декабря 1946 г. очерк *Творческий рост*, в котором говорил об «исправлении» ошибок в репертуарной политике театров. Он назвал спектакли, поставленные за последнее время: *Старые друзья*, *За тех, кто в море* — в Русском драматическом театре; *Запорожец за Дунаем*, *Под каютами Праги*, *Клятва*, *Сын полка* — в Молдавском музыкально-драматическом театре [10].

В вопросах формирования репертуара В. Аксенов всецело опирался на опыт ведущих театральных коллективов страны. Было естественным появление на сцене Русского драматического театра спектакля *Офицер флота* А. Крона в постановке Г. Назарковского, в котором говорится о тяжелых днях ленинградской блокады. Созданная в 1942 г., пьеса была проникнута верой в неизбежность победы, бодростью, стремлением к жизни. Гимническая приподнятость в подходе к военной теме была основной тональностью этого спектакля. В таком же ключе были решены и пьесы *Так и будет* К. Симонова и *Песня о черноморцах* Б. Лавренева (режиссер Е. Годарский), *Последняя жертва* А. Островского, *Кому подчиняется время* бр. Тур и Л. Шейнина (В. Стрельбицкий), *Синий платочек* В. Катаева (Д. Бурдель), *Школьные товарищи* Б. Ласкина (Р. Зоренин), *Старые друзья* Л. Малюгина, *Машенька* А. Афиногорова (Н. Муратов), *В одном городе* А. Софронова, *Вас вызывает Таймыр* К. Исаева и А. Галича (Н. Гулин). Сам В. Аксенов поставил *Домик в Черкизово* А. Арбузова, *За тех, кто в море* Б. Лавренева, *Памятные встречи* А. Утевского, *Русские люди* и *Русский вопрос* К. Симонова, *Старые друзья* Л. Малюгина, *Любовь Яровая* К. Тренева и *Великую силу* Б. Ромашова.

В обязанности В. Аксенова как художественного руководителя, помимо заботы о репертуаре, входило обеспечение коллектива рабочими площадками для репетиций и проведения спектаклей. Чтобы поддерживать свое существование, театры много гастролировали. Например, летом 1947 г. Русский драмтеатр провел в Бельцах период с 31 мая по 29 июня¹⁷. В отчете об этой поездке имеются следующие подробности: «На эти гастроли выезжало 60 человек труппы. Спектакли были на грани срыва из-за нежелания электростанции дать свет. Тем не менее, театр дал 33 спектакля за 28 дней (один был отменен из-за проливного дождя). Также был дан один концерт и организована встреча с воинской частью» [124].

Кроме трудностей финансового обеспечения труппа испытывала и другие материальные нужды. Более того: состояние дел в Русском драматическом театре В. Аксенов признавал неудовлетворительным в целом, о чем информировал ЦК КП (б)

Молдавии: «В театре, если подходить к нему с требованиями столичного театра, недостаточно хороших, культурных актеров, коллектив засорен случайными, малоквалифицированными артистами, нет единой по характеру работы режиссерской группы, нет художников и многих категорий театральных специалистов» [41, с. 49–50]. Констатируя эти недостатки, В. Аксенов тогда же предлагает «...усилить существующий коллектив театра квалифицированными артистами, режиссерами, художниками и прочими театральными специалистами ...; освободить ненужных работников; изменить крайне трудные бытовые условия работников театра, ... выделять необходимые материалы для оформления спектаклей...» [41, с. 52]. Не получив должной поддержки, он продолжал работу в экстремальных условиях, стараясь по возможности обеспечить нормальное функционирование театральной группы. Финансово-экономическая, материально-техническая и кадровая ситуация Русского драмтеатра продолжала оставаться слабой, о чем свидетельствуют данные годового отчета за 1947 г.: в этом документе также фигурирует информация об отсутствии в театре высококвалифицированных кадров, недостатке надлежащих для работы материалов и помещений [47].

Подобные условия существования явились причиной недовольства в коллективе и вылились в письмо, адресованное В. Аксенову и, одновременно, в редакцию газеты *Советская Молдавия*. Оно было опубликовано 2 марта 1948 г. под названием *Застой, порожденный творческой беспринципностью руководителей* [76]. Актеры писали: «Мы заявляем, что дальнейшая работа в таких условиях в театре невозможна: может ли актер любого положения играть с настроением, темпераментно и проч., когда он ходит по сцене и чувствует себя «скованным», и как по всему его телу проходит струя холодного воздуха, вызывая дрожь?! ... На сцене холодно, в коридорах холодно, ... гримировочные не оборудованы столиками, а возьмите тот ужасный спертый воздух, которым дышат актеры на протяжении всего спектакля (женская гримировочная) из-за того, что все сделано на скорую руку и канализация уборной соединена с гримировочной! ... Артисты понемногу выходят из строя — заболела Донцова, Богданова, Цуркан, Николаева, Арбенина — все женщины, более легко одетые, чем мужчины» [76].

Ответной реакцией В. Аксенова стало развернутое письменное заявление в ЦК КП (б) Молдавии от 7.03.1948, в котором он характеризует репертуарную политику театра, говорит о нездоровой психологической атмосфере в коллективе, отсутствии специалистов с профессиональным образованием, а также предлагает ряд мер по улучшению ситуации. Он заключает: «Прошу ЦК КП (б) Молдавии выяснить

деятельность Русского театра за период, указанный в статье газеты *Советская Молдавия* от 2 марта 1948 г. Выступление газеты создало обстановку, при которой мне крайне трудно работать. Если ЦК КП (б) Молдавии установит, что статья является неверной, прошу реабилитировать [меня] в общественном мнении» [41, с. 54–61]. Этот конфликт рассматривался на заседании Бюро ЦК КП (б) Молдавии 6 апреля 1948 г., и принятое по нему постановление было письмом отправлено В. Аксенову. Его обвиняли в «беспринципности и неустойчивости в художественном руководстве, ... в решении творческих вопросов, в подборе репертуара, трактовке образов» [41, с. 62]. По-видимому, определенную роль сыграла и «политическая неблагонадежность» В. Аксенова.

Режиссер понял невозможность дальнейшего нахождения в этом коллективе; он увольняется из театра «в связи с переходом на другую работу», как написано в его трудовой книжке, и покидает Кишиневскую консерваторию, проработав там с 1.09.1944 по 1.09.1948 [41, с. 64–65]. Если с труппой Русского драмтеатра у В. Аксенова отношения не сложились, то студенты молдавского музыкального вуза высоко отзывались о его профессионализме и благодарили «за знания, заботу и чуткость». Они изготовили памятную открытку, сопроводив ее трогательной надписью [41, с. 64–65]. Дневниковые записи В. Аксенова передают его болезненное душевное состояние, вызванное вынужденным уходом из Русского драмтеатра: «Время для меня смутное и крайне мучительное.... Мучительно уезжать из дома и трудно оставаться в Кишиневе и встречаться с людьми.... Вся прошедшая неделя прошла замкнуто в своем доме и семье, никуда не хочется показываться — наступило полное отупение и какая-то безнадежность с работой.... Уезжаю в неизвестное плавание из мест, где было у меня так много человеческого счастья с Лидой, творческих радостей и забот, неприятных служебных мест» [41, с. 66–67].

Характеризуя сложную ситуацию послевоенного времени в театре, Л. Шорина пишет, что В. Аксенов испытал на себе последствия той жесткой партийно-правительственной политики, которая болезненно сказывалась на положении всего театрального мира бывшего СССР [205, с. 14].

2.3. Творческие итоги зрелого периода деятельности Вячеслава Николаевича Аксенова (1948–1963)

Невозможность работать в кишиневских театрах вынудила В. Аксенова искать поле деятельности в других городах Советского Союза. Его дальнейшая творческая

судьба оказалась связанной с исполнением обязанностей художественного руководителя (а позднее и директора) в Государственном русском драмтеатре Эстонской ССР в Таллине (1948–1951), в Ереванском русском драмтеатре им. К. Станиславского (1951–1953), в Драматическом театре Черноморского Флота в Севастополе (1953–1958), в Русском драматическом театре им. А. С. Пушкина г. Ашхабада (1958–1961) и, наконец, повторно в Русском драмтеатре им. А. П. Чехова в Кишиневе [41, с. 69, 79, 82, 93]. Столь частые переезды объясняются совокупностью различных мотивов: для материального обеспечения семьи, оставшейся в Кишиневе, он искал высокооплачиваемую работу в географически близком регионе, а для реализации художественного потенциала — достойный театральный коллектив. Анализ архивных документов и периодической печати того времени позволяет аргументированно воссоздать жизненный путь и творческую биографию В. Аксенова данного периода, уяснить проводимую им репертуарную политику, передать атмосферу того времени.

Важнейшим достижением В. Аксенова в период его работы в Таллине стало открытие там русского драмтеатра и постановка нескольких спектаклей. Этим событиям посвящены сообщения в центральной прессе (газете *Правда*, журнале *Театр*) и статьи эстонских критиков [118; 37; 83; 119; 120; 140; 141; 189]. Краткие заметки-анонсы в местной периодике информируют о публичных лекциях В. Аксенова по линии общества *Знание*, о награждении его орденом *Знак почета*, о достижениях театра [118; 123; 194; 268]. Примечательны материалы о помощи В. Аксенова самодеятельным театральным коллективам [53; 9].

Режиссерская деятельность В. Аксенова в Ереване отражена в рецензиях на его постановки *Любовь Яровая* К. Тренева, *Дети солнца* и *Егор Булычов и другие* М. Горького, *Шакалы* А. Якобсона, *Разлом* Б. Лавренева [77; 42; 2; 196; 147; 115; 117; 81]¹⁸. Критики позитивно отзывались о мизансценировке, подчеркивали «реализм и естественность, переданные режиссером», отмечали большое воспитательное значение спектаклей [147]. Сам режиссер опубликовал заметку об И. Ильинском, где охарактеризовал его лучшие роли — Счастливецва (*Лес* А. Островского) и Хлестакова (*Ревизор* Н. Гоголя) [5]. В другом номере газеты помещено небольшое эссе, в рамках которого В. Аксенов рассказал о работе с молодыми актерами в театре им. К. Станиславского [30].

Характеристика работы В. Аксенова в Севастополе содержится в редакционной статье газеты Черноморского флота, в ней отмечаются заслуги нового руководителя театра и дается информация о подготовке им спектакля по пьесе *Персональное дело* А. Штейна [23]. Сам режиссер раскрывает свою позицию в ряде интервью, оценивая

достижения, делясь планами на будущее, критикуя положение дел в современной драматургии, приветствуя появление в драмтеатре Черноморского флота молодых артистов из училища им. Б. Щукина и студии МХАТ [35; 38; 29; 8].

Своими инициативами Вячеслав Николаевич способствовал творческим контактам театров приморских городов. В газетных хрониках того времени зафиксирована своеобразная летопись взаимных гастролей Одесского театра музыкальной комедии и драмтеатра Черноморского флота. В. Аксенов рапортует о спектаклях своего театра в Одессе и делится впечатлениями от постановок Одесского коллектива. Он демонстрирует хорошее знание музыкально-театральной драматургии, профессионально оценивает качество игры оркестра и исполнения артистами своих партий [12; 1]. По центральной прессе В. Аксенов внимательно следил за работой столичных режиссеров, сравнивал их постановки с аналогичными своими, откликался на знаменательные даты. Названные материалы с его пометками являются основанием для выводов об интересах и предпочтениях Вячеслава Николаевича. Это — заметка о постановке И. Ворошиловым спектакля *Летчики* Л. Аграновича в ЦТСА, эссе К. Скоробогатова о роли слова в работе актера, собственный очерк о творчестве актрисы М. Савиной [201; 162; 7].

Некоторые из севастопольских постановок В. Аксенова также получили отражение в периодике. Его *Порт-Артур* был удостоен похвалы критиков как пьеса, которая «оправдывает название театра», где актеры «точно передавали внутренний мир своих героев» [127; 151]. Спектакль *Летчики* характеризовался «удачей театра, сумевшего показать глубину души и силу характеров русских людей», в качестве положительного момента рецензенты отмечали также современность пьесы [105; 201]. *Враги* М. Горького, поставленные В. Аксеновым совместно с А. Леграном, оценивались прессой трех городов: московский автор положительно отозвался о классическом подходе к прочтению пьесы и к созданию образов актерами, критики Севастополя и Сочи одобрительно отнеслись к труду режиссера В. Аксенова («умелое направление») и художника Н. Попова («хорошее оформление») [71; 26; 102]. О спектакле *Горячее сердце* А. Островского имеются мнения двух рецензентов. А. Семенов в общих чертах характеризует игру актеров и констатирует, что «постановщик ... В. Аксенов и коллектив исполнителей создали запоминающийся спектакль, впечатление от которого усиливают декорации художника В. Б. Озерникова» [150]. В. Кузьмина более подробно анализирует постановку, хвалит драматургический материал, работу режиссера и художника; в актерских работах отмечает как достижения, так и просчеты [98].

Зрительский интерес к аксеновскому спектаклю *Одна* по пьесе С. Алешина, показанному в Измаиле на гастролях театра в июне 1957 г., нашел отражение в подборке высказываний, опубликованных в газете *Придунайская правда* [79]. Респонденты единодушны в высокой оценке спектакля, хотя для каждого он оказался привлекательным разными моментами: возможностью вспомнить об аналогичной постановке московского театра им. Е. Вахтангова, рассуждением о жизненной достоверности сюжетной ситуации, восхищением мужеством главной героини. Комедия *Титаник-вальс* Т. Мушатеску нашла отклик в рецензии Р. Гнатко, в которой раскрывается идея пьесы, характеризуются действующие лица и исполнители, одобряется художественное оформление, а также дается общая оценка спектакля как «смотрящегося с неослабевающим вниманием» [46]. В заметке *Творческий смотр молодежи театров* корреспондент отмечал успех молодых актеров театра Черноморского флота, в том числе в спектакле *Порт-Артур* [186].

Дальнейшая работа В. Аксенова связана с исполнением обязанностей главного режиссера Русского драматического театра им. А. Пушкина г. Ашхабада (1958–1961), где он был отмечен благодарностью, т. к. «своей деятельностью способствовал росту театральной культуры республики» [41, с. 93, 100, 97]. Режиссерские поиски В. Аксенова в Ашхабаде, реализованные в спектаклях *Именем революции* М. Шатрова, *Иван Буданцев* В. Лаврентьева, *Чайка* А. Чехова, *Иркутская история* А. Арбузова и *Третья патетическая* Н. Погодина, отмечены в рецензиях Г. Грехова, З. Чалой, Ф. Таировой, Л. Аннадурдыевой и др. Г. Грехов и З. Чалая засвидетельствовали открытие 33-го сезона русского драмтеатра им. А. С. Пушкина постановкой «воспитательного спектакля [*Именем революции* — Н. А.], занявшего особое место в репертуаре» [57]. Л. Аннадурдыева посвятила развернутую рецензию чеховской *Чайки* в постановке В. Аксенова: дала общую характеристику и подчеркнула главную тему — жизненного призвания, — которая пронизывает линию действия всех персонажей этого спектакля. Ф. Таирова констатировала хорошую, «с перспективой роста», работу режиссера и актеров в спектакле *Иван Буданцев* [184].

В рецензии *Любимый образ* С. Шульга и П. Жидаков выражали благодарность режиссеру и коллективу театра за спектакль *Третья патетическая* [208]. Подобный отзыв на этот спектакль написала и Е. Степанова, отметив «рост коллектива и правильное направление театра, выбранное главным режиссером» [178]. Две большие статьи сопровождали премьеру спектакля *Иркутская история*. Их авторы восхищались драматургией, раскрывали историю создания пьесы, характеризовали персонажей и созданные на сцене образы, отмечали «веру режиссера в актера и, как результат,

благодарную атмосферу в зрительном зале, царившую после просмотра» [195; 260]. Оценкой деятельности В. Аксенова в Туркмении стало получение им почетной грамоты Президиума Верховного Совета ТССР [261]¹⁹.

Завершение творческой карьеры В. Аксенова вновь связано с Кишиневом, куда в январе 1960 г. он был приглашен директором Кишиневской консерватории В. Повзуном для преподавания на театральном отделении [41, с. 98]. Режиссер не воспользовался этим предложением, но вернулся в Русский драматический театр им. А. П. Чехова, о чем сохранились сведения в *Книге учета спектаклей и репетиций*. Это была запись о работе над спектаклем по пьесе И. Штока *Ленинградский проспект*, датируемая октябрём 1961 г. [89]. О возвращении В. Аксенова свидетельствует и удостоверение, подтверждающее его участие в работе комиссии по обследованию творческой деятельности театров Молдавии [41, с. 108]. Таким образом, второй кишиневский период деятельности В. Аксенова в Русском драматическом театре им. А. П. Чехова оказался кратким и завершил его творческий путь.

Оказавшись в столице Молдавии, В. Аксенов погрузился в ее театральный мир, который стал разнообразнее за время его отсутствия. Продолжали свою деятельность Молдавский музыкально-драматический театр им. А. С. Пушкина, Русский драматический театр им. А. П. Чехова, Театр оперы и балета, кукольный театр *Ликурич*, появился театр юного зрителя *Лучафэрул*. Хрущевская «оттепель» повлияла на обогащение тематики, репертуара и облика спектаклей, дала возможность каждой труппе свободнее проявлять собственный творческий потенциал, а каждому режиссеру выражать свое кредо.

Появлению В. Аксенова в Русском драмтеатре им. А. П. Чехова предшествовало знаменательное культурное событие: с 27.05.1960 по 05.06.1960 проводилась *Декада молдавского искусства и литературы в Москве*, к которой работники всех творческих коллективов готовились задолго и тщательно. Молдавский театр оперы и балета был представлен на декаде операми *Грозван* Д. Гершфельда и *Сердце Домники* А. Стырчи, балетами *Рассвет* В. Загорского и *Сломанный меч* Э. Лазарева, Русский драматический театр им. А. П. Чехова показал *Семью* А. Попова, *Когда зреет виноград* П. Дариенко, а Молдавский музыкально-драматический театр им. А. С. Пушкина за музыкальную комедию *Счастье мое* Л. Корняну и В. Геркена и драму *Овидий* В. Александри был удостоен ордена Трудового Красного Знамени.

Это мероприятие рассматривалось как важное явление в жизни национальной культуры и как повод продемонстрировать имеющиеся достижения. Показанные на декаде спектакли должны были стать отправной точкой для дальнейшего поступательного

развития театров. Однако для Русского драматического театра им. А. П. Чехова после 1960 г., напротив, начался период стагнации. В. Аксенов застал театр тогда, когда продолжалась реконструкция здания, и труппа не имела возможности систематически готовить спектакли — коллектив был вынужден постоянно гастролировать. В репертуаре преобладали мелодрамы, удовлетворявшие потребности жителей села и городского предместья, обеспечивавшие кассовые сборы.

Как пишет Л. Шорина, «ощущение нестабильности, невозможности ориентироваться на привычного столичного зрителя резко снижало культурные критерии спектаклей, у актеров все чаще появлялись, а со временем начали преобладать водевильные сценические приспособления, рассчитанные на достижение мгновенных реакций непритязательных зрителей... Спектакли игрались в тяжелых рисованных декорациях; обильный грим, парики, толщинки, декламационная приподнятость, форсированная эмоциональность мизансцен — в этих спектаклях мешались жизнеподобие, в которое вырождался реализм, и „масочная” условность амплуа» [205, с. 37–38]. Материальная нестабильность русского драмтеатра влекла за собой частую смену художественного руководства и административного персонала, что усугубляло кризисную ситуацию. Л. Шорина свидетельствует, что руководство театра менялось «с периодичностью в несколько месяцев...» [205, с. 37]. Она называет В. Аксенова в числе главных режиссеров и директоров: В. Галицкого, Я. Рево, Н. Вельяминова-Зернова. Он был приглашен на должность главного режиссера и художественного руководителя в 1961 г., директором театра тогда стал Я. Парсенюк, художником-оформителем — А. Фокин.

К этому времени В. Аксенов был уже опытным режиссером и умудренным жизнью человеком. Он прошел через гнет политических гонений, познал радость успеха и горечь неудач, обиду незаслуженных упреков и удовлетворение результатами труда. Внеся лепту в развитие целого ряда драматических театров Советского Союза, В. Аксенов оставил о себе память как о талантливом деятеле театрального искусства Эстонии, Туркмении, Армении и Украины. За длительный период работы на руководящих должностях В. Аксенов привык к необходимости решать сложные организационные и художественные задачи в условиях плохо налаженного творческого процесса, поэтому тяжелая ситуация в Кишиневском русском драмтеатре начала 1960-х гг. не явилась для него чем-то новым и непредвиденным. Особенно остро она ощущалась на фоне плодотворной деятельности других театральных коллективов, число которых в столице МССР постоянно увеличивалось. Приняв на себя функции руководителя, В. Аксенов

развил интенсивную деятельность и, если бы не последовавшие вскоре два инфаркта, возможно, период его работы в Русском драмтеатре Кишинева не был бы таким кратким. Но и за три года труда он смог сделать немало.

По нелегким материально-техническим и организационно-творческим условиям работы театра нынешнее назначение В. Аксенова было аналогичным его первому появлению в Русском драмтеатре Кишинева. Режиссеру пришлось не только решать вопросы репертуарной политики, художественного руководства творческим процессом, заниматься собственными постановками, но и определять бытовые условия функционирования театра, морально поддерживать кадровый состав труппы. В числе административно-хозяйственных задач, с которыми столкнулся В. Аксенов, первостепенное значение принадлежало обеспечению театральных площадок для работы коллектива. Поскольку собственное помещение театра находилось на капитальном ремонте, в обязанности В. Аксенова (совместно с директором) входило составление договоров с руководством Кишиневской государственной филармонии и Дома офицеров, в зданиях которых проходили спектакли и репетиции [48].

Для расширения ареала творческой активности театра и улучшения его материального благосостояния главный режиссер большое внимание уделял также организации гастролей по республике и за ее пределами. Таким образом В. Аксенов стремился дать коллективу чувство стабильности, сплоченности и защищенности в условиях отсутствия стационарной сцены. Так, по инициативе В. Аксенова, в декабре 1961 г. Русский драматический театр им. А. П. Чехова выезжал в Тирасполь, весной 1962 г. осуществил длительные гастроли в Бельцах, летом того же года совершил четырехмесячную поездку по городам Молдавии и Украины, в начале лета 1963 г. давал представления в Краматорске. Постоянные поездки значительно укрепляли материальное положение театра, учили актеров быстро адаптироваться к новым площадкам, а также «способствовали установлению подлинного содружества между актером и зрителем» [108]. В. Аксенов в этой связи писал: «Каждая наша встреча со зрителями, их принципиальная взыскательная критика будет способствовать творческому росту театра» [13].

Далее он констатировал: «С 10 по 27 мая [1962 — Н. А.] Русский драматический театр МССР им. А. Чехова играет свои спектакли в Бельцах. Весенний обмен театрами стал традиционным творческим отчетом театров перед зрителями двух больших городов республики. К гастролям в городе Бельцы наш театр всегда готовится с чувством высокой ответственности. В этот период в репертуаре театра современная драматургия» [13]. Во

время пребывания Русского драматического театра в Бельцах были показаны *Коллеги* В. Аксенова (режиссер И. Сологубенко), *Третья голова* М. Эме и *Левониха на орбите* А. Макаенка (Я. Рево), *Моя старшая сестра* А. Володина (Н. Федорова), *Девушка с веснушками* А. Успенского (Ю. Соколов). Сам В. Аксенов представил публике спектакль *Ленинградский проспект* И. Штока. В рамках гастролей состоялись также две премьеры остросюжетной драмы *Игра без правил* Л. Шейнина в режиссуре В. Аксенова и остроумной комедии *Чемодан с наклейками* Д. Угрюмова в постановке Н. Федоровой.

Показательно, что во время гастролей в Бельцах коллектив Русского драматического театра им. А. П. Чехова давал ежевечерние спектакли, а ежедневно выезжал в районные населенные пункты, совхозы и колхозы, оказывая практическую помощь художественной самодеятельности. Для укрепления связи со зрителями проводились творческие встречи, зрительские конференции и обсуждения новых спектаклей.

Сохранилась афиша, свидетельствующая о гастрольных спектаклях, показанных в г. Краматорске. Она включает практически весь репертуар театра того периода: комедии *Девушка из Хетафе* Лопе де Вега, *Третья голова* М. Эме, *Тетка Чарльза* по Б. Томасу, *Лес* А. Островского, *Чемодан с наклейками* Д. Угрюмова, *Участковый из Чудинова* Ю. Петухова, *Старый дурак* К. Финна; мелодраму *Родная мать* Н. Алтухова и драму *Океан* по А. Штейну.

Безусловный режиссерский авторитет В. Аксенова был основанием для его приглашения на всевозможные конкурсы, фестивали, творческие встречи и т. д. Весной 1963 г. в Кишиневе проводился смотр самодеятельных драматических коллективов под девизом *Театральная весна*, в котором В. Аксенов принимал участие как член жюри. Впоследствии в газетной заметке он (в соавторстве с консультантом молдавского отделения ВТО Т. Ветриченко) писал: «В течение 10 дней на клубных сценах Кишинева выступили 9 народных театров, 40 драматических коллективов, в спектаклях которых было занято более 500 артистов-любителей, а также около 50 декламаторов» [6].

Материал данной статьи ценен не только тем, что доподлинно воссоздает картину проведения республиканского самодеятельного театрального смотра как мероприятия государственного масштаба, но и исчерпывающе раскрывает критерии оценки членами жюри деятельности каждого театрального коллектива и наглядно демонстрирует значимость всего фестиваля в целом. Среди спектаклей Чадыр-Лунгского, Бендерского, Тираспольского, Кишиневского, Окницкого, Рыбницкого, Каларашского, Дубоссарского и Оргеевского народных театров В. Аксенов особенно выделил постановку Бендерского

народного театра (*День рождения Терезы* Г. Мдивани), которая в наибольшей степени отвечала требованиям идейной и художественной значимости и имела большое воспитательное значение. Режиссер привлекал внимание самодеятельных артистов к необходимости более углубленно раскрывать внутреннюю сущность сценических характеров, точно определяя их идейную значимость, создавать стройный ансамбль и развивать культуру сценического движения и речи. В некоторых спектаклях им были отмечены такие режиссерские просчеты как неакцентированные конфликтные моменты, однообразный темп, однотипные мизансцены, статичность, не всегда удачные массовые эпизоды.

Административно-творческую работу в Кишиневском русском драмтеатре им. А. П. Чехова, решение организационных вопросов, связанных с участием в проведении и оценке смотров городской и республиканской театральной самодеятельности, В. Аксенов рассматривал в тесной связи с широкой общественной деятельностью, вносящей лепту в работу Молдавского отделения ВТО. Той же цели служили его выступления в периодической печати и в радиопередачах²⁰.

Сохранились тексты (они опубликованы в книге *Вячеслав Николаевич Аксенов: документы и материалы*) двух радиопередач с участием В. Аксенова [41, с. 109–114]. Первая из них, приуроченная к премьере спектакля *Девушка из Хетафе* Лопе де Вега в Русском драмтеатре им. А. П. Чехова (январь 1963), примечательна просветительски-пропагандистским характером. Отмечая 400 лет со дня рождения испанского драматурга, театр этой постановкой отдавал дань памяти писателя и привлекал внимание современников к проблемам, не утратившим актуальности до настоящего времени. Вторая передача, посвященная 100-летию со дня рождения К. Станиславского (16–17 января 1963), раскрывала факты биографии самого В. Аксенова, связанные с обучением в Школе-студии МХАТ и с влиянием К. Станиславского на формирование профессиональных качеств будущего режиссера.

Важнейшей задачей В. Аксенова как художественного руководителя и главного режиссера Кишиневского русского драматического театра им. А. П. Чехова являлось обеспечение направления репертуарной политики. Несмотря на некоторое ослабление партийной цензуры и политического контроля в начале 1960-х гг., деятельность театров все же регламентировалась государственными и правительственными распоряжениями. В частности, деятельность всех театров СССР тогда проходила под знаком выполнения Записки отдела науки и культуры ЦК КПСС *О серьезных недостатках в репертуаре драматических театров* от 3.05.1955, в которой говорилось о необходимости «твердого

государственного контроля за репертуаром театров, о недопущении проникновения на сцену безыдейных, фальшивых произведений как советской, так и зарубежной драматургии, о принятии решительных мер к внедрению в репертуар театров лучших пьес на *современную советскую тему*, о восстановлении существовавшего ранее порядка утверждения годового репертуара всех театров органами министерства» [курсив наш — Н. А.] [22, с. 409].

Поскольку В. Аксенов пришел в театр, где уже имелся наработанный репертуар, существовали определенные традиции, он, приученный «жить под диктовку времени», не стремился экспериментировать, искать новые пути в искусстве, кардинально ломать сложившиеся устои. Режиссер сознательно ориентировался на текущие запросы современной действительности, учитывал мнения руководящих органов, театрального коллектива и зрительской аудитории.

Отличительной чертой, характеризующей данный период режиссерской деятельности В. Аксенова, является соединение его достижений прошлых лет с новыми театральными идеями. Как и прежде, В. Аксенов опирался на принципы театра переживания, воспринятые от К. Станиславского. Как и ранее, в репертуарной политике он ориентировался на театры Москвы и Ленинграда. Но, если в 1940–1950-е гг. в афишах этих театров главное место занимали пьесы героико-патриотической тематики, то в 1960–1970-е советская драматургия и режиссура обращались к раскрытию морально-нравственных проблем современной жизни. Ставились пьесы В. Розова, А. Володина, А. Арбузова, А. Штейна, И. Друцэ и др. К числу самых репертуарных драматургов того времени относился также И. Шток. Его комедии *Якорная площадь* (1960), *Божественная комедия* (1961), *Старая дева* (1965), драма *Ленинградский проспект* (1961), и др. с большим успехом шли на различных театральных сценах бывшего Советского Союза²¹.

Аналогичным образом строился в начале 1960-х гг. и репертуар Кишиневского русского драматического театра им. А. П. Чехова, который включал преимущественно постановки на современную тему, а также классические спектакли. Режиссерской деятельностью занимались многие. Большинство постановок принадлежало Ю. Соколову, который работал в разных театральных жанрах. Он представил: спектакль по роману Л. Толстого *Анна Каренина*, трагедию А. Парниса *Остров Афродиты*, комедии А. Успенского *Девушка с веснушками* и А. Островского *Лес*, пьесы А. Обухова *Родная мать*, А. Мовзона *Осторожно, Мякишевы (Под одним небом)*, И. Штока *Солдат на чужбине*, В. Шекспира *Буря*, А. Мазина *Когда нет свидетелей*. В репертуаре театра было также немало постановок Г. Рево: *Иванов* А. Чехова, *Проводы белых ночей* В. Пановой,

Цветы живые Н. Погодина, *Левониха на орбите* А. Макаенка и *Третья голова* М. Эме. Два спектакля на современную тему показала Н. Федорова — *Моя старшая сестра* А. Володина и *Чемодан с наклейками* Д. Угрюмова. Актер И. Сологубенко поставил *Золушку* Т. Габбе, *Коллеги* В. Аксенова, *Участкового из Чудинова* Ю. Петухова; приглашенный из Симферополя Б. Сабуров — *Крестьянку из Хетафе* Лопе де Вега.

В качестве главного режиссера В. Аксенов стремился к тому, чтобы театр ежегодно ставил не менее двух пьес из русского и зарубежного классического репертуара и из современной драматургии. В одной из радиопередач В. Аксенов обращался к писателям республики: «Напишите для русского театра пьесу о славных патриотических делах молдавских подпольщиков в дни Великой Отечественной войны! Всякая инициатива в этом вопросе будет театром всемерно поддержана».

Сам главный режиссер в этот период поставил *Ленинградский проспект* И. Штока (1961), *Океан* А. Штейна (1962), *Игру без правил* Л. Шейнина и *Старого дурака, или Бесхитростную историю* К. Финна (1963). Их отличительной особенностью являлось акцентирование психологического аспекта и показ внутреннего мира человеческой личности. В 1963 г. В. Аксенов в сотрудничестве с художником А. Фокиным работал над постановкой спектакля *Тишина* по роману Ю. Бондарева [41, с. 107]. Впечатление о готовящейся работе — ее идейно-образном строе, особенностях сценического решения и драматургии — можно составить по сохранившемуся письму А. Фокина: «Много думал и думаю над *Тишиной*. Орешек очень сложный.... Уж очень так написана пьеса, что... хотелось бы больше крупного плана и какими-то общими деталями... Пьеса серьезная, сложная, скользкая, партийная, я бы сказал, *Океан* значительно легче и проще» [41, с. 114–115].

Данный замысел остался неосуществленным из-за болезни и выхода режиссера на пенсию. Оставив активную театральную деятельность, В. Аксенов последние годы жизни провел в кругу семьи, посвящая свое время чтению, систематизации сохраненных им материалов (афиш, писем, памятных наград и др.) и написанию мемуаров.

2.4. Выводы по главе 2

Рассмотрение деятельности Вячеслава Николаевича Аксенова как представителя русского театрального искусства середины XX в. дает основание для ряда выводов.

1. В. Аксенову было дано воспитание, обусловленное сословными нормами русского дворянства и культурными традициями семьи. Общее и профессиональное

образование он получил в Первом московском императрицы Екатерины II кадетском корпусе, в Московском коммерческом институте и в Театрально-драматической школе при МХАТ. Учеба и работа под руководством К. Станиславского сформировали собственное театральное мировоззрение В. Аксенова, основанное на принципах системы великого русского реформатора.

2. Самостоятельная творческая деятельность В. Аксенова разворачивалась в период 1935–1963 гг. в русских драматических театрах многих городов бывшего СССР. На протяжении этого времени он практически освоил режиссуру, приобрел опыт художественного и административного руководства. Его заслугой в Таллине стало открытие Русского драматического театра, до настоящего времени являющегося единственным в Эстонии профессиональным театром, работающим на русском языке. Для русских театров Витебска, Харькова, Еревана, Севастополя и Ашхабада В. Аксенов являлся одним из тех руководителей, кто временно определял художественное направление коллектива, решал текущие организационные вопросы, занимался постановочной работой. Однако крайне низкий уровень материального и профессионального обеспечения названных театров и невозможность его улучшения в соответствии с идеалом столичного театра побуждали В. Аксенова к новым поискам.

3. Особое место в творческой деятельности Вячеслава Николаевича занимает работа в кишиневских Русском драмтеатре (1941), Объединенном молдавско-русском музыкально-драматическом театре (1943–1944), Молдавском музыкально-драматическом театре (1944–1946), Русском драматическом театре (1946–1948), Русском драматическом театре им. А. П. Чехова (1961–1963). В Русском театре В. Аксенов был первым (после Г. Назарковского) режиссером и художественным руководителем со столичным образованием и богатым профессиональным опытом, где он осуществил наиболее яркие постановки, получил признание и государственную оценку (почетное звание *Заслуженный деятель искусств МССР*). Здесь же он испытал и горечь публичного гонения и травли. Здесь прошли и его последние годы.

4. На формирование творческой личности и судьбы В. Аксенова огромное значение имело политическое давление со стороны советских государственных органов. На деформацию персональных качеств повлияли обвинение в контрреволюционной деятельности и содержание в Бутырской тюрьме (1931), вынужденный уход из МХАТ и отъезд из столицы (1935), а также инкриминирование беспринципности и неустойчивости в художественном руководстве (1948). Художественный потенциал искажался партийными постановлениями 1932 г. (*О перестройке литературно-художественных*

организаций), 1946 г. (*О журналах «Звезда» и «Ленинград» и О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению*) и 1948 г. (*Об опере «Великая дружба» В. Мурадели*). Занимая в театрах административные должности, В. Аксенов, как и другие художественные руководители и директора того периода, был обязан сам следовать указаниям названных документов и требовать того же от возглавляемых им коллективов. В этом его позицию можно считать показательной для представителя русского театрального искусства середины XX в.

3. РЕЖИССЕРСКАЯ РАБОТА ВЯЧЕСЛАВА НИКОЛАЕВИЧА АКСЕНОВА НАД ДРАМАТУРГИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ В КИШИНЕВСКИХ ТЕАТРАХ 1940-Х И 1960-Х ГГ.

Предварительная работа режиссера над драматургическим текстом, как известно, является первым этапом в постановке будущего спектакля, когда режиссер должен не только глубоко проникнуть в драматическое произведение, но и представить себе композицию будущей постановки. В этом подготовительном процессе В. Аксенов всегда решал две серьезные задачи: всесторонне и глубоко изучал пьесу — определял трактовку темы, идеи, сверхзадачи и составлял режиссерский план работы над спектаклем на основе выявленного драматургического конфликта. В соответствии с этим данная глава диссертации состоит из двух разделов. В первом представлен идейно-тематический анализ поставленных В. Аксеновым в Кишиневе спектаклей, выполненный на базе сохранившихся материалов и охарактеризованный как критиками того времени, так и с позиции сегодняшнего дня. Во втором разделе рассмотрены разные виды драматургических конфликтов, выявленных В. Аксеновым в его кишиневских постановках, и определены линии действия и контрдействия.

3.1. Трактовка темы, идеи и сверхзадачи в пьесах *Бесприданница* А. Островского, *Раскинулось море широко* Вс. Вишневского, *Русские люди* и *Русский вопрос* К. Симонова, *За тех, кто в море* Б. Лавренева, *Любовь Яровая* К. Тренева, *Океан* Л. Штейна, *Ленинградский проспект* И. Штока

Решая вопрос о постановке той или иной пьесы, В. Аксенов всегда задавался вопросом, ради чего он хочет поставить эту пьесу именно сейчас, для сегодняшнего зрителя, в сегодняшних условиях общественной жизни, что получают зрители, на какой их отклик он рассчитывает, с какими чувствами и мыслями собирается отпустить их после спектакля. Поэтому постановочную работу он, по примеру своего учителя, всегда начинал с анализа драматургического текста: выявлял тему, заданную автором, распознавал его идею и только потом приступал к формулировке сверхзадачи будущей постановки. Иными словами, образ будущего спектакля: его сценография, музыкальное оформление, атрибуты материально-технического оснащения и т. д., — все то, что относится к средствам театрального воплощения художественного замысла, определялись для режиссера темой, идеей и вытекающей из них сверхзадачей литературного источника.

Обсуждение данных параметров пьес являлось для В. Аксенова также необходимым средством в работе с актерами для возбуждения двигателей мотивационно-действенного аспекта психической жизни роли.

По примеру К. Станиславского он считал, что основы актерского мастерства формируются в освоении классики, поскольку работа над классической драматургией позволяет вплотную приблизиться к пониманию вечных и непреходящих ценностей искусства и культуры. Ярким примером воплощения классического произведения в кишиневском периоде творчества В. Аксенова стала его постановка *Бесприданницы* А. Островского. Драматургия этого автора была особенно близка В. Аксену со времен его обучения и работы в МХАТ, когда он мог присутствовать на репетициях *Горячего сердца* (1926), *Талантов и поклонников* (1933) под руководством К. Станиславского, *Грозы* (1934) — В. Немировича-Данченко. Наблюдение за работой своего наставника дало возможность В. Аксену глазами режиссера-творца проникнуть в мир драматургии А. Островского, понять критерии определения темы, идеи и основных конфликтных линий этих пьес, соприкоснуться с решением проблем существования актеров на сцене и т. д.

Вячеслав Николаевич подмечал, как в *Горячем сердце* К. Станиславский превращал образы Хлынова (И. Москвин), Градобоева (М. Тарханов), Курослепова (В. Грибунин), Матрены (Ф. Шевченко) в нарицательные символы старого русского быта, как «укрупнил сверхзадачу персонажей, подчеркивал действенную линию спектакля, смеялся смелым импровизациям Москвина, возился с молодежью, пытаясь вытащить романтическую бунтарскую тему пьесы» [111, с. 107]. Именно тогда у В. Аксенова сложилось четкое понимание важности женских образов в драматургии А. Островского: в *Горячем сердце* — становление Параша, в *Талантах и поклонниках* — выбор Саши Негиной. В. Аксенов наглядно убеждался, что пьесы А. Островского объединяет сложность и многосоставность конфликтов, в основном трактуемых как несовместимость героя с окружающим его миром, драматизм внешнего действия и психологизм внутреннего, нравственного начала. Он проникся мыслью, что большинство пьес этого автора пронизано идеей влияния на человека силы чистогана и объединено общим персонажем — «золотым тельцом», всецело подчиняющим себе общество. В. Аксенов понимал, что сверхзадача спектаклей по А. Островскому варьирует (с небольшой амплитудой) единую мысль о бессилии бедного человека перед властью денег и несчастной его судьбе. Поэтому анализируя драматургический текст *Бесприданницы*, В. Аксенов отгалкивался от постигнутых им во МХАТе установок.

Бесприданница А. Островского была одной из первых режиссерских работ В. Аксенова. Впервые он инсценировал эту пьесу в 1938 г. в Киевском русском драматическом театре, позднее вернулся к ней в 1943 г. в Объединенном русско-молдавском театре (в переводе Л. Аксеновой на молдавский язык). На сцене Молдавского музыкально-драматического театра (1945) — это был первый классический спектакль, представленный публике после войны. Выбор именно *Бесприданницы* из всех пьес русского драматурга В. Аксенов объяснял непреходящей актуальностью ее тематики, а также тем, что она является кульминационной в творчестве драматурга, объединяющей достижения других произведений о борьбе духовного и материального начал в человеке (*Волки и овцы*, *Богатые невесты*, *Правда хорошо, а счастье лучше*, *Последняя жертва*).

Тема *Бесприданницы* — в утверждении власти денег: неимущие превращаются в предмет купли-продажи или гибнут, вступая в неравную борьбу с богатыми хищниками, подобно Ларисе Огудаловой. А. Островский разоблачает цинизм, волчью хватку нарождающейся тогда в России буржуазии и приспособливающегося к ней обедневшего дворянства. Грубые, бессердечные эгоисты Кнуров, Вожеватов и Паратов не признают моральных правил, не испытывают угрызений совести. Единственным светлым образом этой пьесы является Лариса. Чистая, умная девушка, она не может смириться с положением вещи, которую можно купить за деньги, и погибает. Автор ненавидит этот мир, где растаптывают человеческое достоинство, где все продается и покупается. Естественно, что В. Аксенов, сочувствуя судьбе главной героини, определял сверхзадачу спектакля через сущность ее образа. Не случайно название пьесы — *Бесприданница* — В. Аксенов подчеркнул в книге красным карандашом, поскольку оно не только характеризует Ларису Огудалову с позиции общественного мнения, но и является важным обстоятельством ее жизни.

По свидетельству Б. Заватина, постановка В. Аксенова и художника А. Шубина «вызвала живой интерес зрителей. Молдавские актеры воссоздали на сцене мир, в котором власть денег является всемогущей силой. Герои спектакля — одновременно и продавцы, и покупатели, а общество, которое они представляют, не более чем рынок, где все, даже человек, продается и покупается» [74, с. 149]. К сожалению, *Бесприданница* в репертуаре Молдавского музыкально-драматического театра шла недолго. Можно предположить, что зрителям того времени ближе и понятнее были не психологически сложные классические драмы, а оптимистические, легкие современные постановки с музыкой, танцами и пением. Д. Прилепов в этой связи пишет, что в 1940-е гг. этот вид театрального искусства пользовался огромной популярностью, о чем свидетельствуют

постановки *Майской ночи* по Гоголю, *Запорожца за Дунаем* С. Гулак-Артемовского и *Свадьбы в Малиновке* Л. Юхвида и Б. Александрова. В. Аксенов тоже поставил два музыкальных спектакля — *Зоhre и Тахир* по пьесе К. Молланепеса, связанной сюжетом с колоритным фольклором тюркских народов, и оперетту *Раскинулось море широко* по пьесе В. Вишневского, А. Крона и В. Азарова на музыку Н. Богословского и в художественном оформлении Г. Куренного.

В спектакле *Раскинулось море широко*, по форме приближающемся к театрализованному концерту, В. Аксенов раскрыл тему героизма простых людей и развернул перед зрителем незамысловатый сюжет о советской разведчице Елене, направляющейся к немцам под видом их агента и добывающей ценную информацию о вражеских осведомителях: парикмахере Ардальоне Васильевиче и девушке из разряда «безумных крошек» Кисе. Сочетая героические и комедийные элементы, перемежая действие с вокальными номерами и танцами, В. Аксенов воссоздал атмосферу военного времени и воплотил идею веры людей в грядущую победу. Как писал сам режиссер, «...*Раскинулось море широко* В. Вишневского, не претендуя на большое социальное и художественное полотно, в веселой и увлекательной форме музыкальной комедии говорит о мужестве и оптимизме советского человека» [4].

В наши дни подобные спектакли выглядят наивно и расцениваются исключительно как живое художественное свидетельство эпохи 1940-х гг. Историческое значение их определяется тем, что тогда они составили ядро начального этапа развития жанра русской оперетты и явились одним из истоков других, более поздних музыкально-театральных жанров — мюзикла, рок-оперы. Как пишут исследователи оперетты Л. Михеева и А. Орелович, «пьеса *Раскинулось море широко* имела огромное значение для опереточной сцены военных лет» [109, с. 298]. Данный спектакль вписывался в общую репертуарную тенденцию (преобладание спектаклей с доминированием музыкальных элементов), которая впервые проявилась еще в довоенный период, получила развитие в эвакуации и закрепилась в первые послевоенные годы развития театра, выразившись в его названии — музыкально-драматический.

Основной объем творческой работы В. Аксенова как художественного руководителя и главного режиссера был связан с постановкой спектаклей, которые диктовались требованиями руководящих партийно-правительственных органов, осуществлявших постоянный контроль за репертуарной политикой театров. В этой связи напомним, что в августе 1946 г. появились Постановления ЦК ВКП(б) *О журналах «Звезда» и «Ленинград»* и *О репертуаре драматических театров и мерах по его*

улучшению, где жесточайшим образом регламентировалась деятельность литературной периодической печати и определялось направление репертуарной политики театров СССР. Перед работниками театров ставилась задача «создать яркие, полноценные в художественном отношении произведения о жизни советского общества, о советском человеке» [34, с. 594]. От творческих союзов и театральных коллективов тогда требовалось создание позитивного образа «современного героя».

В числе рекомендуемых и ставившихся пьес не всегда находились сочинения высокого художественного достоинства. На первый план выдвигалось условие обязательного воспитательного идеологического воздействия на зрительскую аудиторию. В этот период получили известность такие писатели, как Л. Сейфуллина, А. Серафимович, Л. Леонов, К. Тренев, Б. Лавренев, В. Иванов, В. Билль-Белоцерковский, Д. Фурманов и др. Их драматургию в целом отличала романтическая трактовка революционных событий, сочетание трагедии с социальным оптимизмом. В произведениях этих авторов сформировался определенный канон советской драмы, следование которому считалось нормативным явлением постреволюционного периода в СССР. Главной темой в таких сочинениях становился показ нравственных и физических испытаний человека, из которых он выходит победителем. В соответствии со сложившимися условиями на сцене кишиневских театров под руководством В. Аксенова появились спектакли *Русские люди* и *Русский вопрос* К. Симонова, *За тех, кто в море* Б. Лавренева, *Памятные встречи* А. Утевского и *Любовь Яровая* К. Тренева.

Над спектаклем *Русские люди* В. Аксенов трудился в разное время с труппами Орловского, кишиневских Молдавского и Русского театров. В 1945 г. в статье *Как мы восстанавливаем наш театр* В. Аксенов пишет: «*Русские люди* появились на сцене нашего театра в силу естественного желания театра показать пьесу, рассказывающую о героях первых дней войны» [4]. Сверхзадачу *Русских людей* В. Аксенов формулировал исходя из идеи пьесы К. Симонова — утверждение веры в победу. Он показывал, как экстремальная ситуация военных действий выявляла истинные морально-этические, гражданские и душевные качества героев: разведчицы Вали, матери советского командира Марфы Петровны, комбата Сафонова, журналиста Панина, простой русской женщины Марии Николаевны.

Данный спектакль имел неизменный успех и долгое время держался в репертуаре, что объяснялось не только высокими художественными достоинствами пьесы, но и тем фактом, что сильный актерский состав был объединен режиссерской мыслью в слаженный ансамбль. Рассматривая эту работу в исторической перспективе, театровед Д. Прилепов

оценил ее следующим образом: «Интересной постановкой того времени стал спектакль *Русские люди* К. Симонова (режиссер В. Аксенов). ... На сцене удалось воспроизвести тревожную обстановку, в которой протекала напряженная борьба попавшего в окружение небольшого отряда советских войск» [134, с. 65–66].

Не отличающаяся оригинальностью, остротой и эффектностью, безыскусная, простая, написанная в повествовательной манере пьесы К. Симонова *Русские люди* до сих пор используется как благодатный материал в образовательном процессе театральных учебных заведений России. Она вызывает живой интерес у новых и новых поколений, уже не знающих войны, потому что в ней — личная судьба автора, его богатый и трудный опыт военного корреспондента, много раз смотревшего смерти в глаза, видевшего армию и в дни ее тяжких поражений, и в апофеозе победного торжества. Тем более данная пьеса была актуальна в первые послевоенные годы, когда зритель в сценических ситуациях узнавал факты военной хроники и воскрешал собственные воспоминания о войне. В ней проходит одна из важнейших мыслей военного творчества К. Симонова — соотношение понятий жизни и смерти.

Основной вывод, к которому ведет автор, заключается в том, что героизм вовсе не требует мрачной аскезы: можно любить жизнь и без всяких колебаний отдать ее в борьбе за правое дело. Именно в таком поступке и сказывается подлинное мужество. У людей, о которых рассказывает К. Симонов, бесстрашие и любовь к жизни естественно спаяны. Писатель рисует своих героев самоотверженными, решительными, твердо сознающими возможность трагического исхода. В то же время в пьесе звучит и противоположная мысль: стремление физически выжить может вести к моральной смерти, к обезчеловечиванию, если это естественное желание становится единственной пружиной человеческого поведения. Подчинение биологическим инстинктам приобретает социальную окраску, отказ от нравственных критериев ведет к деградации личности, превращает ее в недочеловека. Таким образом, среди достоинств произведения — пафос утверждения героизма, драматизм ситуаций, напряженность разворачивания фабулы и отдельные хорошо написанные характеры.

Постановка В. Аксеновым пьесы К. Симонова *Русский вопрос* в Кишиневском русском драмтеатре также является типичной для своего времени. Главной темой и идеей этого произведения стал показ борьбы прогрессивного американского журналиста с «реакционно-империалистическими магнатами» США, обличение их нравов и идейных устоев. Для В. Аксенова работа над этим спектаклем была особенно примечательна, поскольку примерно в это же время его младший брат Всеволод работал над ролью Гарри

Смита в одноименном кинофильме. Фильм вышел на экраны в 1947 г. и имел огромный успех, а в 1948 г. Всеволод Аксенов, наряду с актерами М. Астанговым, Е. Кузьминой, М. Названовым, Б. Тениным, режиссером М. Роммом и оператором Б. Волчком были удостоены Сталинской премии первой степени.

По-видимому, эталонное значение прошедшего в прокате фильма М. Ромма было столь велико, что театральные-драматические аналоги данного сценария невольно сравнивались с ним и существенно проигрывали как по режиссуре, так и по актерскому составу. Поэтому первая постановка данной пьесы В. Аксеновым (19.05.1947) вызвала бурную критику: упрекали в непродуманности драматургического решения, в слабом сценическом оформлении, в плохой актерской игре. В следующем театральном сезоне режиссер пересмотрел художественное оформление спектакля и углубил трактовку образов, задействовал других актеров: В. Стрельбицкого (Макферсон), Л. Чиниджанца (Смит), А. Николаеву (Джесси), В. Круглова (Мерфи) и др. В этой связи В. Аксенов объяснял: «...Спектакль совершенно перестроен. Действующие лица изменены режиссерски, переделано все оформление спектакля. Заменены почти все основные исполнители. Мы взяли за коренную переделку спектакля, сознавая большое политическое, воспитательное значение пьесы. Главное отличие от первой постановки в том, что центр событий сконцентрирован вокруг Смита. Спектакль имеет все предпосылки к дальнейшему улучшению» [146].

Публичное обсуждение данной постановки в Русском драмтеатре нашло отражение в редакционной заметке газеты *Советская Молдавия*, из которого следует, что, «вернувшись вторично к пьесе *Русский вопрос*, театр сумел преодолеть трудности и создал интересный, волнующий спектакль» [146]. Тем не менее данный спектакль не занял подобающего места в репертуаре Кишиневского театра. По мнению ответственного секретаря Союза писателей МССР Л. Корнфельда, «...после первой неудачи коллектив Русского драматического театра подошел более самокритично к постановке пьесы *Русский вопрос*, в новом сезоне коренным образом переделал весь спектакль и добился успеха. Однако художественное оформление спектакля еще оставляет желать лучшего, некоторые образы требуют доработки» [146].

Эта пьеса К. Симонова и в настоящее время не привлекает внимания режиссеров, представляясь тривиальной из-за прямолинейной трактовки жизненных событий и излишней политизированности, упрощенно схематизированного разделения действующих лиц на положительных и отрицательных, что сегодня не удовлетворяет требованиям убедительности и художественной истинности. Тем не менее, процесс работы над данным

спектаклем давал возможность режиссеру и актерам оттачивать технические приемы профессионального мастерства, приобретать навыки владения речью и пластикой.

Пьеса Б. Лавренева *За тех, кто в море*, написанная в 1945 г., в свое время явилась большим событием советской драматургии, поскольку представляла собой произведение переходного периода между войной и миром. Для современного читателя она важна как исторический документ своей эпохи, герои которой были убеждены, что победа — дело решенное. Отважные и мужественные морские офицеры — блестящий Боровский и скромный Максимов — объединены общим делом: они командуют торпедными катерами. Но если Боровский заботится о своей славе, то Максимов действует исключительно ради пользы дела. Б. Лавренев данной пьесой как бы предупреждал, что нравственные мотивы рано или поздно выльются в поступки, и, если человек действует лишь во имя карьеры и личной славы, его стремление непременно обратится во вред другим людям. На военном материале эта истина доказывалась особенно наглядно, ибо среди взрывов и выстрелов античеловечность карьеризма оплачивалась кровью.

Автор показал, что социально-психологические явления, наиболее заметные в экстремальных условиях, могут проявляться и в мирной жизни, в виде противопоставления карьеризма и честной самоотдачи. Б. Лавренев чутко уловил их серьезность для будущего и тем самым обеспечил длительное внимание к своей пьесе. В наши же дни ощутимы недостатки драматургии: излишняя дидактичность, с которой проводится основная идея пьесы, однозначная прямолинейность противопоставления образов Максимова и Боровского, простодушная наивность в развязке конфликта.

Обращение В. Аксенова к пьесе Б. Лавренева *За тех, кто в море* в 1946 г. определялось желанием раскрыть тему воспевания доблести советских людей. Сверхзадача была определена им как верное служение родине. Художественное оформление спектакля осуществил Д. Мордохович, музыку написал А. Карасик, которые воссоздали атмосферу суровой зимы 1943 г. Декорации переносили зрителя на базу дивизиона истребителей подводных лодок северного флота. Звуковой ряд (Б. Тараканов), имитирующий свист ветра и постоянные налеты авиации противника, создавал устрашающую обстановку, в которой стойкие моряки сражались, защищая Родину. В целом спектакль *За тех, кто в море* и труд режиссера В. Аксенова оценивался профессиональной критикой как имеющий большое воспитательное значение для молодежи. Рецензент писал: «Театр продолжил линию показа настоящих полнокровных людей советской эпохи» [148].

Наиболее показательной работой В. Аксенова периода его послевоенной деятельности в МССР был спектакль *Любовь Яровая* по пьесе К. Тренева, которая прочно занимала место эталона в золотом фонде советской драматургии. Обойдя почти все драматические театры СССР, *Любовь Яровая* стала широко известна и за рубежом. Ее постановки расценивались в каждом театре как своего рода «экзамен на творческую зрелость». Пьеса раскрывает героико-трагические коллизии гражданской войны 1918–1920 гг. Драматург был ее очевидцем: после установления советской власти он жил в Симферополе и работал в Крымском отделе народного образования, руководил редакционно-издательской частью Крымиздата. Тогда он писал своему учителю и литературному вдохновителю М. Горькому: «Народ в муках творит нечто новое и небывало прекрасное» [103, с. 375].

Эпоха, отраженная в пьесе *Любовь Яровая*, сегодня стала историей, но в 1947 г., когда В. Аксенов приступил к работе над данным спектаклем, в общественном сознании существовали стереотипы «своих», «красных» и «чужих», «белых». Сложные размышления автора о революционных событиях и их болезненном преломлении через человеческую личность, ломка устоев, складывавшихся веками, утверждение новой идеологии воспринимаются сейчас, почти через 100 лет после создания произведения, без осуждения какой-либо из противодействующих сторон. Именно так трактовали действие пьесы В. Турбин и А. Евдокимова в телеспектакле Центрального телевидения СССР 1977 г., где все персонажи (И. Чурикова — в главной роли, Л. Филатов — Михаил Яровой, А. Демидова — Панова и др.) представлены многогранно, без утрировки какой-либо одной стороны [101]. В 1940–1950-е гг. общественная оценка позиции комиссара Кошкина и его соратников, безгранично веривших в идеалы революции, являлась политическим убеждением большинства советских людей. Белогвардейцы, показанные в пьесе, а также некоторые второстепенные персонажи (полковник Малинин, профессор Горностаев, Елисатов, Чир) воспринимались врагами, представителями капиталистической среды, которую изживали большевики. Было бы интересно в наши дни представить иное, более универсальное видение пьесы *Любовь Яровая* К. Тренева (по сравнению со взглядами, утвердившимися в советском театроведении) и рассмотреть ее вне зависимости от коммунистической идеологии.

Естественно, что прочтение пьесы и постановка одноименного спектакля на сцене Русского драматического театра в Кишиневе в 1947 г. осуществлялась В. Аксеновым сквозь призму своего времени. В одном из отчетов он писал, что: «...к 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции следовало поставить большой советский

спектакль, каким и является *Любовь Яровая*» [41, с. 59]. Режиссера привлекали не только исторические события, отраженные в произведении К. Тренева, но и драматичность судьбы героини, элементы психологизма в ее обрисовке. В. Аксенов учитывал и конъюнктурные требования идеологического характера, диктуемые партийно-правительственными нормами. Художественные принципы социалистического реализма диктовали качества демократичности, плакатности, лозунговости, однозначности в трактовке персонажей.

Известно, что режиссерское решение *Любови Яровой* в 1940-е гг. во многих театрах СССР определялось по аналогии с имевшей большой успех постановкой этой пьесы на сцене Малого театра²². В. Аксенов также высоко ценил столичную премьеру и в своей работе ориентировался именно на нее.

Главной темой в аксеновском спектакле стал показ влияния революционной идеологии на взаимоотношения Любви и Михаила Яровых²³. Вопросы социально-политического характера режиссер перевел в субъективно-этический план, внешнему действию предпочел концентрацию на внутренних состояниях: революцию как историческое событие, прошедшее через судьбы конкретных людей, он представил сквозь призму их психологической рефлексии. На полях текста пьесы находим ремарку В. Аксенова: «не случайно — Любовь!» Можно предположить, что ход мыслей режиссера заключался в том, что имя главной героини было выбрано К. Треневым сознательно: оно символизирует то чувство, которое является главным для любой женщины, и именно это чувство (любовь) она приносит в жертву во имя социальной идеи. Таким образом, еще одной важной темой, определяющей художественную сторону спектакля в постановке В. Аксенова, является тема любви.

Четкие, ярко индивидуализированные характеристики всех персонажей пьесы К. Тренева давали возможность режиссеру донести сверхзадачу до зрителя с позиции каждого из них, при этом через личные душевные свойства выразить общественно значимые идеи. Например, сложный путь формирования коммунистических идеалов Любви Яровой показан как результат глубоких переживаний тонкой отзывчивой и преданной женской души; Михаил Яровой сочетает в себе контрреволюционные убеждения с врожденным умом и образованностью; комиссар Кошкин представлен как человек положительный и честный, сумевший стать революционным лидером благодаря способности умело организовать любое дело и т. д. Поэтому сверхзадача аксеновского спектакля, определенная как торжество революции, реально выражалась в победе комиссара Кошкина и его соратников.

Раскрытию идейного содержания спектакля способствовало оформление сцены Д. Мордоховичем. В декорациях он подчеркнул контраст противоборствующих сил. Просторный кабинет комиссара Кошкина был обставлен по-военному: ящики с оружием и боеприпасами соседствовали со столом, заваленным бумагами. С портретов на стене «смотрели» Ленин и Маркс, на алом полотнище провозглашался лозунг *Вся власть советам*. Дополняла общую картину стратегически важная карта местности, к которой часто подходил комиссар, изучая ее и делая пометки. Сцены с белогвардейцами художник оформил как угарный «пир во время чумы»: это был летний ресторан, окруженный деревьями и цветами. Художественное оформление высоко оценивалось критикой: «Спектакль очень хорошо, с большим художественным вкусом был оформлен Д. Мордоховичем. Особенно продуманно написаны декорации аллеи и летнего бара. Хорошо дополняло спектакль музыкальное сопровождение, составленное С. Златовым из народных песен и музыки времен гражданской войны» [203].

Спектакль *Любовь Яровая*, поставленный В. Аксеновым на сцене Кишиневского русского драматического театра был тепло воспринят зрителями, высоко оценен критикой и долго держался в репертуаре. О нем писали: «Огромное художественно-историческое полотно, задуманное и поставленное Заслуженным деятелем искусств Молдавской ССР В. Н. Аксеновым, является вполне удачным. Во всем спектакле чувствуется большой вкус художника, глубокая режиссерская мысль. Постановщик с любовью проник в идейное содержание пьесы и широко раскрыл образы героев, дал яркие типы эпохи гражданской войны. Как и требовала публика в то тяжелое время, спектакль воскресил волнующую романтику революции, борьбу трудящихся, оставлял бодрое, высоко темпераментное впечатление» [203].

Пьесы *Океан* А. Штейна и *Ленинградский проспект* И. Штока можно отнести к ряду «оттепелевской» драматургии с ее спецификой, направленной на преодоление тенденций сглаживания противоречий действительности, углубление аналитического исследования жизни общества, в частности, духовного мира личности и раскрытие ее внутренних психологических особенностей. Данные пьесы, наряду с произведениями А. Вампилова, В. Розова, А. Арбузова, определяют социально-исторические реалии 1960-х гг., отражают трудовую деятельность людей, их творческие поиски, противоречия взглядов, нравственные обязанности, формирование этических принципов. Оба автора (И. Шток, А. Штейн) обращают внимание на повседневные проблемы обычных людей, исследуют психологию человеческих отношений, ставят своих героев в узнаваемые жизненные обстоятельства. Конечно, репертуар русских драматических театров СССР

1950-х–1960-х гг. не исчерпывался этими именами, в драматургии активно работали Л. Зорин, С. Алешин, К. Финн, С. Михалков, А. Софронов, А. Салынский, Ю. Мирошниченко, и др. Наибольшее количество постановок по театрам страны в течение двух–трех десятилетий приходилось на непритязательные комедии В. Константинова и Б. Рацера, работавших в соавторстве. Однако подавляющее большинство пьес всех этих авторов сегодня известны лишь историкам театра [94].

Постановки *Океана* и *Ленинградского проспекта* осуществлялись во многих театрах, привлекая режиссеров «кругом проблем, которые поднял автор, и характерами людей, и своеобразной формой» [190, с. 161]. В данных пьесах отчетливо заметны черты традиционной для русского театра социально-психологической драмы. Несмотря на откровенно будничным, даже бытовой фон самого действия, они имели глубокий, многослойный философский и этический подтекст. В каком-то смысле их авторы продолжали чеховские традиции в драматургии, когда в обыденном сюжете отражались «вечные», общечеловеческие вопросы и проблемы. При этом И. Шток и А. Штейн использовали такие приемы, как создание «подводного течения» и расширения сценического пространства путем введения в действие поэтических или предметных символов.

Для В. Аксенова военно-историческая тематика драматической повести *Океан* звучала как отголосок прошедшей, но не забытой войны с ее героями, которые послужили ярким примером для воспитания важных человеческих качеств — чести, достоинства, отваги, целеустремленности. Показывая проявление данных свойств личности в разных жизненных ситуациях, А. Штейн призывает к честности и принципиальности в их оценке, к видению глубинной сути поступков и их мотивов, а не выхолощенной внешней формы. Руководствуясь заданной тематикой и выявленной идеей, В. Аксенов определяет сверхзадачу спектакля словами Часовникова-отца, который дает сыну напутствие в жизнь: «Будь человеком!» Стремление к самопознанию и самосовершенствованию, умение отличать истинную сущность явлений от их внешней формы и не подменять внутреннее содержание жизненных событий их парадной стороной стало для В. Аксенова главным смыслом в работе над *Океаном* А. Штейна.

Наиболее яркой работой В. Аксенова в этот период его деятельности оказался спектакль по пьесе И. Штока *Ленинградский проспект*, который был поставлен в Кишиневском русском драматическом театре им. А. П. Чехова в 1961 г. Ее выбор был обусловлен необычайной известностью этого автора, который как драматург состоялся именно в 60-е гг. XX в. Сегодня о популярности И. Штока можно судить, в частности, по

сохранившимся рецензиям на спектакли тех лет и воспоминаниям театральных деятелей. Так, 19 марта 2008 г. на российском телевизионном канале *Культура* появился репортаж *Сто лет со дня рождения Исидора Штока*, в котором критик Б. Поюровский, обсуждая славу *Ленинградского проспекта*, отмечал: «Тогда, в начале 60-х, перед премьерой спектакля в театре Моссовета было не протолкнуться. Вся Москва собиралась посмотреть актуальную пьесу» [179].

Для многих артистов *Ленинградский проспект* становился путевкой в жизнь, а к концу 1960-х годов пьеса «обошла все театры страны без исключения...» [191, с. 15]. Например, для Народного артиста России, актера театра и кино, кинорежиссера Н. Бурляева, сыгравшего в спектакле Ю. Завадского роль Васи, открылись широкие перспективы в театральной жизни. По мотивам *Ленинградского проспекта* в 1970 г. режиссером Л. Марягиным на Мосфильме был создан художественный фильм *Моя улица*. Народный артист РСФСР С. Рейнгольд поставил в венгерском городе Бекешчабе спектакль *Жизнь продолжается* по пьесе *Ленинградский проспект*.

Известно, что В. Аксенов начал работать над постановкой 2 октября 1961 г., репетиции велись ежедневно, и уже через месяц, 18 ноября 1961 г., проходила сдача спектакля [90]. Почти одновременно работа над *Ленинградским проспектом* велась в МАДТ им. Моссовета, о чем свидетельствуют воспоминания актера Н. Мордвинова, сыгравшего в нем роль Забродина [110]. Премьера аксеновского спектакля состоялась в зале Молдавской государственной филармонии 23 ноября 1961 г., до конца месяца *Ленинградский проспект* был показан еще четыре раза, а актеру Е. Заплетному была выражена благодарность за срочную замену В. Николаева в роли Федора [90].

В. Аксенов видел в пьесе И. Штока, прежде всего, социально значимые проблемы, которые раскрывают тему жизни и быта рабочего класса в СССР, а также лирико-психологическую драму человеческих отношений разных поколений. Вслед за драматургом режиссер стремился запечатлеть мироощущение советских людей, в котором отражался оптимизм и гордость за достижения страны во всех областях науки, техники, искусства и спорта: создание в 1957 г. первой в мире атомной электростанции, запуск тогда же первого искусственного спутника Земли, осуществление в 1961 г. первого полета человека в космос.

В пьесе И. Штока точно показано и то значение, которое придавалось в то время развитию футбола. Известно, что в период 1950 – начала 1970-х гг. во всех городах Советского Союза строились стадионы; футбольные матчи собирали полные трибуны болельщиков; пресса активно поддерживала советских спортсменов; команды СССР

занимали лидирующие места в европейском футбольном рейтинге. Характеризуя *Ленинградский проспект* в целом, В. Аксенов отмечал его современность, удачно сочетающуюся с традиционными вопросами морали и нравственности, всегда актуальными для искусства. Он писал: «Пьеса говорит о моральных традициях русского рабочего класса, о «проблеме» отцов и детей в современном обществе» [13].

Для режиссера было важно, что героями *Ленинградского проспекта* были обычные люди, в которых актеры и зрители узнавали себя, а действие происходило не в массовых сценах на площадях и митингах, а в деловых переговорах и задушевных беседах на предприятии и на кухне²⁴. Незамысловатый сюжет пьесы знакомит с ситуацией, сложившейся в дружной семье Забродиных, потомственных рабочих с установившимся жизненным укладом и наследственными традициями, въехавшей в новую квартиру на Ленинградском проспекте. Внимание привлекается к нравственным проблемам, которые начали возникать в доме Забродиных и решение которых носило принципиальный характер.

Особенностью *Ленинградского проспекта* является отсутствие внешнего действия и обилие диалогов, где акцент делается на внутреннем содержании персонажей и раскрытии их взаимоотношений. Эти отличительные черты, а также небольшое количество действующих лиц и бытовой сюжет свидетельствуют о камерном характере пьесы. Следовательно, руководствуясь пониманием специфики драматического текста, режиссер делал упор на детализацию, психологизм, разработанность малых форм. Сверхзадачу В. Аксенов формулировал как необходимость быть честным по отношению к семье и обществу, «беречь костюм снову, а честь смолоду».

Удачное оформление сцены способствовало выигрышному представлению режиссерской концепции и помогало донести до зрителя сверхзадачу *Ленинградского проспекта*. Четко определив художественную идею как столкновение разных моральных принципов, выстроив линии действия и контрдействия в слаженный актерский ансамбль, В. Аксенов сплотил весь творческий коллектив, занятый в постановке, и создал спектакль, в котором акцентировал мысль о неразрывном единстве составных компонентов человеческой личности: общественного и личного, драматического и лирического, физического и психологического.

Высокую оценку спектаклю и работе режиссера дает А. Свиридов: «Пьеса И. Штока о наших современниках, о москвичах... Театр им. А. П. Чехова очень хорошо воспользовался материалом, предоставленным ему драматургом, и создал значительный спектакль... Большой похвалы заслуживает работа режиссера, заслуженного деятеля

искусств В. Н. Аксенова, создавшего спектакль строгих и чистых линий, спаянного актерского ансамбля, верно найденной психологической и бытовой атмосферы...» [149]. Рецензент Е. Панасенко также похвально отзывается о новой премьере Государственного русского драмтеатра им. А. П. Чехова; он, в частности, пишет, что *Ленинградский проспект* — это «правдивый спектакль, успех которому во многом обеспечили золотые руки его незримых участников» [126]. Театровед Л. Шорина включила краткую характеристику *Ленинградского проспекта* И. Штока в постановке В. Аксенова в монографию *Мир глазами театра*, где определила ее как спектакль «мелодраматической интонации..., с тщательно любовным воссозданием быта» [205, с. 42].

Из сказанного следует, что В. Аксенов базировался на понимании потребностей современного ему общества, воспринимал в синтезе тему, идею и сверхзадачу пьес, над которыми работал, и воплощал их с максимальной мерой жизненной конкретности. В процессе постановки спектакля он выделял из всех обстоятельств одно, решающее событие, которое предопределяет поступки действующих лиц, отбирал именно те предлагаемые обстоятельства, которые с возникновением события порождали конфликт.

3.2. Выявление системы конфликтов в режиссерском анализе пьес

К. Станиславский учил, что в пьесе, как и в жизни, всегда происходит борьба старого и нового, передового с отсталым. Развивая его идеи, М. Кнебель продолжает: «В каждой пьесе одни действующие лица стремятся к одному, другие — к другому. У одних одна цель, у других — другая. Вследствие этого происходят столкновения, происходит борьба. Определить причины этих столкновений, понять цели и мотивы поведения тех и других персонажей пьесы — значит понять пьесу, то есть определить идею произведения. Основная задача первоначального репетиционного периода — понять основные события, не отвлекаясь на мелочи, которые могут увести в сторону, понять, в чем действие и контрдействие, то есть *определить* на основе глубокого анализа *драматургический конфликт*» [86, с. 27, курсив наш — Н. А.].

Важность драматургического конфликта отмечают и другие теоретики театра. Известный деятель искусства В. Волькенштейн в монографии *Драматургия* пишет: «Не только субъективно, с точки зрения центрального действующего лица, всюду, где мы видим сложно скрещивающиеся взаимоотношения, мы наблюдаем тенденцию к раскрытию борющихся сил на два лагеря» [36, с. 26]. По определению французского театроведа П. Пави драматический конфликт происходит от столкновения

антагонистических сил драмы [125]. Антагонистические силы конфликта персонифицированы в пьесах в конкретных героях, поэтому нередко разговор о конфликте ведется преимущественно с точки зрения разбора поведения того или иного персонажа.

Анализируя конфликт пьесы *Бесприданница* А. Островского, В. Аксенов строил его по аналогии с МХАТовским спектаклем *Таланты и поклонники*, в котором «линию в роли [Негиной (А. Тарасова) — Н. А.] Станиславский видел не в глубокой любви к Пете Мелузову, не в увлеченности Великатовым, а в любви к искусству. Мелузов при кристальной честности, при светлой доброй душе не мог разгадать, оценить натуру Негиной и невольно становился препятствием к ее жизненной цели» [111, с. 134]. У В. Аксенова Лариса (Т. Шаева, Т. Герлак) не просто любит Паратова (М. Апостолов), не только ищет счастья в замужестве с Карандышевым (И. Левяну), она является воплощением образа эстетического идеала человека, который возвышается над меркантильностью жизни, провозглашая данные ценности ценой собственной жизни.

Уместность подобной нравственной оценки образа Ларисы подтверждена позднее и режиссерским анализом этой пьесы А. Поламишевым [130]. Он доказывает, что физическая гибель главной героини невозможна без ее нравственного падения, и именно это способствует раскрытию основного и последнего конфликтного факта пьесы, а, следовательно, и идеи произведения: «Конечно, идея автора открылась нам не вдруг: на протяжении всего действия пьесы мы чувствовали, как в нас постоянно нарастает протест против всего «брыхимовского». Но, безусловно, гибель Ларисы в самом конце пьесы заставила нас почувствовать не только всю боль за ее судьбу, но и возненавидеть все, что неизбежно привело Ларису к гибели. ... Следовательно, для раскрытия идеи эти сцены были необходимы Островскому! Смерть настигает Ларису только после ее нравственной гибели, и, наверное, не случайно Островский пишет эту сцену так, что для Ларисы не смерть ужасна, скорее наоборот, эта смерть — избавление от пути нравственного падения, разложения, позора на который Лариса уже готова была встать» [130, с. 146].

Для В. Аксенова важным оказалось и то, что в *Бесприданнице* значение имен и фамилий раскрывается в процессе постижения образов, что дает возможность их неоднозначной трактовки. По некоторым пометкам в тексте можно судить о важных для режиссера акцентах в характеристиках действующих лиц и их группировке. В. Аксенов заостряет внимание на жанре пьесы — драма в четырех действиях, — намеренно выделяя ее из большинства последних произведений А. Островского, которые являются комедиями, картинами или сценами. Соответственно этому конфликт спектакля сопряжен

с общечеловеческими противоречиями в жизни общества: невозможности добиться счастья в меркантильном мире без материальной обеспеченности.

Изначально уже сам А. Островский группирует персонажей по их материальному признаку. Его ремарки-характеристики сразу создают отчетливое представление о личности, с которой актеру предстоит работать: «Мокий Пармевыч Кнуров, из крупных дельцов последнего времени, пожилой человек, с громадным состоянием; Василий Данилыч Вожеватов, очень молодой человек, один из представителей богатой торговой фирмы, по костюму европеец; Юлий Капитоныч Карандышев, молодой человек, небогатый чиновник; Сергей Сергеич Паратов, блестящий барин, из судовладельцев, лет за 30; ... Гаврило, клубный буфетчик и содержатель кофейной на бульваре» [122, с. 667]. Если мужские образы автор характеризует по роду деятельности, то женские — по возрасту и внешнему виду: «Харита Игнатьевна Огудалова, вдова средних лет; одета изящно, но смело и не по летам; Лариса Дмитриевна, ее дочь, девица; одета богато, но скромно». Воспоминания В. Аксенова о дореволюционной Москве и ее обитателях, которыми он охотно делился с актерами, давали богатую пищу для создания жизненно правдивых образов.

Группировку действующих лиц В. Аксенов пометил цветами: Ларису подчеркнул красным, остальных — синим карандашом; причем, помимо имени главной героини, режиссер выделил и ее характеристику — скромная, от чего, видимо, предлагал отталкиваться актрисе. Скромностью, мечтательностью и умом Лариса противопоставлялась матери, Харите Игнатьевне, расчетливой и циничной даме, активно организующей будущее дочери, исходя из собственных интересов. Образ Ларисы, возвышенный до уровня романтических чеховских героинь, которым духовное всегда важнее материального, для В. Аксенова представлял собой наивысшую ценность. В его спектакле главная героиня олицетворяет трагический удел умной, красивой, талантливой женщины, обреченной на безысходность существования из-за бедности. В. Аксенов усиливает ее духовное одиночество через конфликт со всеми остальными персонажами. Ее не понимает мать, в представлении которой жить по-человечески — это когда в доме бывает много мужчин, льется рекой вино и звучат комплименты; которая в первую очередь заботится о материальной обеспеченности своего дома, себя в частности, о чем становится понятным из первых же ее реплик: «Мокий Парменыч, затеяли мы свадьбу, так не поверите, сколько хлопот.... И вдруг такие расходы, которых никак нельзя было ожидать... Вот завтра рождение Ларисы, хотелось бы что-нибудь подарить» [122, с. 677]. В этих словах уже видны рассудительность и холодный расчет Огудаловой.

Взаимоотношения Ларисы с ее женихом В. Аксенов строит на конфликте возвышенно романтического с приземленно обыденным. Для Карандышева (И. Левяну) Лариса является всего лишь поводом подняться над всей бряхимовщиной, он тешит себя дешевым тщеславием утереть нос богатым господам, мстит им за ту зависть, которую испытывал ранее, видя Ларису в обществе успешных поклонников; на самом же деле ее душа, чувства и переживания ему безразличны. В свою очередь, Лариса выходит замуж от безысходности, желая вырваться из-под невыносимого гнета и давления матери, думая, что где-то «там» ее ждет счастье. Она восклицает: «Если б я не искала тишины, уединения, не захотела бежать от людей — разве бы я пошла за вас? Так умеете это понять и не приписывайте моего выбора своим достоинствам, я их еще не вижу. Я еще только хочу полюбить вас; меня манит скромная семейная жизнь, она мне кажется каким-то раем» [122, с. 678]. Она чувствует себя униженной, находясь рядом с человеком, которого не уважает, всегда сравнивая его с Паратовым, своей мечтой: «С кем вы равняетесь? Возможно ли такое ослепление!» [122, с. 679]. Но в итоге именно благодаря Карандышеву истерзанная душа Ларисы обретает покой.

Наиболее ярким представителем сил контрдействия В. Аксенов показывает эффектного барина Паратова (М. Апостолов), который для Ларисы является идеалом мужчины и который, зная о ее отношении к нему, манипулирует ею. За внешним его блеском скрывается такое же отсутствие духовных идеалов и глубоких чувств, как и у Карандышева. По сути, нравственная ценность Паратова и Карандышева может быть приравнена (случайное их сравнение Ларисой парадоксально, но истинно), отличает их лишь умение себя преподнести. Паратов, как и Карандышев, расчетлив и циничен, но свои низменные действия (издевательства над Робинзоном и Карандышевым, обман Ларисы) выдает за нечто благородное. Например, он легко находит оправдание своему поступку: «Я немножко виноват перед ней, ...но теперь она выходит замуж, значит, старые счета покончены, и я могу опять явиться поцеловать ручки у ней и у тетеньки...» [122, с. 685].

В. Аксенов вслед за драматургом подчеркивает отрицательность образа Паратова как лицемера и циника, разбивающего идеалы и надежды главной героини: с его появлением жизнь Ларисы подвергается опасности, в ее душе воскресают старые воспоминания, она грезит о недостижимой мечте, идет к ней, разочаровывается и погибает. Паратов губит жизнь не только Ларисы, но и ее жениха, матери, всего Бряхимова, — все они теряют единственный символ духовности и высокой нравственности, который несла в себе главная героиня, и сама перед смертью согласившаяся с правилами игры сильных мира сего: «Вещь... да, вещь! Они правы, я вещь, а не человек. Я сейчас убедилась в том,

я испытала себя... я вещь! Наконец слово для меня найдено, вы нашли его...» [122, с. 733]. В. Аксенов выделяет именно эти слова героини, подчеркивая основную идею невозможности бороться с социальной «машиной».

Остальные господа, входящие в дом Огудаловых, усиливают данный конфликт. Для них Лариса представляется желанным атрибутом, предметом роскоши, который можно приобрести за деньги и обладание которым придает значимость собственной персоне: крупный делец Кнуров (Е. Уреке), завсегдатай в доме Огудаловых, цинично видит в Ларисе лишь завидную содержанку; знающий Ларису с детства Вожеватов (И. Касван, К. Штирбул) — молодой, но уже преуспевающий в делах человек — относится к ней как к красивой игрушке. Лариса вступает в конфликт с этими представителями материального мира, бряхимовщиной, но не выдерживает борьбы.

В. Аксенов убеждает зрителя в том, что гибель Ларисы является единственно возможным разрешением столкновения ее с окружением. Тем самым он развивал идею, которую К. Станиславский оттачивал в *Талантах и поклонниках*, работая с И. Кудрявцевым над ролью Пети Мелузова. Но если Мелузов только готовился к действию, то Лариса его совершала. Раздвигая рамки внутреннего конфликта, акцентируя мысль о безмерном одиночестве человека в окружающем мире, В. Аксенов проводил тему сохранения и спасения подлинного искусства, настоящих духовных ценностей. Такая трактовка образа Ларисы не только проясняет режиссерские приоритеты В. Аксенова, но и декларирует общую направленность его творческой деятельности и отношение к жизни, сходные с позицией К. Станиславского. Как писала И. Виноградская «Жертвенность, подвиг во имя театра — сквозная линия жизни самого Станиславского. Гражданское служение обществу посредством искусства — сверхзадача его жизни» [111, с. 134]. В. Аксенов тоже всю жизнь посвятил театральному делу, поэтому в какой-то мере эти слова можно отнести и к нему.

Если в классической драме А. Островского конфликт рассматривался режиссером как сложное и многосоставное явление, то в современных советских пьесах (*Раскинулось море широко* Вс. Вишневского, *Русские люди* и *Русский вопрос* К. Симонова, *За тех, кто в море* Б. Лавренева, *Любовь Яровая* К. Тренева) он трактовался в соответствии с каноническими требованиями мифологии социалистического реализма. Это был конфликт идей, в соответствии с которым типизированные действующие лица «разведены» на два полюса: «красные» и «белые», «наши» и «не наши», свои и чужие, хорошие и плохие. Эта модель конфликта приводила к тому, что характеристики персонажей становились однополярными: положительные — монументализировались и

возвеличивались, негативные — шаржировались и карикатуризировались. Итог такого противопоставления был заведомо predetermined и выражал главную идею мифа: торжество нового человека — идеологически выдержанного и социально полезного. В соответствии с данным канон работал над спектаклями и В. Аксенов, стремясь оттачивать мастерство актеров в противопоставлении сил действия и контрдействия.

Главным положительным персонажем *Русских людей* является капитан Сафонов, который приучает себя к мысли, что придется умирать, и требует от своих товарищей, чтобы они приняли его главный принцип: «Помирать я готов, но помирать меня интересует со смыслом, а без смысла помирать меня не интересует» [158]. Вокруг него группируются остальные силы действия: его мать Марфа Петровна, 19-летняя шофер Валя, журналист центральной газеты Панин. Им противостоят предатель Козловский, немцы Розенберг и Вернер, городской глава Харитонов. Разрешая данный конфликт, режиссер стремился к возбуждению в зрителях чувства патриотизма и ненависти к врагам.

В пьесе *За тех, кто в море* Б. Лавренева показано столкновение между морскими офицерами Боровским и Максимовым, перерастающее в борьбу Боровского со всем коллективом дивизиона. Сущностью этого конфликта была непримиримая противоположность таких нравственных норм как: мораль общественная и индивидуалистическая, героизм подлинный и ложный, показной. Режиссер решал антитезу Боровского — Максимова как противостояние характеров конкретных персонажей и подчинил этому весь ход драматического действия.

Несмотря на принадлежность пьесы *Раскинулось море широко* Вс. Вишневского к жанру музыкальной комедии, конфликт в ней тоже заключался в противопоставлении широкой панорамы положительных персонажей моряков и жителей Ленинграда — «кучке» врагов, разоблаченных силами добра.

Постановка *Памятных встреч* А. Утевского в Русском драмтеатре показательна с точки зрения режиссерского в нее вмешательства. В. Аксенову пришлось выявлять и обострять конфликтную линию спектакля, поскольку, по его мнению, пьеса была неровная, сырая, местами просто неудачная, а идея автора — честность человека перед Родиной, перед самим собой — декларировалась прямолинейно и неубедительно. Драматургу не удалось добиться решения этой сверхзадачи, раскрывая судьбы основных персонажей и утверждая морально-этический тезис: «Да здравствует жизнь! Не жалеете жизни ради самой жизни!» Объяснялось это тем, что А. Утевский, видный советский биолог, был самодеятельным драматургом, а из всех его сочинений только пьеса *Памятные встречи* приобрела популярность. Она была задумана автором в годы тыловой

жизни во Фрунзе и первоначально называлась *Опасность безопасности*. Первая постановка была осуществлена в 1945 г. и прошла с успехом на сценах более 100 театров страны. Однако невысокий уровень художественных свойств этого произведения вскоре лишил его сценической жизни.

Работая над пьесой в 1947 г., В. Аксенов проявил творческую фантазию в режиссерском замысле, а также призывал актеров активизировать воображение в исканиях индивидуализированных образов, чтобы в какой-то степени скрасить промахи пьесы и избежать изображения ходульных типов. Смягчить недостатки сочинения помогло также красочное художественное оформление С. Чоколова и музыкальный ряд, соответствующий содержанию, выполненный А. Карасиком. В результате общее впечатление о постановке было положительным: «...спектакль *Памятные встречи* получился жизнерадостным и умным, в нем чувствуется режиссерская мысль и целеустремленность. Он воспекает мужество и благородство советских патриотов, не жалеющих жизни ради жизни, готовых отдать все свои силы во имя Родины» [27].

В пьесе К. Тренева *Любовь Яровая* конфликт реализовался В. Аксеновым на нескольких уровнях и в разных сюжетных линиях: Яровая — Яровой, Яровая — Панова, Кошкин — Яровой и др. Главный антагонизм его постановки заключался в напряженном противостоянии Любви Яровой (В. Богданова) и ее мужа (Л. Чиниджанц), которые оказались врагами, столкнувшись «на одной дороге». Итогом развития линии взаимоотношений данных персонажей, определяющим позицию каждого, становится не любовь супругов, а чувство долга, основанное на выборе идеологической платформы.

Если в пьесах 1940-х гг. В. Аксенов заострял противоречия исходя из упрощенной канонизированной модели того времени, то ситуация 1960-х диктовала другие драматургические архетипы: выявление психологизма, осознание системы конфликтов (внешних, внутренних, социальных, исторических и т.д.), внутренних противоречий и внешних противостояний. Конфликт в поставленных В. Аксеновым пьесах не просто раскрывает жизненные столкновения героев на бытовом уровне, но отражает многоплановые коллизии, находящие выражение в сознании героев, в изменении взглядов и мировоззрений. Ценность и заслуга драматургии 60-х гг. XX в. заключается в том, что она представила произведения, решающие «вечные проблемы» нравственного содержания. Конфликт тех двух пьес, с которыми работал В. Аксенов в данный период (*Океан* А. Штейна и *Ленинградский проспект* И. Штока) — это конфликт разных мировоззрений, этических принципов, приводящий к нравственному усовершенствованию человека. Оттого, что он кажется личным, он, тем не менее, не становится менее

общественно значимым, поэтому с точки зрения режиссуры должен решаться тонкими и глубокими средствами искусства. Никаких внешних обстоятельств, осложняющих взаимоотношения персонажей, не существует, конфликт происходит в них самих, он раскрывается изнутри, вырастает из разности их отношения к жизни.

О двух последних поставленных В. Аксеновым спектаклях информации обнаружить практически не удалось. Известно только, что *Игра без правил* Л. Шейнина раскрывала захватывающий сюжет о борьбе советских чекистов с американской разведкой в послевоенной Германии, где главный герой — опытный чекист Ларцев — раскрывает заговор против конструктора Леонтьева. Сведения о втором спектакле — комедии *Старый дурак, или Бесхитростная история* К. Финна — иного характера, они касаются исполнительского состава и сценографии. В постановке были заняты ведущие актеры: В. Левинзон (Иван Иванович Терехин), В. Гольцев (его сын Петр), Т. Кривцова (жена Петра Софья Антоновна), Н. Каменева (их дочь Лена), В. Шибанков (Костя Тарбеев), В. Сухоросова (Тася), К. Снегина (Анна Даниловна).

Работая над *Океаном* А. Штейна, режиссер исходил из того, что полное раскрытие темы пьесы происходит не только в обстановке морского флота, но и в обычных бытовых условиях. В. Аксенов солидаризировался с автором пьесы в том, что в основном конфликте долг не противопоставлен чувству, а характеры действующих лиц рассматриваются как в отношении к службе, так и в семье, что позволяет создать полные портреты личностей и затронуть еще одну тему — любви и нравственности. Например, Платонов одинаково относится к выполнению долга как перед родиной, так и перед другом, беспринципность Куклина наиболее полно раскрывается в его частной беседе с Машей, эгоистичные стремления Часовникова подвергаются сомнению после его бескорыстной помощи Анечке, которая, в свою очередь, в корне меняет отношение к жизни и заявляет о себе как о личности. Г. Товстоногов в этой связи пишет: «Вырванные из контекста роли фразы или целые сцены не дают представления о характерах. Характеры создаются автором из всей суммы поступков, из всей суммы обстоятельств» [190, с. 162].

В. Аксенов стремился показать, каким образом автор квалифицирует человеческие поступки, совершаемые героями пьесы: в противопоставлении взглядов двух поколений, А. Штейн тяготеет к пониманию жизни молодыми людьми, исходя из мотивационно-действенной оценки персонажей и их взаимодействия. Например, обман Платонова (покрывание Часовникова) рассматривается А. Штейном как благородный поступок, так как в его основе лежат интересы дружбы и успех общего дела. Или же, наоборот,

сообщение Куклина об умышленном пьянстве и дебоше Часовникова звучит как сплетня или предательство, потому что основана на чувстве зависти. Подобный взгляд на жизнь, на поступки героев демонстрирует желание отойти от внешних идеалов и рассмотреть личность в ее внутренних, глубинных основах. Так, рассуждая о пьесе *Океан*, Г. Товстоногов заключает, что она есть «бунт против всего догматического, формального, показного. Формально Куклин прав. Формально прав Туман, требующий наказания Часовникова. Формально прав Зуб, настаивающий на демобилизации Часовникова. Формально мы не имеем юридических прав судить Машу или Лелю» [190, с. 163]. Автор же проводит идею о том, что внешняя правильность поступков не всегда отражает истинную их суть.

Конфликт в *Океане* является многосоставным. Внешне очевидны две ситуации: служебная и личная. Первая коллизия заключается в чрезвычайном происшествии, заведомо созданном Костей Часовниковым (В. Гольцев), вторая — во взаимоотношениях Платонова (В. Левинзон) с Машей (Е. Ретнева) и Анечкой (Т. Кривцова). Основными же формами конфликта в пьесе становятся внутренние противоречия каждого персонажа: Александр Платонов всего себя отдает работе, не желая вникать в семейные дела; Константин Часовников мечется между мечтой и реальностью; Святослав Куклин (А. Снегин), обладая богатым потенциалом, использует его не по назначению; адмирал Часовников (Ю. Соколов) колеблется в определении судьбы сына. Женские образы представляют интерес внутренним развитием: характер Анечки закаляется, позиция Маши «плыть по течению» упрочивается. Во взаимодействии всех названных драматургических рисунков складывается общая панорама жизни советского общества того времени с характерными для него проблемами, типичными не только для СССР середины XX в., но и для других народов и исторических периодов.

Сохранившиеся эскизы художника А. Фокина позволяют представить все три координаты сценического пространства, представленные в виде плана и фронтального изображения. Приступая к оформлению спектакля *Океан* А. Штейна, дирекция театра направила А. Фокина в командировку для детального ознакомления с уже существовавшей на тот момент постановкой, о чем свидетельствует письмо художника В. Аксенову [41, с. 114–115]. Это дало возможность учесть опыт столичных театров в работе над собственной версией и оттолкнуться от идеи, что название, — *Океан* — сопряженное с местом действия, является символом глубинной взаимосвязи человеческих судеб. По мнению рецензента П. Сиркеса, трактовка штейновской драматической повести В. Аксеновым осуществлялась «по-современному, правда, до некоторой степени вольно»

[161]. «Вольность» сводилась к стремлению режиссера выделить в каждом образе спектакля главную, основную черту, определяющую его тип. При этом нивелировались второстепенные свойства персонажей. В результате действующие лица утрачивали качество диалектической многогранности, приобретая однозначную направленность.

В целом, определяя значение данного спектакля в репертуаре Русского драматического театра им. А. П. Чехова, можно привести мнение рецензента, свидетельствующего, что основную идею режиссера — расставить оценочные акценты в панораме многоликой картины человеческих характеров — «театр сумел донести до зрителя» [161]. Об этом же свидетельствует и награждение спектакля и его режиссера дипломом первой степени в республиканском конкурсе на лучшую постановку 1963 г. [131].

В *Ленинградском проспекте* И. Штока В. Аксенов видел противопоставление двух представителей рабочего класса, старых друзей и товарищей — Василия Забродина (В. Белов) и Дмитрия Скворцова (Ю. Соколов), с одной стороны, и Семена Семеновича (В. Гольцев), с другой. Силу действия спектакля В. Аксенов олицетворял в тандеме Забродина и Скворцова, поэтому их характеристики давал в постоянном переплетении и сравнении. За внешней простоватостью и заурядностью Василия Павловича Забродина В. Аксенов видел сильную личность, которая олицетворяла собой настоящего советского человека, живущего по законам совести. Дмитрий Скворцов (Скворец) — яростный противник всякой нечестности и несправедливости. Для В. Аксенова эта роль имела определенную идеологическую подоплеку, важную для того времени, — Скворец принимал всей душой и смело следовал установкам морального кодекса советского человека, «строителя коммунизма». Его появление на сцене — это своеобразный конфликтный источник, эмоциональный зачин спектакля, с которого сквозное действие начинает явственно «работать». Скворец вносит интригу, сомнение и тревогу в общую атмосферу домашней идиллии Забродиных, выходя на сцену в то время, когда вся семья ужинает за столом. С этого момента обозначается главное противоречие спектакля.

Путь его разрешения режиссер определял как стремление к правде, а общую форму спектакля строил по схеме $A - A - B$ (сумерки — сумерки — рассвет). Таким образом, ведущую роль в композиции всей постановки играла идея перехода от выявленных противоречий к их решению, от внутреннего разброда и неслаженности к собранности и организованности, от ночной тьмы и мрака к близости рассвета. Это движение В. Аксенов показал не только эволюцией действующих лиц, но и световыми эффектами. Первые два акта пьесы шли в сумерки: сцена была слабо освещена тусклой настольной лампой.

Последнее действие у И. Штока происходило утром, и режиссер ярко осветил сцену, что усиливало оптимистическое восприятие будущего в воссоединенной семье Забродиных. Развитие образов В. Аксенов рассматривал по тому же принципу — от темного (плохого, нейтрального) к светлому (хорошему). Вокруг этой оси он выстраивал действие и контрдействие, раскрывал характеры действующих лиц и показывал их эволюцию.

Пользуясь советами, усвоенными в общении с К. Станиславским, В. Аксенов всегда искал индивидуальные режиссерские приемы выявления истинной духовной сущности произведения, а также каждого персонажа в отдельности и настойчиво предостерегал актеров от стремления «играть результат», от попытки показать характер, чувство или образ без надлежащей подготовительной работы над собственным внутренним миром. В частности, ставя *Ленинградский проспект*, он постоянно подчеркивал, что стремление непосредственно к результату, всякое навязывание результата неизбежно повлечет за собой наигрыш, штамп и приведет к искажению авторского замысла, поскольку нужно оправданно показать все тонкости духовного развития образов. В. Аксенов подтверждал эту мысль словами своего наставника: «У нашей артистической природы существуют свои творческие законы. Они обязательны для всех людей, всех стран, времен и народов. Сущность этих законов должна быть постигнута. Все великие артисты, сами того не подозревая, подсознательно шли в своем творчестве этим путем» [174, с. 213]. Таким образом, режиссер стимулировал актеров к самостоятельному поиску «зерна» роли.

3.3. Выводы по главе 3

Рассмотрение режиссерской работы В. Аксенова над драматургическим текстом в кишиневских театрах 1940-х и 1960-х гг. позволяет сделать следующие выводы.

1. Характерной особенностью большинства текстов, над которыми работал В. Аксенов, является их принадлежность к современной драматургии. Такой выбор режиссер осуществлял исходя из своего социального статуса и господствовавшей тогда идеологии марксизма-ленинизма. Канонические нормы партийности и народности искусства, метода социалистического реализма диктовали условия всей творческой деятельности, в том числе и направление репертуарной политики театров. Исходя из этого в 1940-е гг. В. Аксеновым были поставлены *Русские люди* и *Русский вопрос* К. Симонова, *Любовь Яровая* К. Тренева, *Памятные встречи* А. Утевского, *Раскинулось море широко* Вс. Вишневского, *За тех, кто в море* Б. Лавренева, в 1960-е — *Игра без правил*

Л. Шейнина, *Океан* Л. Штейна и *Ленинградский проспект* И. Штока. Классическая драматургия, всегда наличествующая в репертуаре театров, также была представлена в деятельности В. Аксенова; ею стала постановка *Бесприданницы* А. Островского.

2. Первым этапом в работе В. Аксенова над драматургическим текстом являлся анализ темы и идеи произведения и выявление на этой основе сверхзадачи будущей постановки. Рассмотрение пьес, поставленных им в 1940-е гг., свидетельствует о преобладании героико-патриотической тематики с романтическим воспеванием революционных идей (*Любовь Яровая*), жертвенности и подвига (*Русские люди*), утверждением патриотизма (*Раскинулось море широко*) и верности высоким идеалам (*Русский вопрос*). Драматургический материал, проработанный В. Аксеновым в 1960-е гг., раскрывает морально-нравственную проблематику простого человека в условиях производственных отношений и в семейной жизни (*Океан, Ленинградский проспект*). Провозглашение торжества справедливости и честности становится главной идеей пьес данного периода.

3. Выявление конфликта, трактованного как первостепенный элемент драматургии, специфические качества которого сказываются на всем строе пьесы, на всех ее составных частях, определяло сущность следующего этапа работы В. Аксенова над текстом. Он разграничивал конфликты: антагонистические (*Любовь Яровая, Русские люди, Русский вопрос* и т. д.) и неантагонистические (*Океан, Ленинградский проспект*); внешние (*Яровая — Панова, Семен Семенович — Скворец*) и внутренние (*работа — семья у Платонова, желаемое — действительное у Кости Часовникова*). Режиссер выявлял конфликт между личностью и обществом (*Лариса Огудалова — «бряхимовщина», Павла Панова — «красные»*), между персонажами (*Яровая — Яровой, Боровский — Максимов*), межгрупповые конфликты («белые» — «красные», фашисты — «наши»). Понимание сущности этих противоречий помогало В. Аксенову мотивировать актеров в поисках линии ролей, в создании второго плана персонажей и аргументации своего существования в образе.

4. СОЗДАНИЕ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ С АКТЕРАМИ

Работу с актером В. Аксенов всегда ставил на первое место в своей профессиональной деятельности. Претворяя в жизнь заветы К. Станиславского, он стремился вызвать в артистах желание творческого созидания, поэтому, приступая к постановке спектакля, побуждал их к постоянному самостоятельному поиску и потребности согласовывать результаты своего труда с общими целями и задачами. Следуя установкам «системы», он помогал постижению естественных законов природы и жизни, которые являются основой естественной выразительности актерской игры.

Сейчас оценить результаты работы В. Аксенова с актерами можно путем анализа рецензий и отзывов прессы на его спектакли *Se zbućiumă marea în valuri* Вс. Вишневского, *Русские люди* и *Русский вопрос* К. Симонова, *За тех, кто в море* Б. Лавренева, *Любовь Яровая* К. Тренева, *Памятные встречи* А. Утевского, *Великая сила* Б. Ромашова, другие постановки [250; 51; 146; 148; 203; 27; 42; 77]. Показательную оценку режиссерской работы В. Аксенова с актером содержат также автобиографические заметки артистки Г. Гоманюк, сотрудничавшей с ним на рубеже 1950–1960-х гг. в Ашхабадском драмтеатре им. А. С. Пушкина [52]. Актриса вспоминает: «Это Режиссер с большой буквы. Высокая культура, элегантность, удивительная подготовленность к каждой репетиции выковывали во мне дисциплину, ответственность. Он никогда не повышал голоса на актеров. Он сердился редко, но как-то мощно, изнутри» [52, с. 69].

И далее: «Работая с таким человеком, молодой актер всегда чувствует надежную руку режиссера, человека, который мыслит шире, видит глубже. Вячеслав Николаевич приходил в театр задолго до начала репетиции. У него всегда было несколько вариантов одной и той же сцены. Он всегда был готов, он предчувствовал результат. Терпеливо давал возможность будить фантазию и радовался, когда артист, как гейзер, бурлил своими возможностями ума и сердца» [52, с. 70–71]. Привитое К. Станиславским данное качество было свойственно В. Аксенову на протяжении всей его режиссерской деятельности и проявлялось в работе с актерами, независимо от того, насколько значительна была роль. Режиссер повторял слова учителя: «Не бывает маленьких ролей». Продемонстрируем сказанное примерами.

4.1. Героико-патриотические и драматические образы в постановках Вячеслава Николаевича Аксенова 1940-х гг.

Наиболее заметно влияние К. Станиславского проявилось в работе над *Бесприданницей* А. Островского, поскольку драматургия этого автора, как уже было сказано, была изучена В. Аксеновым на репетициях МХАТ. В частности, важное значение для формирования режиссерских принципов В. Аксенова имела постановка *Таланты и поклонники*, в которой К. Станиславский «вплотную подошел к работе по методу психофизических действий» [111, с. 133]. Как пишет театровед И. Виноградская: «Он призывал исполнителей пользоваться в творчестве “тонкими нитями”, достигать цели “мягкими средствами”, не зажимая темперамента; создавать более “тонкий и рельефный” рисунок роли, используя всю гамму красок, с их полутонами и разнообразием, при этом не бояться самых сильных контрастных приемов, когда злоба может выражаться радостью, восторг — слезами и т. п., научиться переводить внимание партнера и зрителя то на голос, то на глаза, то на выразительный жест, не засоряя одно другим» [111, с. 133–134].

В. Аксенов также призывал творчески подходить к работе над ролью. Особое внимание он обращал на ритм, который должен «пронизывать все тело» актера, находящегося на сцене и несущего в себе пульсацию внутренней энергии. Режиссер требовал, чтобы исполнители на каждой репетиции были «по-сегодняшнему» живыми, показывали не результат, а процесс развития роли, чтобы у каждого актера была сиюминутная, импровизационная реакция на игру партнера, на происходящие на сцене события. В. Аксенов старался направить исполнителя к поискам индивидуальных средств сценической выразительности.

В работе с Т. Шаевой и Т. Герлак над образом Ларисы Огудаловой, В. Аксенов указывал им в первую очередь на его главную характеристику — «бесприданница», которая лишала героиню финансовой опоры, поднимала ее над бытом, заставляла искать приоритеты в возвышенно романтических отношениях, в стремлении к одухотворенной нравственной жизни. На сцене Молдавского музыкально-драматического театра зрители увидели «богато, но скромно» одетую молодую, «девицу на выданье», которая выросла в порядочной, но бедной семье («Огудаловы все-таки фамилия порядочная, и вдруг за какого-то Карандышева!») и отличалась природной грацией и кротостью. Лариса честна — она не скрывает от жениха, что ее идеалом мужчины является не он, а Паратов.

Лариса вступает во внутренний конфликт, предавая свои мечты о любви и подлинном счастье и соглашаясь выйти замуж за Карандышева. В. Аксенов предлагал актрисам акцентировать в данном образе нравственные идеалы: утрачивая надежды на счастье с возлюбленным (Паратов уехал и забыл о Ларисе), героиня не теряет веры в достойную честную жизнь и выбирает путь брака («Хоть за Карандышева, да замуж», — не без досады констатирует Вожеватов). Это решение является первым переломом в судьбе героини и характеризуется режиссером как исходное событие в действии спектакля. В этом конфликте В. Аксенов обращал внимание актрис на парадоксальное сочетание в Ларисе чувств послушания («Мы люди бедные, нам унижаться-то всю жизнь») и собственного достоинства («Если б я не искала тишины, уединения, не захотела бы бежать от людей, разве я пошла бы за вас?»).

Главным событием, повлиявшим на дальнейшее развитие внутреннего мира Ларисы, является приезд Паратова, который, играючи, окрыляет ее и возрождает надежду. Последующие события не имеют особого влияния на ее переживания до тех пор, пока она не понимает, что честь ее безвозвратно утеряна, и ей больше никогда не выйти замуж. Режиссер предлагал актрисам опираться на чувство влюбленности, которое и толкает на безумные безрассудные поступки («она бросает ... жениха, с которым ей жить всю жизнь. Значит, она надежду имеет на Сергея Сергеича»). Под властью этого состояния актриса с легкостью оправдывает поведение своей героини.

Следующим этапом развития образа Ларисы является осознание ею факта, что, обманутой дважды, ей ничего не остается, как стать любовницей старика Кнурова. Растоптанная мечта, потерянный идеал, бессмысленность существования становятся путеводителями Т. Шаевой и Т. Герлак в сцене принятия решения ехать с ним в Париж. Предвкушение скорой смерти (после выстрела Карандышева) воспринимается не иначе как искренняя благодарность за освобождение от чувства глубокого отчаяния и низости своего положения («Милый мой, какое благодеяние вы для меня сделали! ... Ах, какое благодеяние!..»).

Развивая линию роли в соответствии со сказанным, актрисы показывали главную сущность образа Ларисы, которая была определена режиссером при анализе пьесы, — одиночество, отсутствие понимания окружающими. Такая суть образа дополняется и усиливается содержанием исполненного ею романса М. Глинки на стихи Е. Баратынского *Не искушай меня без нужды*, в котором господствует элегическое настроение разочарования и усталости души.

Все остальные персонажи *Бесприданницы* не обладают такой сложной внутренней организацией, сообразно своим представлениям они лишь стремятся к овладению «искусством жизни». Харита Игнатьевна Огудалова гораздо менее разборчива в средствах достижения жизненного благополучия, не исключает «теплого участия» в жизни дочери богатого человека, о чем свидетельствует ее разговор с Кнуровым («Хорошо, как найдется это участие»). Она «любит и сама пожить весело», поэтому бесконфликтно для себя легко вписывается в окружающую ее «финансовую» меркантильность. Лариса для нее — товар, который нужно удачно пристроить под покровительство участливого богача или завидно выдать замуж. Актриса играет шикарную с вида барыню, знающую «правила игры» высшего света, учтивую и обходительную перед «нужными» людьми, холодную и расчетливую с остальными.

Как уже было сказано, герои *Бесприданницы* А. Островского — европеизированные купцы, которые, по выражению одного из слуг, разговаривать ездят «в Москву, в Петербург да за границу», среди иерархии их жизненных ценностей на первый план выходят богатство, роскошь, изысканные удовольствия, основным занятием является процесс купли-продажи. При этом объектом финансовых отношений для них могут быть не только вещи, но и люди, о чем свидетельствует сцена обсуждения новости о согласии Ларисы, первой красавицы города, на брак с бедным чиновником Карандышевым, который в глазах преуспевающих торговцев совершенно ничтожен.

Поиски образов Вожеватова и Кнурова В. Аксенов предлагал актерам начинать с известной ему символичности данных фамилий. В русском языке значение слова «кнур» трактуется как хряк, боров, кабан, что применительно к человеку может означать «грубое животное». Е. Уреке создал образ известного, почтенного, влиятельного человека, для которого «невозможного мало»; к людям ниже его по положению он относится презрительно («Ну, что такое Карандышев!»); к главной героине — циничен, холоден, и расчетлив. Он обещает Ларисе красивую жизнь, если она станет его любовницей.

В *Толковом словаре* В. Даля «вожеватый» — тот, кто умеет водиться с людьми, обходительный, вежливый, приветливый, занимательный собеседник, а также безразличный, безнравственный человек, у которого нет ничего святого. Именно Вожеватов предлагает Кнурову бросить жребий, чтобы решить, кому из них достанется Лариса, именно он ничего не делает, чтобы предотвратить возможную ее гибель. В исполнении молодых артистов И. Касвана и К. Штирбула характеристика Вожеватова абсолютно соответствовала внешнему его виду — «очень молодой человек, один из представителей богатой торговой фирмы; по костюму европеец».

Бедного чиновника Карандышева играл И. Левяну, который создал образ человека самолюбивого и завистливого. Низменный и примитивный, с большими амбициями Карандышев, каким его видел В. Аксенов и представил И. Левяну, чувствовал себя победителем, случайным обладателем *Grand Prix*. Вероятно, на самом деле он по-своему любит Ларису, но это чувство неотделимо у него от надрывного желания предьявить соперникам свой «капитал». Данное чувство далеко от той высокой и чистой любви, которой жаждала сама героиня, и проявляется в претензиях к своей невесте следовать его жизненным идеалам, отказавшись от личных представлений о счастье. Апофеозом проявления чувств Карандышева к Ларисе становится его реплика в финале: «Я беру вас, я ваш хозяин», демонстрирующая, что он такой же собственник, как и все остальные в Бряхимове.

Карандышев лелеет тайное желание возвыситься над сильными мира сего и отомстить за унижение, потому затевает званый обед. Поднимая тост за свою невесту и произнося похвальное слово себе, он ощущает себя в зените величия, а его гости видят только нелепость его положения. Паратов, издеваясь над хозяином обеда, добивается своей цели: в глазах Ларисы Карандышев унижен, а, следовательно, уничтожен, а сама Лариса освобождена от внутренних обязательств перед женихом. Не понимает Карандышев и того, что для Ларисы брак с ним — компромисс, он видит в родстве с дворянской семьей Огудаловых лишь социальное повышение, а потому мечтает о парадной пышной свадьбе, которая постыдна Ларисе.

Бегство гостей и невесты становится для Карандышева страшным ударом. Его монолог («Да, это смешно... Я смешной человек...»), полный патетических интонаций, заметно усложняет психологическую характеристику этого персонажа и драматизирует положение. В этот момент И. Левяну заставлял зрителей сочувствовать Карандышеву и оправдывать его месть («Я буду мстить каждому из них, каждому, пока не убьют меня самого»).

Исходя из этимологии слова «поратый» — здоровый, крепкий, сильный, дюжий, В. Аксенов трактовал образ Паратова как всеобщего любимца, красавца, чьему приезду рады не только влиятельные лица города, но и простой люд. Его психологический портрет в видении В. Аксенова сочетает в себе образованность и ум, способность чувствовать прекрасное и, вместе с тем, расчетливость и зависимость от материальной выгоды. Паратов — эгоцентрик, привыкший первенствовать во всем и, прежде всего, в любви; его мужскому самолюбию льстит, что Лариса по-прежнему во власти страстных чувств. М. Апостолов показывал своего героя истинно русским человеком с широкой душой,

которому легко найти общий язык со всеми: с купцами, цыганами, трактирщиками, светскими дамами, говоря с каждым его языком. Кнурову он признается: «У меня, Мокий Парменыч, ничего заветного нет; найду выгоду, так все продам, что угодно». Ему же сообщает о женитьбе на девушке с очень богатым приданым.

Таким образом, В. Аксенов показал, что именно деньги в той или иной степени оказывают влияние на поведение всех персонажей пьесы, а самолюбие является движущей силой их поступков («Все себя любят», — с горечью говорит Лариса). Учитывая все сказанное режиссеру удалось создать «...ряд психологически законченных характеров, что способствовало восприятию атмосферы русской действительности середины XIX века» [74, с. 151].

Охарактеризовать работу В. Аксенова с актерами в спектакле *Русские люди* К. Симонова можно, опираясь на работы Д. Прилепова и Л. Чемортана, заметки И. Стегару и самого В. Аксенова [134; 198; 248; 4]. Режиссер в статье *Как мы восстанавливаем наш театр* пишет: «...спектакль получился скорее учебной работой коллектива, хотя в нем есть творческие удачи актеров» [4]. Говоря об «учебном» характере постановки, В. Аксенов имел в виду те задачи, которые он ставил перед каждым актером при подготовке спектакля: анализ всех составных элементов пьесы, оценку и сопоставление фактов событийного ряда, определение линии роли и правильное проведение этюдных репетиций. Для показа запоминающихся образов советских людей В. Аксенов в работе с актерами стремился акцентировать те стороны, которые являлись квинтэссенцией персонажей. Роль связной Вали, влюбленной в комбата Сафонова и бесстрашно отправлявшейся в разведку, режиссер трактовал как одну из центральных, в развитии которого определял сквозное действие спектакля — погибая, Валя становится идеалом духовной чистоты, верности, преданности. Исполнительница этой роли Е. Казимилова подчеркивала женственность, хрупкость и, вместе с тем, силу духа своей героини, вызывая у зрителей чувство восхищения и сопереживания.

Подобными чертами были наделены и другие положительные персонажи спектакля *Русские люди*. Образ комбата Сафонова (И. Левяну) решен крупным планом, плакатными, типизированными средствами: это сильный, мужественный человек, смысл жизни которого заключен в служении родине. Не допуская мысли об унижении перед врагом и не задумываясь ни на миг, он не только сам готов на смерть, но и любимую девушку отправляет на заведомо невыполнимое задание. В. Аксенов акцентирует реплику Сафонова «Почти силы нет все это выдержать» и следующий за ней скорбный список людей, погибших в оккупированном городе, и считает их ключом к пониманию сути

данного образа. В роли военного фельдшера, разведчика Глобы (К. Штирбул) режиссер подчеркивал самоотверженность и оптимизм, особенно заметные в сцене в тюрьме перед расстрелом, когда он говорил Вале: «Мы еще с тобой сейчас “Соловей, соловей-пташечка” споем» [134, с. 66].

Марфа Петровна, мать советского командира, в исполнении Д. Дариенко представлялась человеком суровым, целеустремленным и готовым отдать жизнь за правое дело. Журналисту Панину (И. Левяну) В. Аксенов поручил речь от автора. Современник и участник военных событий, Панин-Левяну объективно документирует события, обращаясь к потомкам и, одновременно, эмоционально переживает происходящее. Актеру удалось органично соединить в образе Панина интеллигентскую мягкость с принципиальностью и честностью в выполнении долга. Внутренний мир Марии Николаевны отличается сложностью и неоднозначностью. Страдающая от неизвестности о судьбе сына-командира и от стыда за действия мужа-предателя, она в решительный момент находит в себе силы и убивает немецкого командира.

В спектакле В. Аксенова эту роль исполнила Т. Герлак, показавшая Марию Николаевну умной, тонкой и глубоко несчастной женщиной. В. Герлак играл немецкого командира Розенберга, подчеркивая холодный аналитический ум своего персонажа, детально «изучающего» национальные особенности русского народа и цинично проводящего психологические эксперименты над людьми. Его помощник Вернер был трактован актером М. Кербисом как бездумный исполнительный робот. Розенберг и Вернер — одинаковые по сути, они умеют и маскироваться, и заниматься утонченным палачеством, рассуждая о психологических экспериментах, о необходимости изучать язык и мышление покоренного народа, изображая, таким образом, фашизм как определенную человеконенавистническую идеологию, цивилизованный и лицемерный садизм. Актер Т. Грузин в роли Козловского «стремился пробудить в душах зрителей ненависть к предателю, который перешел на службу к врагу» [239].

Ставя оперетту *Раскинулось море широко*, В. Аксенов столкнулся с проблемой недостаточно индивидуализированных положительных персонажей, представлявших собой варианты одного типа — советский человек, коммунист или комсомолец. В них в разной мере представлены качества мужественности, ответственности, твердости духа; соответственно большая нагрузка ложилась на игру актеров в воссоздании индивидуальных личностных характеристик каждого персонажа. Не случайно П. Шоймул подчеркнул, что данный спектакль стал «еще одним шагом на пути к освоению сценического мастерства» [250].

Полковой комиссар Самойлов был представлен актером Якушиным как мужественный опытный моряк; командир катера *Орленок* Кедров в исполнении артиста В. Кокоца выглядел жизнерадостным и бодрым, что подчеркивалось выигрышными вокальными номерами; старого боцмана Щекотихина играл К. Штирбул, сумев показать его демократичность и жизненную сметку. Большим своеобразием отмечены образы машиниста катера Чекрыгина, любителя поэзии и автора стихов (Ф. Илиев), и артиллериста Бронзы, своим специфическим одесским говором, усиливающим юмористический оттенок звукового мира спектакля (К. Константинов).

Характерный персонаж Евграфа Лукича Чижова, коменданта береговой базы, именуемого друзьями Эдди, по тексту пьесы неоднозначен. В исполнении актера Т. Грузина он предстал элегантным, блистательным повесой, волочащимся и за Кисой, и за Еленой, но не задумывающимся ни на минуту в момент принятия решения о разоблачении шпионов.

Трактовка отрицательных персонажей, как мужских, так и женских, решалась В. Аксеновым традиционно: актеры усиливали негативные черты, стремясь вызвать у зрителей соответствующее отношение. Таков парикмахер, он же вражеский осведомитель Ардальон Васильевич, блестяще исполненный И. Левяну; немецкие офицеры Гофман, Дитмарштейн, Розе. Главные женские персонажи оперетты *Раскинулось море широко* абсолютно противоположны: Т. Герлак в образе советской разведчицы комсомолки Елены предстала как цельная натура, девушка умная, принципиальная и смелая; и, наоборот, красавица Киса (а по сути — немецкий агент 06), в исполнении Е. Левинской поражала расчетливостью, изобретательностью и алчностью. Второстепенная роль Марии Астафьевны, возлюбленной боцмана Щекотихина, была сыграна Д. Дариенко в лирическом ключе.

В данном спектакле особое место принадлежало массовым сценам, которые обрисовывали место действия, создавали для него фон, комментировали происходящее, влияли на темпо-ритм. Они органически входили в общий режиссерский замысел постановки, были согласованы по стилю, композиции и оформлению спектакля. Это были: встреча кораблей в первом действии, ожидание в парикмахерской — во втором и финальный апофеоз в третьем. Данным массовым сценам В. Аксенов уделил отдельное внимание, эффектно задействовав танцоров Р. Личкову, Т. Абрамова, В. Джафарову, А. Жилу, Л. Кариеву, о чем свидетельствует рецензия П. Шоймула [250].

В спектакле *За тех, кто в море* Б. Лавренева режиссер задействовал лучший актерский состав, чтобы тема воспевания доблести советских людей была раскрыта в

увлекательной, волнующей и надолго врезающейся в память зрителей форме. Осознание сверхзадачи чувствовалось в игре каждого актера. Определенная В. Аксеновым как верное служение родине, она давала ключ к решению каждого образа и к пониманию группировки действующих лиц на силы действия и контрдействия. Линию действия представили актеры И. Датский, игравший молодого и энергичного капитан-лейтенанта Максимова, живущего во имя победы; Е. Кузнецова, исполнившая роль врача Шабуниной, жены Боровского; а также Н. Муратов (командир дивизиона Харитонов), В. Головченко (старший лейтенант Лишев) и В. Круглов (механик).

Особенно положительно оценивался образ Максимова — «...настоящего волевого советского офицера, любящего свое дело и сумевшего найти правильный тон во взаимоотношениях с друзьями и подчиненными. Он требователен и строг к самому себе и окружающим. Только такие люди побеждают всегда и во всем» [148]. Высокое благородство Максимова — передового советского офицера, его кристальная честность, большевистская принципиальность раскрываются в действии, в том, как он ведет себя в опасной боевой обстановке, в трудные дни своей незаслуженной опалы. Для каждого из членов боевой семьи моряков дивизиона В. Аксенов нашел живые и сочные индивидуальные краски, чтобы в целом представить зрителю яркий образ коллектива. Комдив Харитонов наделен пронизательным умом и грубоватым прямодушием, старший лейтенант Лишев представлен надежным товарищем и уверенным в себе человеком, молодой цыган Рекало у В. Полищука выглядел как рубаха-парень, заводила и душа компании, небольшие роли радиста Апанасенко и официантки Олечки дополняли коллективный портрет положительных действующих лиц. Всех их характеризовали гуманизм, вера в человека, в возможность исправления и нравственного возрождения даже таких жестоко заблуждающихся и совершающих тяжелые преступления людей, как Боровский. Перспектива перевоспитания Боровского, намеченная режиссером в финале пьесы, подчеркивает важную мысль об активной, преобразующей роли коллектива.

Противоречивый образ капитан-лейтенанта Боровского (Б. Слободский), который в войне, прежде всего, видел возможность прославиться, являлся в спектакле основной силой контрдействия. В. Аксенов срывает с него романтический ореол исключительности, которым тот любит себя украшать, и показывает всю ординарность этого самовлюбленного человека. В трактовке Б. Слободского Боровский, по всему своему психологическому складу, — полный контраст Максиму: честолюбец, мечтающий о блестящей карьере, с высокомерным презрением относящийся к своим боевым товарищам. Слепленный блеском удачи, он предал дружбу, товарищество, любовь жены,

друга и соратника. Б. Слободский играет человека мелкой души, пустоцвет — таким показан он и в личной жизни, во взаимоотношениях с женой, и с артисткой Гореловой, которых он оскорбляет своей ложью и эгоизмом.

Работа Б. Слободского над образом была оценена рецензентом как творческая удача: «... Ему все время приходится как бы носить маску, скрывая от окружающих свою сущность, и от этого роль становится еще более трудной для актера. Внешний рисунок роли у артиста Слободского получился удачно. Однако хотелось бы больше простоты и непосредственности в некоторых сценах» [148]. Положительно отзывался автор статьи и об актерской работе В. Полищука, который «...живо и темпераментно воспроизвел образ цыгана — старшего лейтенанта Рекало». Однако не совсем удачным представилось критику исполнение им цыганских песен, которые тот пел по ходу спектакля. «Хотелось бы, чтобы артист, отойдя от пошло кабацкого надрыва, показал красоту, ширь, страстность и удаль подлинно цыганской песни», — писал В. Светланов [148].

Женские образы спектакля вызвали неоднозначную оценку прессы: «Просто и убедительно играет жену Боровского, врача Шабунину, артистка Е. Кузнецова. Этого нельзя сказать об артистке Д. Арбениной, играющей роль артистки Гореловой. Вместо цельной натуры, умеющей сильно и искренне любить, получился тип средне провинциальной актрисы, с характерными штампованными жестами и интонациями, от которых так и не удалось в ходе репетиций избавиться режиссеру В. Аксенову» [148]. Молодые актеры П. Головков (радист Апанасенко) и Н. Донцова (официантка Олечка), несмотря на неопытность, также, по мнению критика, неплохо показали себя в небольших эпизодических ролях.

Богатый материал для работы с актерами представила для В. Аксенова пьеса *Любовь Яровая*. Вектор развития эволюционирующего образа главной героини режиссер трактовал как освобождение от всего личного, интимного, мешающего главному делу — борьбе за революцию. В этом В. Аксенов придерживался сложившейся традиции, согласно которой это был переход от «сочувствия революции» до понимания своего места в ней, от «темной, трусливой мешанки» до вдохновительницы масс на беспощадную борьбу с контрреволюцией [33]. Результатом этой эволюции и самоосвобождения главной героини становится «стопроцентный» закал настоящей революционерки. Согласно ремарке К. Тренева, Любовь Яровая «быстро успокаивается» после того, как горячо любимого мужа уводят на расстрел. В ее душе полностью преодолено чувственное начало, отказ от мужа расценивается как героический поступок, а ненависть к белому движению приводит к жестокому выводу: «Новый мир кровью покупается».

Кульминацией и финальным событием в спектакле становится последняя фраза Любви Яровой, произносимая В. Богдановой с особой, «стальной» ноткой в голосе: «Нет, я только с нынешнего дня верный товарищ».

Работая с В. Богдановой над созданием образа, режиссер концентрировал внимание на длительном и сложном процессе развития внутреннего мира героини. В итоге, Любовь Яровая-Богданова предстала как женщина глубоких чувств, любящая и страдающая, ждущая мужа, но отказавшаяся от семейного счастья ради служения идее. Оценивая спектакль, рецензент А. Шмонин подчеркнул яркую игру актрисы, ее веру в предлагаемые обстоятельства и видение роли: «Сильны и полны настоящего драматизма те сцены, где Любовь Яровая узнает, что ее муж — враг революции, а также сцена столкновения с ним. Зритель надолго запомнит созданный мастером сцены В. В. Богдановой образ чудесной русской женщины Любви Яровой» [203].

Подчеркивая скромность, внутреннюю строгость и внешнюю неприязнительность своей героини, В. Богданова создала психологически сложный образ, убедительно показав это в диалоге с электротехником Колосовым (П. Житковец) в первом действии, когда ее героиня узнает полотенце в окне дома Горностаевых, напомнившее ей о муже. Актриса мгновенно реагировала на предлагаемые обстоятельства, ее движения и взгляд становились уверенными и четкими, когда она говорила о военных делах, а при воспоминаниях о муже ком подступал к горлу, глаза загорались былой любовью и надеждой.

Наиболее запоминающимися зрителям в спектакле стали «конфликтные» сцены Яровой – Ярового, в которых рождалась борьба, ссора, «спор, целый ряд соответствующих задач и их разрешения» и которые, в свою очередь, также складывались из отдельных моментов и линий жизни артисто-роли [173, с. 345]. Михаил Яровой в интерпретации Л. Чиниджанца был представлен как «не только жестокий враг, но враг коварный, хитрый. Он сознает свой неминуемый конец, однако цепляется за жизнь, не брезгует никакими средствами борьбы, топчет любовь жены, захватывает ее товарищей, готовит им казнь. В игре артиста мог бы быть неврастенический надрыв, если бы он глубоко не вошел в роль и не прочел мысли своего героя. Михаил Яровой в исполнении Л. Чиниджанца — не ходульно-плакатный враг, неврастеник и истерик, а коварный, хладнокровный и жестокий» [203]. Внешне красивый, образованный, с хорошими манерами Яровой-Чиниджанц благороден и обаятелен, человек пылкий, глубоко идейный, также отдававший все силы на борьбу за свои принципы. Л. Чиниджанц создал образ, в котором сочетались нежные чувства к жене с качествами бездушного политического

деятеля, идеологически выдержанного и бескомпромиссно следовавшего к намеченной цели. По психологической сложности образов В. Аксенов проводил параллель между Яровым и Пановой: актеры должны были играть «роль в роли», искажая истинное лицо под маской.

Основная линия событийного ряда пьесы складывается из нескольких фаз противопоставления личных и общественных интересов супругов, и каждый раз их столкновения полны драматизма. В работе над сценой их первой встречи после долгой разлуки, которую В. Аксенов интерпретировал как кульминационную точку первого действия спектакля, актерам предлагалось опираться на личные воспоминания о Великой отечественной войне, когда каждому были хорошо знакомы и горечь потерь, и счастье обретения. Второе столкновение Михаила с Любовью в конце третьего действия спектакля, выявлявшее полное отсутствие общих интересов, трактовалось режиссером как поворотное событие в их взаимоотношениях, когда их дальнейшая близость уже оказывалась невозможной. Больше они не искали встреч друг с другом. Но финальная схватка характеров все же последовала в начале четвертого действия. Сцена «на школьном дворе» строилась режиссером в лирическом ключе и замедленном темпоритме, что требовало от актеров особого внимания к мимике, жесту, а также к деталям произнесения текста: фразовым и логическим акцентам, смысловым и психологическим паузам, продуманному использованию мелодико-речевых фигур. «Желание воссоединить семью, но не отступить от своих идеалов» — вот аксеновская ремарка, которая помогает воссоздать атмосферу разговора супругов.

Психологически тонкая продуманность игры Л. Чиниджанца, выразившаяся в доверительном тоне, правильно выбранном актером, определила то расположение, которое Яровая-Богданова выразила супругу. Длительными репетициями В. Аксенов добивался эмоционально адекватного воплощения тех сложных и многообразных душевных переживаний, через которые прошли оба персонажа: недоверие, сомнение, затем счастье обретенной любви — у нее; горечь одиночества, желание воссоединения с любимой, потом резкий отказ от чувственного начала и выполнение служебных обязанностей — у него. Режиссер предлагал актерам вести роли, опираясь преимущественно на чувство любви, которое у каждого из них окрашивалось своими тонами.

Ожидая появления «обретенного» мужа и соратника, Любовь Яровая окрылилась, счастье переполняло ее, движения стали уверенными. Однако едва проросшие ростки веры в единение с мужем были растоптаны, он предал ее. Поручик Яровой-Чиниджанц

появился с солдатами — его убеждения оказались сильнее чувств. Осознание духовной сущности мужа в корне меняет позиции главной героини: свои чувства она подчиняет разуму и хладнокровно отворачивается от супруга. Ею навсегда было обретено жизненное кредо, о чем она с гордостью и заявила Кошкину. Если другие героини пьесы — представители большевистского лагеря — называли ее товарищем и прежде, то сама она (вдова, жена, мать, потерявшая ребенка) впервые именуется так только в конце пьесы, отказавшись от мужа и окончательно «убив в себе женщину». С этого момента и происходит ее отказ от гендерной самоидентификации, утраты «женскости» в самоименовании: *товарищ*.

Рецензент А. Шмонин характеризует образ Любви Яровой, созданный В. Богдановой, следующими словами: «С момента своего появления на сцене и до самого конца спектакля артистка полностью завладела зрителем, заставила его вместе со своей героиней переживать всю драму, страдать и радоваться, испытывать вместе с нею все ее тревоги и волнения. Артистка создала образ русской женщины, мужественного борца революции» [203].

Прямолинейность и монументальность Любви Яровой резко противопоставлены психологической неоднозначности машинистки Павлы Петровны Пановой, которую В. Аксенов определил одним из важнейших репрезентантов контрдействия. Вместе с тем режиссер находил определенные параллели между данными женскими образами, поэтому настаивал на их тесном взаимодействии на протяжении всей пьесы. Панову В. Аксенов предложил играть В. Сухаревой, которая в то время параллельно была занята в спектакле *Машенька* А. Афиногенова и имела успех в партии заглавной героини. Режиссер утверждал, что для успешного исполнения роли Пановой необходим хорошо разработанный второй план, который предполагает придуманный и увиденный актрисой жизненный путь и внутренний мир героини. Именно подобный прием, по мнению В. Аксенова, сможет наполнить глубоким жизненным содержанием образ и обеспечит В. Сухаревой верную линию роли, предохранит от штампа.

Павла Панова для Любви Яровой являлась «ядовитым» врагом — типичным представителем той среды, в которой ценности измеряются деньгами и властью, а атрибутами являются хорошие манеры, шикарные туалеты, светский образ жизни. В пьесе К. Тренева она олицетворяет собой даму белогвардейского общества, и эта принадлежность объясняет все ее действия, поступки и мысли. Сегодня образ Павлы Пановой можно оценить не столь негативно и однозначно, как в тот период, когда над ней работал В. Аксенов, сейчас в ней можно увидеть активную деловую женщину, способную

найти выход из любой, даже самой сложной жизненной ситуации. В 1930-е же годы В. Немирович-Данченко пророчил Пановой следующее: «Она не может вступить на путь очищения своей личности, ее путь — Париж, кокаин, потом она пойдет по рукам, будет петь по ресторанам цыганские песни и в лучшем случае кончит самоубийством» [113, с. 317].

Как уже говорилось, на первый взгляд Яровая и Панова — женщины мужественные, сильные духом, с, казалось бы, похожими судьбами, о чем становится известно из первой их встречи: супруг Пановой, талантливый архитектор, умер от тифа, муж Яровой два года тому назад пропал без вести. Они испытывают сходное чувство глубокой ненависти к тому, что привело к разрушению их семейного очага. Но векторы этой ненависти направлены друг на друга, в чем признается Панова Яровому: «Кроме взаимного отрицания, у нас с вашей женой ничего нет». В свою очередь, Любовь Яровая поклялась «смертельно ненавидеть» контрреволюционеров. Таким образом, убеждения и взгляды женщин отражают идейные позиции противоборствующих политических сил, а главной линией развития отношений Пановой и Яровой становится нарастающий контраст между ними.

В первой же сцене Яровая, словно бросая вызов, заявляет: «Видно, не все вдовы — товарищи», — что сразу привлекает внимание к развитию их отношений. Изначально видно, что они принадлежат к разным социальным сословиям, ведь простая учительница Яровая с юности привыкла к трудовой деятельности, а обеспеченная и комфортно существовавшая при муже дворянка Панова только теперь вынуждена сама зарабатывать на жизнь. Она поставлена в необходимость приспособливаться к любой политической конъюнктуре: то к власти «красных», то — «белых». Из каждой ситуации Павла Петровна умеет извлечь выгоду, все, что препятствует личному благополучию, ликвидируется ею в кратчайшие сроки.

При первом контакте этих женщин они выходят на сцену одновременно: Яровая только что приехала из деревни, Панова возвращается на рабочее место из кабинета Кошкина. Элегантная Панова-Сухарева внешне безупречна, Яровая-Богданова выглядит уставшей; внешний контраст героинь принципиален для усиления их внутреннего противопоставления: их диалог продолжается с нарастающим напряжением — ни одна не намерена уступать. Режиссеру очень важно было, чтобы зритель отчетливо понял позиции каждой из женщин и ту силу, с которой они готовы были отстаивать свои интересы и взгляды. Как свидетельствуют записи в *Книге учета спектаклей и репетиций* Русского драматического театра за 1947 г., В. Богданова и В. Сухарева вызывались на репетиции по

несколько раз в день, В. Аксенов внимательно следил, чтобы противопоставление их образов было полноценным. От В. Сухаревой режиссер добивался выражения чувства дискомфорта от нахождения в роли машинистки-прислужницы, выживающей в гражданской войне (вместо блеска в светском обществе Парижа или Лондона). У В. Богдановой единственная цель — преодолевая усталость и недомогание, выполнить долг, передать информацию о положении на фронте.

Образ Пановой тем и сложен, что ее ненависть направлена не столько на конкретного человека, сколько в целом на общество, лишившее ее благополучия. Панова иногда даже по-человечески сочувствует Яровой. Например, она не препятствует намерению учительницы просмотреть важную документацию — уводя от себя все подозрения, Панова просто выходит из кабинета Малинина, оставив бумаги на столе. Таким образом, В. Сухарева словно демонстрировала, что Панова не фанатично относится к своей работе, что война и политика касаются ее лишь в той мере, в которой затрагивают ее личную жизнь. Но когда она узнает истинный мотив действий Яровой и понимает, что ею руководят политические интересы, превосходство и ирония Пановой перерастают в гнев и ярость, что видно во время последней конфликтной стычки женщин в финале спектакля. Это кульминация их отношений, разрешающаяся путем эмоционального выплеска. С минуту женщины молча стоят напротив друг друга, отвращение переполняет обеих, актрисы в максимальном напряжении. Смертельная ненависть Пановой откликается гадливым презрением Яровой — маски сняты. Обе актрисы выполнили требования В. Аксенова — абсолютно поверив в предлагаемые обстоятельства, и, как писал А. Шмонин, сумели донести до зрителя идейно-творческую цель постановки. Этой сценой режиссер подчеркивал итоговое моральное превосходство и твердость духа Яровой.

В. Аксенов предлагал В. Сухаревой в работе над образом Павлы Пановой вести себя с остальными действующими лицами пьесы (а они, практически все, — мужчины) как абсолютно самодостаточная женщина, для которой очень важно внешнее и внутреннее спокойствие, самоутверждение и неприкосновенность. Окруженная подарками и вниманием, Панова всегда в центре событий — через нее проходит вся важная информация и корреспонденция. Она держится властно и уверенно, повелевая офицерскими чинами и коварно плетя сеть интриг. Так, например, на предложение полковника Малинина «одеть ее как царицу», она заявляет: «... я сама оденусь... как Панова». Служа в лагере красных, она ловко избавляется от мародера Грозного, выдав его Кошкину. Этой сцене В. Аксенов придавал важное воспитательное значение, поскольку

подчеркивал принципиальность коммуниста Кошкина, который, узнав о мародерстве своего «кровью спянного брата» Грозного, без суда и следствия убивает его. Подобной же участи был удостоен и полковник Кутов (артист А. Думиника), который попытался внедриться в мир Пановой шантажом и вымоганием встреч: «Сегодня у меня, или завтра в этом вопросе будет разбираться контрразведка». При первой возможности Панова намекает Яровой, что именно у него в портфеле находятся интересующие красных сведения — известий об ограблении и убийстве Кутова долго ждать не пришлось.

Единственный, с кем Панова считается и даже ведет себя уважительно, это Михаил Яровой, в котором она видит достойного и сильного мужчину. Находясь рядом с ним, Павла Петровна невольно «примеряет себя» к роли его жены, что заставляет ее еще сильнее ненавидеть Любовь Яровую как недостойную такого супруга. Подобная позиция была выработана В. Аксеновым для исполнения В. Сухаревой роли Пановой, что помогло актрисе убедительно сыграть одну из центральных женских ролей пьесы, о чем впоследствии рецензент писал: «Не везде ровно, но актриса сумела создать весьма сложный образ. ... В актерском облике В. М. Сухаревой есть одна, на наш взгляд, особенность: играет легко, без признаков внутреннего напряжения» [203].

Еще одной важной сюжетной линией спектакля является противопоставление мужских образов — поручика Ярового и комиссара Кошкина. В определенном смысле, эту пару мужских персонажей можно трактовать как смысловую параллель проанализированному выше женскому дуэту. Реально они сталкиваются лишь дважды, но их внутреннее идейное противопоставление прочерчивалось в аксеновском спектакле от начала до конца.

Линию действия комиссара Кошкина (И. Датский), революционного лидера, режиссер строил в неразрывной связи с находившимся в прямой психологической зависимости от него образом Любви Яровой. В. Аксенов считал, что если это единство органично и естественно, то творческий результат обязательно окажется убедительным и неоспоримым. В случае же противоречия между данными составляющими успех постановки будет сомнительным. Роман Кошкин в исполнении И. Датского — спокойный, простой, мужественный человек из народа, отличающийся высокой нравственностью. Будучи человеком не очень грамотным, но сочинившим наивный манифест *О всеобщем фуксинировании образования трудящихся*, «товарищ красный комиссар просвещения» обладал всеми качествами лидера. Четко осознавая свое место в жизни, он изъяснялся отчетливо и лаконично, подчеркивая непоколебимость своей позиции и не давая

возможности ее опровержения. Его слова всегда гремели как суровая бескомпромиссность, которая была его жизненным кредо.

Внутреннее состояние И. Датского определялось его непоколебимой верой в идею светлого будущего, эту уверенность он вселял в любого, с кем имел дело: «В глазах пламя веры...», — подмечал очевидные качества комиссара профессор Горностаев (Н. Муратов). И. Датский был удостоен немалой похвалы рецензента А. Шмони́на за исполнение этой роли: «Артист... нашел яркие краски, чтобы полно раскрыть внутренний мир героя, показать его убеждения, великую веру в победу... Артист не играет, а живет на сцене. Кажется, на подмостки поднялся настоящий, живой комиссар Роман Кошкин. Это — большая актерская удача спектакля» [203].

Еще один конфликт, выявленный В. Аксеновым, — это изобличение трагедии войны на примере сельской семьи, в которой горюющая мать, крестьянка Марья, проводила на поле брани мужа и сыновей. Данный конфликт не является идеологическим, поэтому не выносится автором (и режиссером) на первую линию, он сугубо внутренний и звучит как естественный протест любого человека против военного насилия. В 1947 г., вскоре после окончания Великой отечественной войны, Д. Донской несложно было воплотить этот психологический образ. К тому же актриса уже имела опыт работы с В. Аксеновым в других его спектаклях, таких как *За тех, кто в море* Б. Лавренева (1946) и *Памятные встречи* А. Утевского (1947), и уже знала, как работать с ролью. Ее Марью волнует всего лишь одно — жизнь ее детей Григория и Семена, которых война раскидала по разные стороны фронта. Д. Донской был создан правдивый и выразительный образ несчастной, страдающей женщины. Обыкновенная грубая крестьянка, прожившая сложную жизнь деревенской бабы, но как много смысла в ее словах, которыми она ласково бранит сыновей-солдат: «сукины вы дети!» Своей простотой Д. Донская подчеркивала естественность человеческой природы Марьи. Совершенно ничего не зная о спекулянтской сущности Дуньки, но интуитивно ее ощущая, она безудержно и смело набрасывалась на нее, осуждая за воровство и жадность. Эта роль очень немногословна, но важна для понимания судьбы простой русской женщины.

В. Аксенов не оставил без внимания и отдельные роли, явно не вступающие в конфликтные ситуации, но украшающие спектакль и оттеняющие его основную идею. К ним можно отнести таких фарсовых характерных героев как матрос Швандя и спекулянтка Дунька. Федор Швандя (С. Севастьянов) занимает особое место среди духовно близких Кошкину персонажей, так как в их общем деле Швандя — тот, кто безоговорочно верил и поддерживал дело Кошкина. Не случайно в конце спектакля

именно он водружает красное знамя, что символизирует победу революции. Образ Шванди решался режиссером в традиционном для данного амплуа ключе: это был смелый вояка с поистине народным характером, умевший ловко выкручиваться из любой ситуации, покорявший открытым и немного лукавым «ликующим оптимизмом», мечтавший о справедливости «в мировом масштабе». Впервые выступающий на кишиневской сцене артист С. Севастьянов заслужил особой похвалы в этом спектакле: «С. Ф. Севастьянов безусловно артист квалифицированный. Некоторые сцены он проводит мастерски, и зритель заслуженно награждает его аплодисментами. Рассказ Шванди о его «встрече с Карлом Марксом», встреча Шванди с Пикаловым, и особенно сцена с пакетом в последней картине, — очень удачны» [203].

Одиозной фигурой в спектакле являлась некая Дунька (Е. Цуркан), бывшая профессорская прислуга. Она хабалка и спекулянтка, причем эти качества усиливаются по ходу спектакля, подчеркивая эволюцию образа — из грязи в князи. К финалу ее персонаж превращается в своего рода шаржированный символ всего вульгарного, грубого и пошлого. Дунька стремится окружить себя дорогими и красивыми вещами, одеться в красивое платье, которое не всегда ей впору, выбиться «в люди». Режиссерская находка В. Аксенова была в юмористическом показе одного из ее появлений на сцене, когда вечернее платье с чужого плеча, бывшее ей не по размеру, треснуло и разорвалось. Рецензент подчеркнул, что «...исполняя эту роль, актриса делает акцент на вульгарности этой „без пяти минут барыньки”» [203].

Рассматривая линию второстепенных персонажей, В. Аксенов специально выделял образ профессора Максима Горностаева (Н. Муратов), чтобы привлечь внимание к проблеме места интеллигенции в переломные моменты истории. Жизненные приоритеты и внутреннее содержание этого героя раскрываются в тех немногочисленных, но емких фразах, которые произносятся с неподдельным чувством беспокойства и волнения. Типичный представитель университетской профессуры, Максим Горностаев умеет тонко подметить и выделить суть любого явления. Подчеркивая сходство взглядов Дуньки и главнокомандующего Малинина, он тем самым словно ставит между ними знак равенства: «Да, да... Я ваши глаза тоже где-то [видел — Н. А.] ... Нет, то Дунька... Дунька...», а знаменитая реплика профессора «Пустите Дуньку в Европу» надолго становится крылатым выражением.

Лагерь «белых» выстраивался В. Аксеновым массовой и походил на чудовищное торжище, где сбывали все — сахарин и офицерскую честь, несуществующую собственность и родину. Отгалкиваясь от трактовки массовых сцен в МХАТ, режиссер

индивидуализировал некоторых персонажей: он выделял «либерального деятеля» Фольгина, журналиста Елисатова, набожного Чира, которые приспособивались к меняющимся обстоятельствам и ревностно служили сначала красным, потом белым. Роль самого яркого представителя этого продажного мира, Елисатова, с успехом была исполнена Г. Градовым, введенным в спектакль за две недели до премьеры, в связи с чем В. Аксенову пришлось приложить немало усилий для отдельных репетиций с ним [48]. На этом примере режиссер продемонстрировал, что актер может в кратчайшие сроки проделать большую работу над созданием образа: освоить новый текст, впитать в себя культуру своего героя, которая должна войти в плоть и кровь, стать его второй натурой. К подобным вводам В. Аксенов всегда относился особенно внимательно, памятуя преподанный ему К. Станиславским урок, и считал, что для спасения спектакля актер должен не только согласиться на экстренный ввод, но и сконцентрировать все усилия на достижении максимального результата в работе над ролью.

В целом распределение актеров на роли в спектакле *Любовь Яровая* было выполнено В. Аксеновым оптимально, что подтверждается его следующими словами: «Фактически последующие спектакли подтвердили правильность распределения ролей в этом спектакле. Зритель определенно хорошо принимает лишь первый состав» [41, с. 59].

Подводя итог анализа спектаклей, поставленных В. Аксеновым в 1940-х гг. в Кишиневе, можно констатировать, что в работе с актером режиссер стремился к созданию многогранных образов, подчеркивая, тем не менее, в каждом из них своего рода доминанту, которой становились драматические черты (Лариса Огудалова) или героико-патриотические (лейтенант Максимов, комбат Сафонов, Любовь Яровая и др.). При этом положительные персонажи были монументально возвышены, а негативные — карикатуризированы и шаржированы.

4.2. Социально-бытовая направленность характеров в спектаклях 1960-х гг.

Из тех спектаклей, которые были поставлены В. Аксеновым в Русском драматическом театре им. А. П. Чехова в 1960-е гг., документальные материалы сохранились только о двух: *Океане* А. Штейна и *Ленинградском проспекте* И. Штока. Поэтому именно они стали предметом анализа в данной главе. Несмотря на то, что в них и присутствовали фрагменты ярко выраженного идеологического характера, тем не менее, эти пьесы отличались психологической углубленностью и драматургической разработанностью образов. Их персонажи были похожи на реальных людей, которых

можно было встретить повседневно и повсеместно. Для раскрытия их внутреннего мира необходимо было умение наблюдать за проявлениями самых простых человеческих чувств и мотивов поведения, являвшееся одним из необходимых условий актерской техники, созданной К. Станиславским. Работая над данными постановками, В. Аксенов призывал актеров максимально активизировать мыслительную и эмоционально-чувственную деятельность, а также стимулировать совершенствование физических данных, для того чтобы наиболее оптимальным образом воплощать «жизнь человеческого духа». Режиссер подчеркивал, что указанные компоненты являются инструментами и орудиями труда актера, позволяющими создавать убедительные, психологически обоснованные образы современников.

Репетируя *Океан* и *Ленинградский проспект*, В. Аксенов обращал внимание на все элементы актерской техники. Однако на первое место среди них он выводил такое качество личности как воображение, подчеркивая, что способность актера мысленно представлять ситуации, в которых ему самому никогда не приходилось бывать, необходима для реалистичного воссоздания самых разнообразных сценических ситуаций. Например, актеру не обязательно иметь должность морского офицера, чтобы сыграть кого-либо из героев *Океана*, быть проходимцем для интерпретации образа Семена Семеновича или «без царя в голове», каким являлся Борис Заброев; важно понимать психологическую мотивацию действий названных персонажей, чтобы оправдывать свое существование на сцене. Поэтому чрезвычайное значение в подготовке актеров к работе в данных спектаклях В. Аксенов придавал именно развитию творческого воображения.

В *Океане* режиссер акцентировал внимание на эволюции образов трех друзей-однокурсников, в первой картине спектакля весело отмечавших свой выпуск из военно-морского училища и строивших планы на будущее, и уже окрепших за шесть лет морской службы, сформировавшихся характером мужчин, во втором действии спектакля. В. Аксенов обращал внимание актеров на показ принципиально одинаковой «стартовой» ситуации «трех мушкетеров», для того чтобы впоследствии выстроить сложившиеся по-разному их судьбы. Молодые офицеры Платонов (В. Левинзон), Часовников (В. Гольцев) и Куклин (А. Снегин) в первом действии предстают как окрыленные перспективой будущей службы лейтенанты морского флота, готовые на бесстрашный подвиг романтики. Все они решают проблему выбора жизненного пути: определения места работы и создания семьи. Второе действие раскрывает их портреты по прошествии шести лет. Платонов (В. Левинзон), капитан третьего ранга, стал командиром крейсера *Взволнованный*. В. Аксенов подчеркивал в его характере свойства смелого, сильного,

знающего свое дело человека, который руководствуется в жизни безусловной верой в идеалы справедливости и долга. В. Левинзон создал образ прямолинейного, целеустремленного, идеологически выдержанного человека, который в сложных ситуациях сам придерживается принципа «стерпится — слюбится» и то же советует другим. Его Платонов, безусловно, обладает качествами лидера и организатора, которые проявляются как в работе, в дружбе, так и в семье.

Платонов хорошо разбирается в людях. В своем товарище Часовникове он, по мнению В. Аксенова, четко разграничивает две ипостаси: главную суть его личности (умный, хороший, интеллигентный человек, верный друг) и второстепенные, ситуативные проявления (непостоянство жизненных устремлений, своеволие, даже эгоизм). Поэтому В. Левинзон вел роль так, что зритель видел убеждение Платонова: из Часовникова, «в конечном счете, выйдет что-то настоящее, может быть, и крупное, не пустяковое» [205, с. 33]. А когда Часовников совершает служебный проступок, Платонов, несмотря на опасность разоблачения, покрывает его, проявляя благородство по отношению к другу. Актер В. Левинзон убедительно показал твердый характер своего персонажа.

Театровед Л. Шорина в этой связи пишет: «Актерская природа В. Левинзона всецело соответствовала представлениям о герое этого времени. Мужественный, чуть мрачноватый облик актера согревался глубинным внутренним юмором. Это качество, кстати, определяло способ сценического существования актера на протяжении всего творческого пути. Он умел затушевывать прямолинейность „социального героя” мягким подтекстом, улыбкой, приоткрывающей неожиданные стороны, быть может, слабости героя. Так, суровый цельный Платонов у В. Левинзона был минутами как бы наивен и беспомощен перед лицом человеческой слабости» [205, с. 40]. Рецензент П. Сиркес разделяет данную точку зрения, констатируя: «Платонов, как его рисует В. Левинзон, в самом деле, настоящий человек (недаром актер удостоен за эту работу диплома в республиканском конкурсе прошлого года)» [161].

Образ Кости Часовникова (В. Гольцев) В. Аксенов трактовал с позиции умудренного опытом человека, снисходительно относящегося к бесшабашной неустроенности мятущегося юноши, выросшего в обеспеченной генеральской семье и привыкшего к бытовым удобствам, но, в противовес воле отца, отправившегося в океан на военную службу. Старший лейтенант Часовников, по мнению режиссера, всегда ищет чего-то лучшего, но не здесь и сейчас, а где-то... Его не устраивает собственная жизнь, ему кажется, что у других лучше: «Хорошо вам, пожилым, вам все просто», — говорит он по ходу пьесы [205, с. 46]. В. Аксенов наделял этот образ чисто человеческими

качествами, без акцентирования социально-политической подоплеки, что, по мнению рецензента, являлось упрощенным, бытовым, безыдейным. Положительные человеческие качества Кости Часовникова В. Аксенов подчеркивает и в его отношениях с близкой ему по духу Анечкой Платоновой (Т. Кривцова), которую он поддерживает и помогает увидеть себя со стороны, обрести уверенность в своем я и «повернуть все на сто восемьдесят градусов».

Мнения рецензентов в оценке образа, созданного В. Гольцевым, разделились. П. Сиркес писал: «Когда видишь Константина Часовникова в его [В. Гольцева — Н. А.] интерпретации, кажется, что его блуждания продиктованы по преимуществу неуравновешенностью молодого характера. На самом деле все гораздо сложнее. Таким людям, как младший Часовников, не хватает гражданской зрелости, чтобы осмыслить громадные обновления нашей действительности после исторических XX и XXII съездов Коммунистической партии» [161]. Л. Шорина, напротив, считает позицию В. Аксенова оправданной и выделяет игру актера В. Гольцева в роли Часовникова как убедительную и обоснованную: «Сложность же позиции и характера Часовникова (В. Гольцев) объяснялась лишь молодостью героя и его неуравновешенностью» [205, с. 40].

В образе капитан-лейтенанта Святослава Куклина (А. Снегин) В. Аксенов показал путь формирования «заурядного подлеца», который таит и копит в себе чувство зависти из-за несложившейся карьеры. Ключевой фразой, определяющей его сущность, для В. Аксенова стала реплика Куклина, обращенная к Маше (Е. Ретнева): «Я — мимо и мимо, а он [Платонов — Н. А.] все прет и прет» [206, с. 36]. «Второй план» Куклина В. Аксенов предлагал строить в опоре на факты его биографии — Святослав сменил четыре должности и двух жен, что говорит о его непостоянстве, легкомыслии и неумении ценить человеческие отношения; совершая донос на Платонова, он уверен, что «исполняет свой воинский долг» [161]. Таким образом, А. Снегин сыграл «беспринципного и завистливого, неудачливого карьериста» [161]. По мнению рецензента, такая трактовка упрощала драматургический материал, который содержал в себе возможность показа «трагедии человека, который сам себя расчеловечивает» [161]. Вдобавок нарочитая однозначность персонажа дополнялась «резким возрастным несоответствием исполнителя и его героя» [161].

Каждый женский персонаж аксеновской постановки также нес в себе определенную идею. Образ Ани, жены Платонова (Т. Кривцова) — единственный эволюционирующий в ходе спектакля. Вначале она — смиренная супруга, до самозабвения растворившаяся в интересах собственной семьи, а в финале — женщина,

стремящаяся к социальной активности и деятельности. Эту эволюцию В. Аксенов представлял как высвобождение Анечки из-под диктаторского влияния мужа и превращение из несимпатичной, монотонной, всегда зудящей, наподобие бор-машины, особы в уверенную в себе, прочно стоящую на ногах женщину, способную самостоятельно принимать решения. По-видимому, актрисе не удалось убедительно показать эту метаморфозу, поэтому рецензент счел трактовку образа Анечки Т. Кривцовой прямолинейной — она лишена женственности и «природного такта, который в ней несомненен» [161].

Машу (Е. Ретнева) режиссер трактовал как женщину, жаждущую комфортной жизни и подчиняющую этой цели все свои чувства и поступки. Работая с Е. Ретневой, В. Аксенов подчеркивал, что суть данного образа можно выразить поговоркой «не в деньгах счастье». Поиски легкой и красивой жизни характеризуют Лелю (Л. Карьева), которую определяют ее же слова: «Ничего хорошего (за границей) в его Гданьске не увидела. Только по родине тосковала, хотя не белая эмигрантка, а жила там с советским паспортом» [206, с. 58]. Рецензент отмечает безупречность образов Миничева в исполнении В. Стрельбицкого и Часовникова-отца Ю. Соколова, считая, что они имеют «принципиальное значение» в раскрытии замысла пьесы. Утвердить личность Платонова-Левинзона, авторитетного командира помогают старшина Задорнов в талантливом исполнении А. Донецкого и старший помощник Туман (П. Воротняк) [161].

Общая оценка спектакля *Океан*, высказываемая всеми критиками, была единодушно высокой. Характеризуя работу В. Аксенова над ансамблевостью актеров, Л. Шорина пишет, что она была типичной для Кишиневского русского драмтеатра им. А. П. Чехова того времени и направлена на «безоговорочное утверждение героизма и самоотверженности, что декларировалось тогда как основа советского характера» [205, с. 40].

В пьесе *Ленинградский проспект* И. Штока В. Аксенов очертил характеры действующих лиц меткими словесными определениями: Забродин — «кадровик», его супруга Клавдия Петровна — «красивой и чуткой души» человек, Дмитрий Скворцов — «въедливый старик», Семен Семенович — «проходимец», Борис — «без царя в голове», Нина — «неопределившаяся» [205]. Он считал, что каждый персонаж по-своему интересен, самобытен и типичен для своего времени, при этом женские образы вызывают особую симпатию и участие благодаря чистоте и некоторой опозитизированности.

Исходя из понимания основного конфликта *Ленинградского проспекта*, режиссер строил образы Василия Забродина и Дмитрия Скворцова (Скворца) в постоянном

переплетении и сравнении, на что акцентировал внимание актеров В. Белова и Ю. Соколова. Именно в их тандеме В. Аксенов видел силу действия спектакля. За внешней простоватостью и заурядностью Василия Павловича Забродина В. Аксенов усматривал сильную личность, которая олицетворяла собой настоящего советского человека, живущего по законам совести. Образ главы семейной династии режиссер предлагал В. Белову играть, проникнувшись чувством долга и патриотизма, любви к своей семье и работе, веры в завтрашний день. Актер блестяще справился с этими требованиями, его Забродин — любящий, справедливый, отзывчивый, мудрый рабочий человек, хороший друг и верный товарищ.

Дмитрий Скворцов — пенсионер, на полгода старше Забродина, неказистый старичок небольшого роста с «пренеприятным характером», скрипучим голосом и пронизывающим, как штык, взглядом, в котором Ю. Соколову удалось раскрыть главное — яростную нетерпимость ко всякой нечестности и несправедливости. Для В. Аксенова эта роль имела определенную идеологическую подоплеку, важную для того времени, — Скворец принимал всей душой и смело следовал установкам морального кодекса советского человека, «строителя коммунизма». Его появление на сцене — это своеобразный конфликтный источник, эмоциональный зачин спектакля, с которого сквозное действие начинает явственно «работать». Скворец вносит интригу, сомнение и тревогу в общую атмосферу домашней идиллии Забродиных, выходя на сцену в то время, когда вся семья ужинает за столом. С этого момента обозначается главное противоречие спектакля.

Силой контрдействия в спектакле являлся образ Семена Семеновича, заведующего отделом капитального строительства, которого сыграл артист В. Гольцев. В его интерпретации данный персонаж — махинатор, делец, пытающийся везде и всегда извлечь выгоду. Режиссер стремился подчеркнуть негативную сторону Семена Семеновича, акцентируя внимание на таких качествах как эгоизм, своеволие и абсолютная уверенность в безнаказанности. Известно, что В. Аксенов был удовлетворен результатами актерского труда В. Гольцева, поощрял его и ставил в пример коллегам как «чуткого артиста, самоотверженно отдающегося работе», о чем говорил на производственном совещании [90]. В рецензии же, появившейся после премьеры, критику А. Свиридову показалась не совсем удачной роль Семена Семеновича, сыгранная В. Гольцевым. Видя и осуждая драматургические просчеты в построении линии данного персонажа, он считал, что «актеру трудно преодолеть до конца трафаретность образа Семена Семеновича, хотя некоторые ходы и ситуации им исполнены просто замечательно» [149].

Завязка конфликта решена В. Аксеновым как спор, где Скворец нападает, а Семен Семенович обороняется; постепенно в полемику вовлекаются другие действующие лица. Дуэт-дуэль перерастает в контрастный полилог: хозяин дома пытается сгладить неловкую ситуацию, Борис упрекает Скворца в грубом поведении и защищает Семена Семеновича, женщины и Вася являются молчаливыми свидетелями и лишь мимикой и жестами выражают отношение к происходящему. Выплеснув в лицо Борису критику о его трусливой футбольной игре, Скворец уходит.

Воссоздадим детали данной ситуации, которую В. Аксенов трактовал как отправную точку линии действия и, одновременно, как экспозицию и начальную характеристику участвующих в ней персонажей. Скворец зашел к другу обсудить составленное им письмо, и, забыв о дне рождения Федора, оказался «незванным гостем» на семейном торжестве, где он застал присутствующих за праздничным столом. Он предался воспоминаниям 40-летней давности: медленно подошел к стене со старыми фотографиями и, рассуждая о прошлом, воскресил картину их молодости. Подобные монологи-ретроспекции В. Аксенов считал важными для передачи внутренней составляющей персонажа, так как именно они формировали основу образа. Ю. Соколов показывал зрителю душу своего героя, внешне нелюбезного и «колючего», но в сердце ранимого и щепетильного. Для доходчивости этой сцены режиссер предлагал актеру замедлить темпо-ритм и обратить внимание на характер речевой интонации. При этом В. Аксенов подчеркивал, что данное лирическое проявление героя не есть его жизненный приоритет: даже с открытой душой Скворец оставался прямолинейным и непоколебимым.

Семен Семенович в данной сцене должен был производить исключительно положительное впечатление: уважаемый друг семьи, общительный по темпераменту, обходительный в поведении, влиятельный многочисленными «полезными» связями, он нес в себе осознание значимости своей персоны — важного начальника на крупном предприятии. Увидев Семена Семеновича в числе гостей, Скворец выразил откровенное недовольство его присутствием, и с этого момента стала резко усиливаться антагонистическая направленность эмоционального проявления двух героев: Семен Семенович пытается смягчить ситуацию, Скворец, — напротив, обострить. Первый произносит тост в честь Скворца, в котором восхваляет его трудолюбие и выражает надежду, что их отношения будут дружескими. Скворец же отказывается поддержать тост и признается, что написал прокурору заявление о «шахер-махерах» Семена Семеновича. В. Аксенов работал с актерами над тем, чтобы непринужденные реплики Семена Семеновича и спокойно взвешенное поведение Забродина создавали у зрителя

впечатление, что атака Скворца не обоснована и строится на чувствах беспочвенной личной неприязни.

Такое заведомо негативное восприятие зрителем Скворца оказывается подготовленным предшествующими репликами Клавдии Петровны, которая в разговоре с Машей критикует его за излишнюю дотошность («Ненавижу, когда люди не в свои дела влезают. От его заявлений тошнит всех. В кино пошел — заявление написал: дескать, механик части путает. В магазин за капустой поплелся — жалобную книгу всю исписал: обвешивают. Думает один всех исправить»). Умышленно стгущая краски вокруг «скандальной» личности Скворца, режиссер нагнетал внутреннее напряжение, усиливал конфликт и привлекал внимание к дальнейшему развитию событий. Ю. Соколов прислушался к указаниям В. Аксенова, и его персонаж приобрел запоминающиеся черты неумного человека беспокойной души. Заметки в прессе дают возможность судить об игре актера, «с доблестью исполнившего роль Скворца и сумевшего завоевать симпатии зрителей» [149]. Рецензент А. Свиридов причисляет его к лучшим участникам спектакля: «Чем дальше, тем теплее встречает зрительный зал каждое появление Скворца на сцене. Он нашел интересное решение образа рабочего-пенсионера, друга семьи Забродиных» [149].

Линию роли Забродина-старшего режиссер видел как путь от нейтральности и даже коллаборационизма к активному отстаиванию справедливости. В первой сцене Забродин наблюдал со стороны за всем происходящим между Скворцом и Семеном Семеновичем и даже смягчал их стычки. Актер должен был показать дипломатичность, взвешенность и рассудительность своего героя, который никогда не принимает поспешных, горячих решений. В. Белов играл человека, которому необходимо было озвучить свои мысли, услышать их «со стороны» и воссоздать события в их логической цепи. Не случайно ему потребовалось время и изучение фактов, чтобы досконально разобраться в сути обвинений Скворца. Положительные качества центрального персонажа в исполнении В. Белова отдельно подчеркнуты рецензентом А. Свиридовым: «Душой спектакля является народный артист В. Белов, исполнитель главной роли — Забродина-отца. Образ, созданный актером, полон правды и человеческого обаяния — обаяния ума, благородства, духовного богатства» [149].

Борис (В. Штряпов) — младший сын Забродиных, сердечный друг Маши, подающий надежды молодой футболист. Его образ эволюционирует от тщеславного юноши, упивающегося славой известности, к самостоятельной взрослеющей личности, и это развитие В. Аксенов рассматривал как одну из линий общего вектора движения всей

пьесы от сумерек к рассвету. В начале спектакля Борис абсолютно подвластен своему покровителю Семену Семеновичу и во всем ищет его совета и поддержки: в отношениях с женщинами (остаться с Машей или предпочесть Валу), с футбольной командой и тренером (бросить ли большой спорт), с выбором места жительства (не переехать ли в Норильск).

Несмотря на то, что Скворец — лучший друг отца и родитель Маши, позиция Бориса в проанализированном конфликте обусловлена не указанными связями Скворца с Забродинными. Она определена тем, что в воспитании преуспевающего молодого футболиста именно Семен Семенович принимал большое участие и держался с ним «на короткой ноге», потакая его тщеславию: «...тебя на руках носить будут, увидишь... футбольный ас...» [207]. Семен Семенович пользовался тем, что, как уже было сказано, футбол тогда в СССР имел огромную популярность, а футболисты пользовались особым уважением. Восхваляя Бориса, он ловко управлял молодым человеком во всех жизненных ситуациях, от футбольных тренировок до решения вопросов личной жизни. В свою очередь, самому Борису удобно было без собственных умозаключений пользоваться готовыми рекомендациями «успешного» покровителя.

Развитие данного персонажа было убедительно показано В. Штряповым, о чем свидетельствует рецензия А. Свиридова: «Живыми, жизненными наблюдениями насытил актер В. Штряпов образ младшего сына Забродинных, избалованного успехами на футбольном поле, зазнавшегося, потерявшего чувство ответственности за свое поведение. Актер заставляет поверить, что из его Бориса может выйти, несмотря на все теперешние срывы и „завихрения“, человек, достойный забродинской семьи» [149].

Линии развития всех персонажей, вовлеченных в конфликт, достигли наивысшей точки напряжения во втором акте, когда действие происходит через десять дней; в драматургии спектакля это вторые сумерки — разоблачение. К этому моменту выявилась абсолютная невозможность примирения противоположных сил, т. е. возникла необходимость их решительной схватки, взрыва существовавших до того отношений. Результатом этого столкновения стал иной расклад действующих лиц и качественное их изменение, обусловившее новую направленность действия, породившее другой характер борьбы.

Из общей панорамы забродинской квартиры высвечивается место действия начала второго акта — кухня, самое интимное место квартиры, где обычно обсуждаются наиболее проблемные и принимаются важные решения. Данный факт символичен, он подчеркивает сокровенность и важность происходящего — Забродин и Скворец

перечитывают газетную статью, в которой компрометируется имя Дмитрия Сергеевича и совещаются по этому поводу. Скворец убежден, что заметку состряпал Семен Семенович, чтобы отомстить ему за разглашение «шахер-махеров». Забродин озадачен: он понимает, что статья ложная и своим содержанием порочит достоинство друга. Это побуждает его вникнуть в суть проблемы, и старики отправляются «за правдой». Параллельно, в маленькой комнате, «запутывается» другой клубок отношений, связанных с Семеном Семеновичем. Он пытается втянуть Бориса в свои амурные дела с Ниной для обеспечения себе алиби, а также желая увести молодого футболиста подальше от команды, чтобы та осознала его незаменимость, а Борис — свою важность. Таким образом, Семен Семенович стремится сделать этих людей полностью зависимыми от него и тем самым еще глубже внедриться в семью Забродиных.

Сложившаяся ситуация стимулирует участников спектакля к действию и подводит к кульминации, в которой происходит внутренняя трансформация всех героев. Забродин появляется с папкой документов и кладет ее на стол — изучение фактов дало свои результаты, Семен Семенович как друг утерян безвозвратно. В. Аксенов подчеркивал значимость этого момента в спектакле и, прежде всего, — в развитии роли Забродина. Он проявляет себя таким, каким должен быть советский человек — честным, принципиальным и твердым в отстаивании своих убеждений; найдя и доказав правду, он за нее горой стоять будет. Актер в этой сцене должен был сохранять сдержанный тон, рассудительность, но в его голосе должны проступать «металлические нотки». Начиная с данного момента именно Забродин становится главным борцом за справедливость, переняв роль правозащитника у Скворца. В указанном эпизоде наглядно продемонстрировалась воспитательная функция театра: сопереживая, зритель укрепляет в себе веру в торжество справедливости.

Семен Семенович показывает свое истинное лицо, защищаясь всеми доступными ему способами. Он оскорбляет Клавдию Петровну, грубит Василию Павловичу, угрожает опорочить честь всей семьи Забродиных, бросив тень на имя Нины как неверной жены Федора. В итоге преданный ему Борис словно прозревает, он осознает, что его жизненный идеал и ориентир был ошибочным, а истинные ценности он потерял. Ему нужно заново восстанавливать уважение команды и родителей, учиться самостоятельно принимать решения и брать ответственность на себя. В. Аксенов подчеркивал, что в конце этой сцены перед зрителем должен предстать другой Борис — ищущий и уже идущий правильной дорогой. Как уже было сказано, рецензент оценил ту метаморфозу, которую показал В. Штряпов в образе своего героя [149].

Для того, чтобы создать ощущение задушевности, тепла и уюта, В. Аксенов особое значение придавал женским персонажам, с которыми ассоциировалось понятие семьи как важнейшей ценности в человеческих отношениях. В *Ленинградском проспекте* это были Клавдия Петровна и Маша, считавшие главным делом жизни обеспечение мира и благополучия всех домочадцев. Если Маша поначалу выступала как дочь Скворца и возлюбленная Бориса, то в конце спектакля она унаследовала от Клавдии Петровны функцию хранительницы домашнего очага. Данные женские роли В. Аксенов идеализировал, видя в них собирательный образ любящей дочери, верной возлюбленной, заботливой матери, честной труженицы, настоящей гражданки советской страны. Вместе с тем, каждая из этих героинь несет в себе индивидуальные черты, обеспечивающие ей неповторимость и самобытность.

Клавдия Петровна была опорой и поддержкой не только всем Забродиным, но и их друзьям (не случайно глава семьи за праздничным столом указал Семену Семеновичу: «В этом доме первый тост пьют за хозяйку»). Так, Василий Павлович, прежде чем принять какое-либо решение, обсуждал свои проблемы с супругой. Именно духовная близость, доверие и открытость между ними являлись той «каменной стеной», которая оберегала каждого, придавала силы и была гарантом незыблемости и уверенности в завтрашнем дне. Именно Клавдия Петровна помогла Забродину выявить сущность Семена Семеновича, тем самым способствуя разрешению главного конфликта мужчин. В отношении к нему Клавдия Петровна изначально проявляла недоверие, так как интуитивно чувствовала его потребительскую, приспособленческую натуру («Я все думала: что ему в моем доме надо? Какая польза ему от нас?»). Убедившись же в правильности своих подозрений, она гонит его как врага («Никогда я никого из дома не гнала. А вот Вас гоню, Семен, Семенович. Уходите Вы от нас, не путайте честных людей, оставьте нас»).

Старшим сыном Федором Клавдия Петровна гордится, за младшего переживает, видя его просчеты и ошибки; во внуке души не чаёт, за Нину тревожится, наблюдая в ней отсутствие внутренней опоры. Маше Клавдия Петровна заменила мать, и девушка без страха признается ей в самом сокровенном. Атмосфера семейной идиллии точно показана в последней сцене первого действия: перед сном Забродин, сидя на краю кровати, рассказывает историю о делишках Семена Семеновича, а Клавдия Петровна говорит о том, что заботит ее — о здоровье внука, о взаимоотношениях Маши с Борисом, о благополучии Нины и Федора. Аналогичную эмоциональную нотку содержит и финальная сцена, в которой олицетворением женского начала становится Маша. Она

мудро руководит действиями Василия Павловича, Бориса и маленького Васи, объединяя всю семью за общим столом.

Данные женские роли режиссер поручил Н. Каменевой (Маша) и Н. Масальской (Клавдия Петровна), как подающим надежды молодым актрисам, уже зарекомендовавшим себя высоким профессионализмом и умением тонко передавать сложные душевные переживания. Н. Каменева сумела подчеркнуть лирическую сторону образа, его мягкость, девичью хрупкость. В ней можно разглядеть тот тип молодой женщины, который всегда являлся идеалом — она умная, любящая, верная, заботящаяся об интересах семьи и готовая прийти на помощь. Маша-Каменева выражает свою духовную сущность в реплике: «Людам без людей разобраться трудно...», — которую она адресует Борису в связи с необходимостью сплотить семью и поддержать Нину.

В образ Клавдии Петровны Н. Масальская вложила теплоту и мудрость, свойственные ее героине, душевное спокойствие, рассудительность и сердечность. Процесс передачи функций хозяйки дома от Клавдии Петровны к Маше режиссер подчеркивал сценическими приемами, когда в манере поведения и речи Маши-Каменевой появлялись и усиливались движения и интонации Клавдии Петровны-Масальской. Явное продолжение одного женского образа другим видно в третьем действии, когда Маша, взяв со стола фотографию Клавдии Петровны, обратилась к ней как к живому человеку: «Что мне делать? Научи меня, тетя Кава...». Обретя внутреннюю силу и семейные полномочия Клавдии Петровны, Маша помогает и Нине.

Рецензент А. Свиридов так писал о женских персонажах: «С подкупающей искренностью играет Н. Каменева роль дочери Скворца — Маши, особенно оттеняя лирическую сторону этого образа, его мягкость, девичью хрупкость... Народная артистка СССР Н. Масальская играет Клавдию Петровну глубоко и проникновенно. Перед нами не только любящая жена, „мать своих детей“, добрая, душевная женщина, но и настоящая гражданка Советской страны» [149].

Роль Нины В. Аксенов трактовал неоднозначно. Он отмечал, что драматург не до конца раскрывает отношение Нины к Семену Семеновичу и делает эту роль неопределенной (напомним, что именно так характеризовал ее В. Аксенов). Это молодая женщина, жена Федора Забродина, мать Васи, член коллегии адвокатов. Нина — представитель интеллигенции; в отличие от Забродиных, она имеет высшее образование и занимает видное общественное положение. Ее супруг уже два года работает в Индии — строит завод. По роду адвокатской деятельности Нина оказалась связанной с Семеном Семеновичем, который в отношении нее начал строить корыстные планы. Он ухаживает

за ней и настаивает на совместной тайной поездке на юг. Недосказанность позиции Нины в данной ситуации предоставляла некоторую свободу режиссерскому видению этой роли. По-видимому, В. Аксенов не видел в образе Нины негативного оттенка, поэтому Т. Кривцова, по его рекомендации, играла деликатную молодую особу, уважительно относящуюся к родственникам мужа, ценящую их заботу о ней и ее сыне, понимающую их житейские трудности. Из рецензии же А. Свиридова следует, что «...артистка Т. Кривцова, которую зритель знает по созданию целого ряда характеров, на сей раз чувствует себя неуютно в чисто „служебной” роли Нины» [149].

В. Аксенов специально выделял эпизодическую роль маленького Васи Забродина, десятилетнего сына Федора и Нины, который периодически живет у бабушки. На первый взгляд, данная роль кажется незначительной, так как не имеет прямого отношения к конфликту и событийному ряду, Вася «пунктирно» проходит через всю пьесу. Тем не менее, именно он подчеркивает жизненные ценности семьи Забродиных, а каждому его появлению сопутствует атмосфера чистоты, непосредственности и открытости. Вася появляется в самые неожиданные моменты, и с ним связаны важные определяющие точки спектакля. В начале первого действия Вася время от времени прерывает разговор Клавдии Петровны и Маши радостными возгласами-комментариями о ходе футбольного матча, который смотрит по телевизору. Таким способом его реплики воссоздают картину триумфа Бориса-футболиста («Два – ноль! Борису все аплодируют. Диктор так и сказал: герой сегодняшнего матча Борис Забродин...»), а также дополнительно характеризуют всенародную любовь к футболу на рубеже 1950–1960-х гг.

Длинный монолог Васи в первом же действии раскрывает душевность, как важное качество всех представителей семьи Забродиных. Мальчик так говорит о школе, об учительнице, о папе, который далеко, об Индии, что бабушка Клавдия Петровна невольно восклицает: «Умеете вы, Забродины, в душу человека влезть...». В конце второго действия Вася обнаруживает смерть бабушки, в третьем действии — впервые выводит на сцену своего отца. Из сказанного явствует, что Вася определяет следующие моменты спектакля: гордость за своих близких, уход старшего поколения, важность полной и сплоченной семьи. Роль Васи В. Аксенов отдал Э. Шалыгиной, о которой рецензент А. Свиридов писал: «Какую-то особенно свежую, чистую нотку вносит в спектакль Э. Шалыгина, играющая самого юного Забродина, школьника Васю» [149].

В раскрытии психологической стороны действующих лиц В. Аксенов стремился обнажить еще один конфликт, выражающийся в сопоставлении внутреннего и внешнего плана личности и выявляющий главное в человеке — его глубинную суть, а не видимую

«оболочку». Гармонично сочетаются эти две составляющие в образе Забродина, созданном В. Беловым. Подтянутый, дисциплинированный, он олицетворял собой делового человека, верного друга и безусловного лидера. Такими же сбалансированными по своей природе являются Клавдия Петровна Н. Масальской и Маша Н. Каменевой. В первой из них доминирует доброта и мудрость, проявляющиеся в мягкости интонаций и рассудительности поступков; вторая покоряет искренним обаянием молодости и душевной открытости. Подобного равновесия между внутренней сущностью и внешним проявлением нет в образе Семена Семеновича: В. Гольцеву приходилось играть человека респектабельного, благополучного, но духовно нечистоплотного, «с гнильцой». Его Семен Семенович, кажущийся положительным, «нужным, необходимым, лучшим другом сына», на самом деле во всем искал только собственную выгоду. Скворец же, наоборот, с виду угрюмый, всегда чем-то недовольный, что-то выискивающий, чем вряд ли может расположить к себе. Но чем больше раскрывается его нутро, тем сильнее зрительская симпатия к этому образу.

«Все начинается с семейного благополучия», — словно говорит режиссер в последнем действии. Члены семьи Забродиных живут и действуют в атмосфере доверия, взаимопомощи и уважения, этот дух теплого домашнего очага вызывает у зрителя чувство сопричастности, о чем писал Е. Панасенко: «Ощущение удивительной правдивости, жизненности происходящего в рамках пьесы испытали те, кто побывал на новой премьере государственного русского драматического театра МССР имени А. П. Чехова — спектакле *Ленинградский проспект*» [126]. Мысль о продолжении семейных традиций от старшего поколения к молодежи проводит В. Аксенов в финальном событии спектакля: Маша становится хозяйкой дома, Забродин уступает большую комнату молодой семье, ожидающей пополнения — жизнь продолжается.

По-видимому, не случайно, название пьесы связано не с именами действующих лиц или образами-символами, не с сутью конфликта или разрешаемой проблемой, а с местом действия, привлекающим внимание к самой просторной московской магистрали. Ленинградский проспект — это эмблема бурно растущего мегаполиса, в котором живут и трудятся тысячи здоровых, честных, умных и ответственных людей (для В. Аксенова это еще и олицетворение родного города). В центре внимания пьесы — простая рабочая династия, каких много, с понятными всем житейскими будничными проблемами, с образом жизни, характерным для советского общества 1960-х гг.

Режиссеру В. Аксенову и художнику А. Фокину важно было показать типичность всего происходящего. Поэтому существенную нагрузку для создания физически

ощутимой обстановки стандартной московской квартиры тех времен несла на себе сценография спектакля *Ленинградский проспект*. Постановщики с первых минут погружали зрителя в интимную атмосферу домашнего быта, которая раскрывалась посредством декораций и бутафории. Именно это подчеркивается в рецензии Е. Панасенко: «Раздвигается театральный занавес, открывая перспективу вечернего проспекта, омытого дождем. Пространство в несколько кресел перестает существовать. Зритель будто стоит на мокром асфальте. Он окидывает взглядом многочисленные окна, откуда льется мягкий свет. Автор пьесы ведет зрителя в квартиру, где бледным пятнышком светится только одно окно — в кухне» [126].

Сохранились зарисовки художника-оформителя А. Фокина по планировке сценического пространства спектакля. Они лаконичны и схематичны, без подробной детализации. Внимание привлечено к заднику, который решен как большое окно с видом на городской пейзаж. С боков сцены установлены перегородки, имитирующие разделение квартиры на комнаты, так чтобы воссоздавалась полная панорама жилого помещения. Одновременная экспозиция всей квартиры давала возможность минимально менять декорации и акцентировать внимание на действии исключительно световыми эффектами.

Сохранились некоторые подробности о работе вспомогательных цехов над данной постановкой. Известны имена людей, которых зритель не видел, но усилиями которых создавался изобразительно-пластический образ спектакля, вся видимая и осязаемая его «материя». Речь идет о художниках-декораторах П. Должикове и И. Зелинском, сумевших воспроизвести на заднике контуры зданий Ленинградского проспекта, видневшегося из окна большой комнаты квартиры Забродиных; о заведующем бутафорским цехом Б. Прибыльченко, подготовившем такие аксессуары (сервиз, медали), которые выглядели как настоящие; о заведующей мебельно-реквизиторским цехом Н. Нагорняк, подобравшей «предметы домашнего обихода Забродиных (статуэтки, шторы, фикус, салфетки и т. д.), очень верно отражающие внутренний мир героев»; о столярах Ю. Одобеску и А. Краповницком, изготовивших мебель для обстановки забродинской квартиры; о машинисте сцены Е. Раецком, который руководил управлением механизмами при монтаже сцены [126].

Всем им была доверена работа по созданию того, что окружает актера на сцене и с чем он имеет дело: режиссер В. Аксенов и художник А. Фокин не только досконально объяснили планировку квартиры, как места действия спектакля, но и познакомили цеха с атмосферой жизни и быта семьи Забродиных, привлекали их к участию в читках и обсуждению постановочных проблем. Как признавался позднее А. Фокин, многое

зависело «от того, как мы сумели объяснить свои замыслы людям, которым суждено воплотить их в дереве, тканях, красках...» [126].

Вспомогательные службы оперативно работали и по ходу спектакля: «Пока на освещенном участке сцены разворачивается действие пьесы, на ее затемненной половине реквизиторы и рабочие сцены незаметно для зрителя меняют отдельные детали в оформлении. Это дает впечатление полной смены декораций. Например, сцена именин Федора Забродина в светлых праздничных красках. На игровой площадке — большой стол, стулья и диван... А сцена смерти Клавдии Петровны Забродиной решена по-иному. Стол заменен тумбочкой. Яркий свет настольной лампы с зеленым абажуром, от которого на лицо больной женщины ложится приглушенное световое пятно...» [126].

Узнаваемые картины простого быта москвичей в *Ленинградском проспекте*, романтика морской службы молодых офицеров в *Океане* привлекали зрителей своей современностью, понятностью и близостью. Образы героев раскрывали характеры людей 1960-х гг. с их насущными психологическими проблемами. Режиссер акцентировал роль непреходящих морально-нравственных ценностей в жизни человека, поднимал вопросы идейного воспитания личности, пробуждал стремление к самосовершенствованию и духовному росту.

4.3. Выводы по главе 4

В процессе работы с актерами над созданием разноплановых сценических образов В. Аксенов всегда опирался на единые принципы построения линии роли, преломляя их в соответствии со спецификой драматургии и конкретного артистического потенциала. Их можно сформулировать следующим образом.

1. В основе режиссерской работы В. Аксенова над ролью лежали идеи системы К. Станиславского, связанные с осознанием сверхзадачи спектакля, со стремлением к жизнеподобию и естественности, с опорой на органичность активного действия и, в результате, с творческим перевоплощением актера в создаваемый образ.

2. Драматические образы *Бесприданницы* А. Островского В. Аксенов создавал, отталкиваясь от изучения исторической достоверности места и времени действия. Он обращал внимание на ремарки автора, стилистические детали текста, этимологию и семантику фамилий действующих лиц, — все то, исходя из чего следовало строить второй план и линии ролей. В данном процессе режиссер продолжал поиски способов сценического воплощения образов, виденные им на репетициях МХАТ.

3. Антагонистические по своей идеологической направленности герои современных спектаклей 1940-х гг., в борьбе которых выстраивалось действие, резко противопоставлялись В. Аксеновым на положительных и отрицательных средствах внешней выразительности. Среди положительных доминировали образы героико-патриотического характера с ярко выраженными чертами революционной романтики и жертвенного подвига (Любовь Яровая, комбат Сафонов, лейтенант Максимов). Для воплощения таких персонажей В. Аксенов возбуждал в актерах пафосно возвышенные, благородные чувства, основанные на личных наблюдениях и воспоминаниях о недавно завершившейся войне. В числе негативных образов выступали враги, шпионы, диверсанты (Михаил Яровой, Панова, Розенберг, Вернер и др.), портреты которых режиссер создавал, апеллируя к воображению и художественному домыслу актеров, призывая акцентировать внимание на недостойных морально-этических и эмоциональных свойствах персонажей и усиливать их.

4. Морально-нравственная проблематика драматургии 1960-х гг. давала возможность выявлять внутренние психологические конфликты простых людей, показанных в будничных условиях: потомственных рабочих (семья Забродиных), морских офицеров (Платонов, Часовников, Куклин), служащих (медсестра Анечка, адвокат Нина, начальник отдела снабжения Семен Семенович). Линию основного внутреннего конфликта спектакля формировало столкновение любви и долга, скромности и тщеславия, самоотверженности и эгоизма. В работе над подобными ролями В. Аксенов предлагал актерам пользоваться обобщением эмпирических фактов, почерпнутых из наблюдений за поступками близких, друзей и коллег, а также из литературы, искусства, теле- и радиоматериалов.

ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Решенная в диссертации **научная проблема**: создание целостного представления о творческой деятельности В. Аксенова в драматических театрах Кишинева 1940-х и 1960-х гг. способствует углублению теоретического осмысления процесса развития театрального искусства Республики Молдова середины XX в. и восполняет пробел в изучении истории отечественного драматического театра. **Основные выводы** сводятся к следующему.

1. В научный обиход вводятся новые сведения из НА РМ, ГАРФ и семейного архива Аксеновых [41]. Документы об истории Русского драмтеатра им. А. П. Чехова периода 1944–1948 и 1961–1963 гг. раскрывают вопросы административного и кадрового обеспечения, организации творческого процесса, репертуарной политики театра [16; 17]. Тексты пьес с режиссерскими пометками дают основание реконструировать спектакли того времени [215]. Дело об осуждении кадетской организации *Орден романовцев* позволяет восстановить факты биографии В. Аксенова, понять психологическую мотивацию его действий [41]. Материалы, сохраненные режиссером лично, проясняют детали и дополняют общую картину его жизни и творчества [15–18; 20; 41; 212].

2. В творческой биографии В. Аксенова выявляются три этапа. Первый (1900–1935), связанный с семейным воспитанием, общим средним образованием, обучением в Школе-студии при МХАТ и началом работы в этом театре, обусловил формирование личностных и профессиональных качеств: интеллигентности, образованности, высокой культуры, стремления к самосовершенствованию и др. [18; 213; 214; 216]. Тогда же В. Аксенов извлек печальный «урок» из принадлежности к дворянскому сословию [41]. Второй этап (1935–1948), ознаменованный началом самостоятельных поисков на сценах драмтеатров Украины, Белоруссии и Молдавии, в эвакуации, определяется перенесением акцента с актерской работы на режиссуру [15; 16; 20]. Завершающий этап деятельности В. Аксенова (1948–1963) характеризуется стремлением создать в Эстонии, Армении, Украине, Туркмении и Молдавии русский драмтеатр столичного типа [15; 17; 212; 215].

Работа в Русском драматическом (1941; 1946–1948; 1961–1963), Объединенном молдавско-русском музыкально-драматическом (1943–1944) и Молдавском музыкально-драматическом (1944–1946) театрах обозначила самые значимые вехи жизненного и творческого пути В. Аксенова: он находился у истоков Русского драмтеатра им. А. П. Чехова, обеспечил функционирование труппы в условиях эвакуации, поставил спектакли, пользующиеся популярностью у зрителя, получил общественное признание в форме присвоения почетного звания *Заслуженный деятель искусств МССР* [18; 213; 214; 216]. Кишинев стал для В. Аксенова вторым домом, где он создал семью и обрел круг

единомышленников [41].

3. В творческой практике В. Аксенов претворял принципы психологического реализма, разработанные К. Станиславским. Основное внимание в режиссерской работе он уделял определению и пониманию всеми участниками спектакля сверхзадачи и внутренних мотивов поведения персонажей. Достижению этих целей способствовало изучение текста пьес, выявление в нем темы, идеи и системы конфликтов. С актерами режиссер работал по принципу: от внутреннего — к внешнему, от «второго плана» роли — к полному погружению в предлагаемые обстоятельства. Он добивался непрерывности и органичности действия, ансамблевости и свободы в актерской игре [18; 213; 214; 216].

4. Как главный режиссер и художественный руководитель Молдавского музыкально-драматического и Русского драматического театров В. Аксенов решал творческие, административные и организаторские задачи. Он нес ответственность за утверждение репертуарной политики и проведение гастрольных поездок, способствовал созданию творческой атмосферы и поддержанию профессионального уровня труппы. В условиях отсутствия стационарных сценических площадок В. Аксенов считал главным материальное и кадровое обеспечение театров: комплектование и оснащение труппы Русского драмтеатра при объединении тираспольских и бессарабских артистов в Кишиневе (1941), сплочение театральных коллективов в эвакуации (1942–1943), послевоенное восстановление театра (1944), решение организационных и творческих задач в конкуренции с другими театрами (1961–1963) [15–17; 19; 212; 215].

5. На сценах драмтеатров МССР В. Аксенов поставил спектакли *Русские люди* и *Русский вопрос* К. Симонова, *Зоhre и Тахир* К. Молланепеса, *Раскинулось море широко* Вс. Вишневского, *Бесприданница* А. Островского, *Домик в Черкизово* А. Арбузова, *За тех, кто в море* Б. Лавренева, *Памятные встречи* А. Утевского, *Великая сила* Б. Ромашова, *Любовь Яровая* К. Тренева, *Ленинградский проспект* И. Штока, *Игра без правил* Л. Шейнина, *Старый дурак, или бесхитростная история* К. Финна и *Океан* А. Штейна. Большая их часть имеет преходящий, конъюнктурный характер, а их выбор В. Аксеновым определялся его положением главного режиссера, ответственного за обеспечение современности репертуара. Из классики В. Аксенов поставил только *Бесприданницу* А. Островского в Молдавском музыкально-драматическом театре (1945) [41; 215].

6. Анализ эпистолярного наследия режиссера, критических отзывов в прессе и эскизов сценографии, выявил основные этапы работы В. Аксенова с драматическим текстом. В первую очередь им определялись тема и идея произведения, на основе чего формулировалась сверхзадача будущей постановки: в 1940-е гг. — героико-

патриотической тематики, в 1960-е гг. — морально-нравственной. Сущность следующего этапа работы В. Аксенова над драматическим текстом определялась выявлением внутренних и внешних конфликтов как ключевых моментов сценического действия, что давало мотивацию актерам в создании образа [17; 212; 216].

7. В работе с актерами В. Аксенов стремился к жизнеподобию и естественности, органичности и активности действия. Он апеллировал к воображению и художественному домыслу артистов, к опоре на жизненный опыт, личные наблюдения и воспоминания, к обобщению эмпирических фактов, что обеспечивало создаваемому образу глубину, обоснованность и непринужденность. В классических текстах В. Аксенов изучал историческую достоверность места и времени действия, обращал внимание на авторские ремарки и стилистику. В современных пьесах он резко разграничивал положительных и отрицательных героев: персонажам с чертами революционной романтики и жертвенного подвига противопоставлял образы врагов, шпионов, диверсантов [18; 213; 214; 216].

8. Творческая деятельность В. Аксенова в драмтеатрах Республики Молдова, ограниченная рамками соцреалистического канона с его нормами идейного содержания пьес, типов персонажей, конфликтов и режиссерских трактовок, естественно вписывалась в контекст всего русского театрального искусства середины XX века и являлась показательной и типичной как для того времени, так и для того поколения интеллигенции. Изучение ее результатов демонстрирует общие идейно-эстетические тенденции, проявляющиеся в выборе репертуара, работе с текстом пьес и с актерами [212; 214; 215].

РЕКОМЕНДАЦИИ

1. Расширить аналитические поиски в области театральной действительности Республики Молдова середины XX в. с привлечением неизвестного материала из государственных и личных архивов.
2. Сравнить деятельность режиссеров, осуществлявших постановки в драмтеатрах Молдовы в 1940-е и 1960-е гг.
3. Включить постановки В. Аксенова в панорамное культурологическое исследование о театральном искусстве МССР второй половины XX в.
4. Углубить и обогатить методологию исследования театральных постановок созданием широкого культурологического контекста.
5. Подготовить к публикации рукописные мемуары В. Аксенова, содержащие ценные сведения о периоде его обучения в Театральной школе при МХАТ, общения с видными деятелями искусства 1920–1930-х гг., а также об истории развития драматических театров тех городов, в которых работал режиссер.

БИБЛИОГРАФИЯ

на русском языке

1. Аксенов В. Дружный творческий коллектив (Гастроли Одесского государственного театра музыкальной комедии в Севастополе). В: Флаг родины, 30.07.1954.
2. Аксенов В. *Егор Булычов и другие* (Новая постановка театра им. Г. Сундукяна). В: Коммунист, 11.06.1952.
3. Аксенов В. Искусство художественного слова. Москва: Искусство, 1954. 164 с.
4. Аксенов В. Как мы восстанавливаем наш театр. В: Советская Молдавия, 10.08.1945.
5. Аксенов В. К выступлениям Игоря Ильинского. В: Коммунист, 21.03.1952.
6. Аксенов В., Ветриченко Т. Курс — на большое искусство (К итогам республиканского смотра драматических коллективов). В: Советская Молдавия, 7.05.1963.
7. Аксенов В. М. Г. Савина (К столетию со дня рождения). В: Курортная газета, 11.04.1954.
8. Аксенов В. Новый сезон театра Черноморского флота. В: Флаг Родины, 23.10. 1956.
9. Аксенов В. Пусть крепнет наша дружба. В: Сталинская молодежь, 3.10.1950.
10. Аксенов В. Творческий рост (Заслуженный деятель искусств Молдавской ССР В. Н. Аксенов). В: Советская Молдавия, 20.12.1946.
11. Аксенов В. Творчество русско-молдавского театра. В: Чарджоуская правда, 15.09.1943.
12. Аксенов В. Театр Черноморского флота в Одессе. В: Флаг Родины, 12.06.1956.
13. Аксенов В. Традиционный творческий отчет. В: Коммунист, 9.05.1962.
14. Аксенова Л. Постановки к первому. В: Чарджоуская правда, 26.04.1943.
15. Аксенова Н. Вехи творческой эволюции Вячеслава Аксенова. В: Anuar științific: Muzica, Teatru, Arte Plastice, Chișinău, 2011, с. 130–134.
16. Аксенова Н. Деятельность Вячеслава Аксенова в кишиневских театрах военного периода (1941–1944). В: Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului. Conferința științifică internațională dedicată aniversării a 75 ani de învățământ artistic din Republica Moldova 25–26 noiembrie 2015, p. 102.
17. Аксенова Н. Из истории становления драматического театра в Молдове (на примере творческой биографии режиссера Вячеслава Аксенова). В: Материалы I дистанционной научной конференции с международным участием по теме *Современные достижения науки*, Баку, 2011, с. 130–143.
18. Аксенова Н. Из истории художественно-эстетических традиций семьи Аксеновых. Станиславский – Аксенов. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. № 1 (24) 2015. Chișinău: Grafema libris, 2015, p. 66–70.

19. Аксенова Н. Кишиневский русский драматический театр им. А. П. Чехова второй половины XX века сквозь призму критики. În: *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practica*. Chișinău: Notograf prim, Nr.3 (26), 2015, p. 108–113.
20. Аксенова Н., Циркунова С. Материалы и документы из личного архива Л. А. Аксеновой. В: *Anuar științific: Muzica, Teatru, Arte Plastice*, Chișinău, 2013, nr. 3, с. 192–199.
21. Антонченков П. С острым чувством современности. В: *Советская Молдавия*, 14.05.1965.
22. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957: Документы. Москва: Росспэн, 2001. 807 с.
23. Большие перемены. В: *Красная звезда*, 18.02.1955.
24. Борщаговский А. *Порт-Артур* (пьеса Л. Никулина в Киевском государственном театре русской драмы). В: *Советская Украина*, 27.02.1938.
25. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. Т. 2. Москва: Искусство, 1965. 566 с.
26. Бурдин В. *Враги*. В: *Слава Севастополя*, 2.03.1956.
27. Васильев А. *Памятные встречи*. В: *Советская Молдавия*, 13.04.1947.
28. Вахтангов Е. Документы и свидетельства. Т. 1–2. Москва: Индрик, 2011. 519 с., 686 с.
29. В дружбе с моряками (театр Черноморского флота). В: *Советский флот*, 13.09.1956.
30. Вечер молодых артистов. В: *Коммунист*, 10.01.1952.
31. В защиту актера и зрителя. В: *Советская Молдавия*, 28.12.1947.
32. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись. Т. 1–4. Москва: МХТ, 2003. 559 с., 591 с., 607 с., 495 с.
33. Вишневецкая И. Разрешается к представлению. В: *Парадокс о драме*. Москва: Наука, 1993, с. 86–153.
34. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. Москва: Международный фонд *Демократия*, 1999. 871 с.
35. В новом сезоне (Беседа с главным режиссером театра Черноморского флота, заслуженным деятелем искусств МССР В. Аксеновым). В: *Флаг Родины*, 23.10.1954.
36. Волькенштейн В. *Драматургия*. Москва: Советский писатель, 1960, 339 с.
37. В театрах страны. Таллин. В: *Театр*, 1948, № 10, с. 28.
38. В театре Черноморского флота. В: *Слава Севастополя*, 19.09.1956.
39. В центральном комитете КП (б) Молдавии (О статье газеты «Советская Молдавия» *До конца искоренить буржуазный национализм в творчестве молдавских писателей*). В: *Советская Молдавия*, 8.10.1948.

40. Вызовы и приглашения дирекции театра в лице В. Аксенова от 2.08.1943 В: НА РМ, ф. 2942, оп. 1, д. 8.
41. Вячеслав Николаевич Аксенов: документы и материалы. Биографический справочник. Кишинев: Notograf prim, 2016. 210 с.
42. Галстян Г. *Любовь Яровая* (Спектакль Русского театра им. К. Станиславского). В: Советакан Айастан (Советская Армения), 20.01.1952.
43. Гарусова О. Бессарабская актриса Анна Таньска (1896–1985). В: *Analecta catholica* III. Chişinău: Episcopia Romano-Catolică de Chişinău, 2008, с. 453–468.
44. Гарусова О. Василий Вронский (1883–1952 гг.) — актер, антрепренер, режиссер. В: *Analecta catholica* VII–VIII 2011–2012. Chişinău: Episcopia Romano-Catolică de Chişinău, 2008, с. 357–378.
45. Гарусова О. Русский театр в зеркале бессарабской прессы межвоенных лет. В: *Славянские чтения: научно-теоретический журнал*, Кишинев, 2015, № 15 (11). с. 59–75.
46. Гнатко Р. *Титаник-вальс* (Новый спектакль театра Черноморского флота). В: *Флот Родины*, 7.04.1957.
47. Годовой отчет о наличии, учете, текучести, распределении и использовании кадров Русского драмтеатра за 1947 г. В: НА РМ, ф. 2907, оп. 1, д. 13.
48. Годовой отчет по кадрам Русского драмтеатра за 1961 г. В: НА РМ, ф. 2907, оп. 1, д. 143.
49. Голубева Э. Из истории балета в Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1979. 104 с.
50. Голубева Э., Рожковская Н. О музыкально-театральной жизни в ставке Г. А. Потемкина в Молдавии (1789–1791 гг.). В: *Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик*. Кишинев: Штиинца, 1982, с. 27–43.
51. Голышева Е. *Русские люди* в Орловском драматическом театре. В: *Челябинский рабочий*, 2.10.1942.
52. Гоманюк Г. Мгновения прозрения (опыт души). Краснодар: «M&D production» (ИП Вольная Н.Н.), 2006. 256 с.
53. Горюшкина М., Высоцкая Л., Жигалева Л. Молодежь любит искусство. В: *Сталинская молодежь*, 26.09.1950.
54. Горянская О. Из истории музыкального строительства в Левобережной Молдове в первые годы Советской власти (1920–1924 гг.). В: *Музыка в Молдове: вопросы истории и теории*. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 114–144.

55. Горянская О., Жосул В. Культурная жизнь Тирасполя в 1919 году (Хроника событий). В: Музыка в Молдове: вопросы истории и теории. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 144–153.
56. Грекул И. Когда поддерживает плечо друга. В: Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик, Кишинев: Штиинца, 1982, с. 53–56.
57. Грехов Г., Чалая З. *Именем революции*. В: Туркменская искра, 20.11.1959.
58. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
59. Гудкова В. Формирование советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х гг. Автореф. дисс. доктора иск. Москва: 2007, 28 с.
60. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона. В: http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4539 (27.05.2017).
61. Двойченко-Маркова Е. Пушкин в Молдавии и Валахии. Москва: Наука, 1979. 200 с.
62. Дело № 6470 от 26.02.1931. В: ГАРФ, ф. 10035, оп. 1, д. П-52442, том 3.
63. Демидов Н. Искусство актера в его настоящем и будущем. Типы актера. Санкт-Петербург: Гиперион, 2004. 421 с.
64. Димова М. *И один в поле — воин*. В: Придунайская правда, 21.06.1957.
65. Динерман А. *Люди в белых халатах*. В: Макеевский рабочий, 18.07.1936.
66. Динерман А. *Слава*. В: Макеевский рабочий, 26.07.1936.
67. Дойна радости. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1962. 454 с.
68. До конца разоблачить космополитов-антипатриотов и их подголосков. В: Советская Эстония, 2.03.1949.
69. Долгодворов В. Особенности педагогической и постановочной режиссуры в русских театрах Молдовы в конце XX – начале XXI веков. В: Arta. Seria arte audio-vizuale. Chişinău: GRAFEMA, 2010, p. 108–115.
70. Долгодворов В. Русские театры Молдовы на рубеже веков: особенности и проблемы режиссуры В: Сборники конференций НИЦ Социосфера, 2013, № 25, с. 55–65.
71. Долгорукова В. Экзамен на творческую зрелость (Пьеса М. Горького *Враги* в постановке театра Черноморского флота). В: Советский флот, 10.02.1956.
72. Дэнилэ А. Опера Молдовы: XX век. Кишинев: Prut International, 2008. 480 с.
73. Завадский Ю. Об искусстве театра. Москва: ВТО, 1965. 347 с.
74. Заватин Б. Классика в Молдавском академическом театре им. А. С. Пушкина (1945–1953) В: Искусство Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1975, с. 143–159.

75. За полноценный репертуар театров республики (С расширенного заседания коллегии Министерства культуры ТССР). В: Туркменская искра, 14.02.1960.
76. Застой, порожденный творческой беспринципностью руководителей. В: Советская Молдавия, 2.03.1948.
77. Зарьян Г. *Любовь Яровая* (Новая постановка Русского театра им. К. Станиславского). В: Литературная газета АрмССР, 21.12.1951.
78. Зезина М. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950–1960 гг. Москва: Эксмо, 1999. 398 с.
79. Зрители о спектакле *Одна*. В: Придунайская правда, 21.06.1957.
80. История российского кадетства. 1701–1917. В: <http://histrf.ru/lyuboznatelnim/cadet-history-museum/cadet-history-1701-1917> (16.05.2017).
81. Каменогорский Н. *Разлом* (Новая постановка театра им. К. Станиславского). В: Коммунист, 25.06.1952.
82. Кишиневский В. На старых позициях. В: Советская Молдавия, 30.05.1947.
83. Клевакин Г. Открытие русского драматического театра в Таллине. В: Известия советских депутатов трудящихся СССР, 18.12.1948.
84. Климко Т. «Свободная» ли любовь? В: Придунайская правда, 21.06.1957.
85. Кнебель М. Вся жизнь. Москва: ВТО, 1967. 587 с.
86. Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. Москва: ГИТИС, 2014. 212 с.
87. Кнебель М. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли Москва: ГИТИС, 2005. 576 с.
88. Кнебель М. Слово в творчестве актера. Москва: ГИТИС, 2009. 160 с.
89. Книга учета спектаклей и репетиций Русского драмтеатра 1961–1962 гг. В: НА РМ, ф. 2907, оп. 1, д. 137.
90. Книга учета спектаклей и репетиций Русского драмтеатра 1961–1962 гг. В: НА РМ, ф. 2907, оп. 1, д. 140.
91. Козлов В. Муки творчества. В: Советская культура, 30.05.1953.
92. Королева Э. Театр и Время. Кишинев: Inessa, 2006. 272 с.
93. Королева Э. Театр. Классика. Стил. Кишинев: Reclama SA, 2011. 228 с.
94. Коротаева О. Русская драматургия второй половины XX века. В: <http://festival.1september.ru/articles/616823/>
95. Котляров Б. Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России. Кишинев: Штиинца, 1982. 216 с.

96. Котович Т. Государственный молодежный драматический театр *С улицы Роз*. Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2014. 122 с.
97. Крэг Э. Воспоминания, статьи, письма. Москва: Искусство, 1988. 399 с.
98. Кузьмина В. *Горячее сердце* (А. Н. Островский — на сцене драматического театра Черноморского флота). В: Слава Севастополя, 14.10.1956.
99. Лазарев А. Молдавская советская государственность и бессарабский вопрос. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1974. 910 с.
100. Лифшиц В. Актуальная пьеса. В: Театр русской драмы, 1.01.1936.
101. *Любовь Яровая*. Телеспектакль 1977 года. В:
<https://www.youtube.com/watch?v=F3nHhJni9GI> (25.09.2016),
<https://www.youtube.com/watch?v=R3bkDce3Fko> (25.09.2016).
102. Лялин Г. *Враги*. В: Красное знамя, 15.04.1956.
103. Максим Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Москва: изд-во АН СССР, 1963, т. 70. 736 с.
104. Малышева Л. Пьеса и ее воплощение (*Летчики* в постановке театра Черноморского флота). В: Красное знамя, 10.04.1956.
105. Марков П. Театральные портреты. Москва: Искусство, 1974. 495 с.
106. Мейерхольд Э. Переписка: 1896–1939. Москва: Искусство, 1976. 464 с.
107. Михайлов Д. *Над березой рекой*. В: Советское искусство, 24.05.1940.
108. Михалева В. Артисты селу В: Советская Молдавия, 10.04.1965.
109. Михеева Л., Орелович А. В мире оперетты. Ленинград: Советский композитор, 1977, 384 с.
110. Мордвинов Н. Работа над ролью Забродина. Ленинградский проспект И. Штока. В:
<http://www.russkoekino.ru/books/mordvinov/mordvinov0015.shtml> (11.10.2016).
111. Московский Художественный театр. Сто лет. Москва: МХТ, 1998. 664 с.
112. Немирович-Данченко В. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877–1942. Москва: ВТО, 1980. 375 с.
113. Немирович-Данченко В. Рождение театра. Москва: Правда, 1989. 575 с.
114. Неопубликованные письма Станиславского. В: Советская культура, 1.12.1962.
115. Новые спектакли. В: Коммунист, 8.05.1953.
116. Новый сезон в театре флота (Беседа с главным режиссером театра Черноморского флота, заслуженным деятелем искусств МССР В. Аксеновым). В: Слава Севастополя, 28.11.1954.
117. Новый спектакль. В: Коммунист, 4.08.1953.

118. Новый театр в Таллине. В: Правда, 10.01.1949.
119. Общество по распространению политических и научных знаний Эстонской ССР. В: Советская Эстония, 19.03.1950.
120. Общество по распространению политических и научных знаний Эстонской ССР. В: Советская Эстония, 21.10.1950.
121. Ордер № 654 от 4.02.1931, выданный на арест и обыск Аксенова В. Н. В: ГАРФ, ф. 10035, оп. 1, д. П-52442, том 3.
122. Островский А. Бесприданница. В: Грибоедов А. Горе от ума. Сухово-Кобылин А. Пьесы. Островский А. Пьесы. Москва: Художественная литература, 1974, с. 665–734.
123. Открытие Государственного русского драматического театра. В: Советская Эстония, 16.12.1948.
124. Отчет о гастролях в Бельцы за 1947 год. В: НА РМ, ф. 2907, оп. 1, д. 8.
125. Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
126. Панасенко Е. О тех, кого не видит зритель. В: Советская Молдавия, 16.12.1961.
127. Пармский Р. *Порт-Артур*. В: Слава Севастополя, 16.03.1954.
128. Первый московский императрицы Екатерины II кадетский корпус 1778. В: <http://cadethistory.ru/1-y-moskovskiy-imperatricy-ekaterin> (16.05.2017).
129. Переписка А. П. Чехова. Москва: Художественная литература, 1984. 439 с.
130. Поламишев А. Мастерство режиссера: действенный анализ пьесы. Москва: Просвещение, 1982, 224 с.
131. Попа В. К 100-летию со дня рождения К. С. Станиславского (Итоги конкурса на лучший спектакль года). В: Советская Молдавия, 10.01.1963.
132. Постановление № 898. В: ГАРФ, ф. 10035, оп. 1, д. П-52442, том 3.
133. Постановление ЦК ВКП(б) *О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению* от 26.08.1946. В: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/theatre.htm> (23.12.2015)
134. Прилепов Д. Молдавский театр. Москва: Искусство, 1967. 156 с.
135. Прилепов Д., Чемортан Л. Театр. В: Молдаване. Кишинев: Штиинца, 1977, с. 393–408.
136. Радищева О. Станиславский и Немирович-Данченко: история театральных отношений: 1897–1908. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1997. 461 с.
137. Радищева О. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1909–1917. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.

138. Радищева О. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917–1938. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 445 с.
139. Радлов С. Десять лет в театре. Ленинград: Прибой, 1929. 328 с.
140. Репина Е. Патриотический спектакль (*На той стороне* в Государственном русском драматическом театре Эстонской ССР). В: Советская Эстония, 23.03.1949.
141. Репина Е. Спектакль, разоблачающий поджигателей войны. В: Советская Эстония, 28.07.1949.
142. Рожковская Н. Театральная жизнь Кишинева XIX–начала XX. Кишинев: Штиинца, 1979. 158с.
143. Рожковская Н., Рожковский В. Актер и зритель. Кишинев: Литература артистикэ, 1981. 94 с.
144. Рожковская Н., Рожковский В. Театр зажигает огни. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1976. 152 с.
145. Рудницкий К. Русское режиссерское искусство: 1898–1917. Москва: ГИТИС, 2014. 588 с.
146. *Русский вопрос* (Пьеса К. Симонова на сцене Русского драмтеатра МССР.) В: Советская Молдавия, 19.03.1946.
147. Салахян А. Правдивый спектакль (*Дети солнца* М. Горького на сцене театра им. Г. Сундукяна). В: Сталинец, 27.06.1953.
148. Светланов В. *За тех, кто в море* (Премьера в Государственном русском драмтеатре МССР). В: Молодежь Молдавии, 24.05.1947.
149. Свиридов А. *Ленинградский проспект* (К гастролям Кишиневского русского театра). В: Искра, 2.06.1962.
150. Семенов А. *Горячее сердце* (Новый спектакль театра Черноморского флота). В: Флаг Родины, 21.10.1956.
151. Семенов А. *Порт-Артур*. В: Флаг Родины, 5.06.1954.
152. *Семья пилотов*. В: Эстонская газета, 13.10.1948.
153. Серафимов А. *Крепостные* (Русско-молдавский драматический театр). В: Чарджоуская правда, 21.05.1943.
154. Серафимов А. Русско-молдавский драматический театр. *Урок жизни*. Пьеса В. Головчинера. В: Чарджоуская правда, 29.05.1943.
155. Серафимов А. Русско-молдавский драматический театр. *Нашествие*. В: Чарджоуская правда, 3.06.1943.

156. Сергеев Н. *Великая сила* (Премьера в Кишиневском русском драмтеатре). В: Советская Молдавия, 27.04.1948.
157. Сергеев Н. *Под капитанами Праги*. В: Советская Молдавия, 30.04.1947.
158. Симонов К. *Русские люди*. В: <http://www.rulit.me/books/russkie-lyudi-read-330047-1.html> (25.12.2015).
159. Симонов Р. Сегодня премьера *Бури*. В: Советская Молдавия, 23.04.1964.
160. Симонов Р. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р. Н. Симонове. Москва: ВТО, 1981. 559 с.
161. Сиркес П. Спектакль на современную тему (Заметки о постановке *Океан* в театре им. Чехова). В: Советская Молдавия, 12.02.1963.
162. Скоробогатов К. Главное оружие артиста — слово. В: Советская культура, 7.08.1954.
163. Слесарь Е. Режиссер — драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX – XX веков. Автореф. дисс. канд. иск. Санкт-Петербург, 2006, 27 с.
164. Собрание писателей и работников искусств города Кишинева. В: Советская Молдавия, 5.10.1946.
165. Соловьева И. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. Москва: Московский Художественный театр, 2007. 671 с.
166. Сони́на С. Силуэты прошлого. В: <http://lubgazeta.ru/articles/81734> (14.03.2017).
167. Спатару Г. Историческая молдавская народная драма. Кишинев: Штиинца, 1980. 96 с.
168. Станиславский К. Дневники. Записные книжки. Заметки. Москва: Искусство, 1993. 573 с.
169. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. Москва: Искусство, 1988. 622 с.
170. Станиславский К. Письма: 1874–1905. Москва: Искусство, 1995. 735 с.
171. Станиславский К. Письма 1918–1938. Москва: Искусство, 1999. 839 с.
172. Станиславский К. Работа актера над ролью: Материалы к книге. Москва: Искусство, 1991. 399 с.
173. Станиславский К. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. Москва: Искусство, 1989. 511 с.
174. Станиславский К. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге. Москва: Искусство, 1990. 508 с.
175. Станиславский К. Статьи, речи, беседы, письма. Москва: Искусство, 1953. 783с.

176. Станиславский К. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи. Москва: Искусство, 1993. 630 с.
177. Станиславский К. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917–1938. Часть 2. Интервью и беседы: 1896–1937. Москва: Искусство, 1994. 638 с.
178. Степанова Е. *Третья патетическая* в театре имени Пушкина. В: Туркменская искра, 27.04.1960.
179. Сто лет со дня рождения Исидора Штока. В: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/37784/ (11.10.2016)
180. Строева М. Режиссерские искания Станиславского: 1898–1917. Москва: Наука, 1973. 375 с.
181. Строева М. Режиссерские искания Станиславского: 1917–1938. Москва: Наука, 1977. 415 с.
182. Сушков К. Застой, порожденный творческой беспринципностью руководителей. В: Советская Молдавия, 2.03.1948.
183. Табак И. Русское население Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1990. 136 с.
184. Таирова Ф. *Иван Буданцев* в Ашхабаде. В: Комсомолец Туркменистана, 14.02.1960.
185. Талон № 689. В: ГАРФ, ф. 10035, оп. 1, д. П-52442, том 3.
186. Творческий смотр молодежи театров. В: Флаг Родины, 31.03.1957.
187. Театральные работники Кишинева обсуждают постановление ЦК ВКП(б). В: Советская Молдавия, 12.10.1946.
188. Театр советской Молдавии: страницы истории. Кишинев: Штиинца 1987, 150 с.
189. Тинн Э. Спектакль, разоблачающий изуверов США. Премьера *Голос Америки* в Государственном русском драматическом театре Эстонии. В: Советская Эстония, 19.11.1949.
190. Товстоногов Г. Зеркало сцены. О профессии режиссера. Москва: Искусство, 1984. 303 с.
191. Толченова Н. Талант драматурга. В: Огонек, 1968, № 15, с. 15.
192. Толченова Н. Талант, труд, творчество. В: Огонек, 1959, № 2. http://from-ussr.com/article_info.php/articles_id/42/headline/Talant--trud--tvorchestvo-- (8.11.2016).
193. Трудовые соглашения дирекции театра. В: НА РМ, ф. 2942, оп. 1, д. 5.
194. Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении орденами и медалями работников искусства Эстонской ССР Орденом ЗНАК ПОЧЕТА. В: Советская Эстония, 26.07.1950.

195. Фридланд М. Побольше бы таких «историй» (*Иркутская история* в театре им. Пушкина). В: Комсомолец Туркменистана, 2.12.1960.
196. Хазанов Л. Спектакль революционной героики (*Любовь Яровая* в театре им. К. С. Станиславского). В: Коммунист, 29.11.1951.
197. Чеботаревская Т. Образ пьесы и его воплощение. В: Советская культура, 7.08.1954.
198. Чемортан Л. Становление молдавского советского театра. Кишинев: Штиинца, 1986. 168 с.
199. Чехов М. Воспоминания. Письма. Москва: Искусство, 1995. 542 с.
200. Чехов М. Об искусстве актера. Москва: Искусство, 1995. 588 с.
201. Чуприн И. *Летчики* (новая постановка театра Черноморского флота). В: Флаг Родины, 29.12.1955.
202. Шверубович В. О старом Художественном театре (*Театральные мемуары*). Москва: Искусство, 1990. 670 с.
203. Шмонин А. *Любовь Яровая*. В: Советская Молдавия, 28.11.1947.
204. Шорина Л. Друзя и театр (проблемы поэтики). Кишинев: Штиинца, 1991. 135 с.
205. Шорина Л. Мир глазами театра: история Государственного русского драматического театра им. А. Чехова. Кишинев: Inessa, 2001. 192 с.
206. Штейн А. *Океан*. В: НА РМ, ф. 2907, оп. 2, д. 157.
207. Шток И. *Ленинградский проспект*. В: НА РМ, ф. 2907, оп. 2, д. 160.
208. Шульга С., Жидаков П. Любимый образ. В: Туркменская искра, 5.04.1960.
209. Юдасин Л. Заметки о спектакле *Женитьба*. В: Советская Эстония, 8.12.1949.
210. Юзовский Ю. Статьи. Очерки. Фельетоны. Москва: Искусство, 1982. 478 с.

на румынском языке

211. Axionova L. Cântecul popular moldovenesc. Chişinău: Editura de Stat, 1958. 164 p.
212. Axionova N. Contribuția regizorului Veaceslav Axionov la dezvoltarea artei teatrale din Moldova (anii'40–60 ai sec. XX). În: Arta. Seria arte audio-vizuale. Chişinău, 2011, p. 124–130.
213. Axionova N. Veaceslav Axionov despre etică, estetică, tehnica interpretării ca elemente componente ale sistemului elaborat de Konstantin Stanislavski. În : Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice. Chişinău, 2012, p. 109–115.
214. Axionova N. Veaceslav Axionov ca promotor al sistemului teatral stanislavskian. În: Arta. Seria arte audio-vizuale. Chişinău, 2012, p. 153–157.

215. Axionova N. Tendințe noi în Teatrul dramatic rus A. Cehov din anii 60 ai sec. XX prin prisma spectacolului *Prospectul Leningrad*. În: *Arta*. Seria arte audio-vizuale. Chișinău, 2013, p. 150–154.
216. Axionova N., Roșca A. Contribuția lui K. Stanislavky la formarea personalității creatoare a lui Veaceslav Axionov. În: *Academos*. Revista de știință, inovare, cultură și artă. Chișinău, 2013, p. 144–148.
217. Bejenaru O. O frumoasă aniversare. În: *Teatru*. 2014, № 14, p. 22–23.
218. Burada T. Istoria teatrului în Moldova. Vol. 1. București: Minerva, 1975. 811 p.
219. Cemortan L. Actorul Eugeniu Ureche. Chișinău: EPIGRAF SRL, 2005. 160 p.
220. Cemortan L. Prietenul nostru teatrul. Chișinău: Literatura artistică, 1983. 248 p.
221. Cemortan L. Spectacolul lui Valeriu Cupcea *Păsările tinereții noastre*. În: *Arta-2007*. Chișinău, 2007, p. 205–211.
222. Cemortan L. Teatrul național din Chișinău (1920–1935). Schița istorică. Chișinău: EPIGRAF SRL, 2000. 304 p.
223. Cemortan L. Valeriu Cupcea actor și regizor. Chișinău: Business-Elita SRL, 2008. 242 p.
224. Colesnic Iu. O cronică a Teatrului Național Mihai Eminescu din Chișinău: 1918–1930. Chișinău: Cartier, 2016. 512 p.
225. Corbu H. Dramaturgia sovietică moldovenească. Chișinău: Cartea moldovenească, 1966, 152 p.
226. Coroliova E. Regizor. Actor. Spectacol. Anii 1930–2010. Chișinău: Tipografia centrală, 2016. 272 p.
227. Fedorencu V. Categoria Timpului în dramaturgia din ciclul național al lui Ion Druță. În: *Arta*. Chișinău, 2008, p. 103–114.
228. Fedorencu V. Drama istorică națională din sec. al XIX-lea. Chișinău: Tehnica-Info, 2002. 112 p.
229. Fedorencu V. Spațiul scenic și spațiul din afară scenei în piesele din ciclul național al lui Ion Druță. În: *Arta*. Chișinău, 2007, p. 185–193.
230. Fedorencu V., Ungureanu I. Teatrul lui Ion Druță. În: *Arta* 2009. Chișinău, 2010, p. 78–98.
231. Garusova O. BITEI-2012. Bilanțuri și perspective. În: *Arta/Seria Artei Audio-Vizuale*. Chișinău: Garomont-Studio SRL, 2012, p. 181–183.
232. Garusova O. În spațiul de cameră al Festivalului *Moldfest.Rampa.ru*. În: *Arta/Academia de Știință a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor*. Chișinău, Vol. XXIV, nr. 2, 2015, p. 137–139.

233. Garusova O. Sub urma florilor de cireș. Zilele culturii japoneze la Teatrul *Eugen Eonesco*. În: *Arta/Academia de Știință a Moldovei*, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Sturdiul Artelor. Chișinău, Vol. XXII, nr. 2, 2013, p. 158–160.
234. Garusova O. Turneul la București (1928) al trupei din Praga a Teatrului de Artă din Moscova. În: *Arta-2012*. Chișinău: Garomont-Studio SRL, 2012, p. 89–94.
235. Ghilaș A. Prolegomene la didascalii. În: *Arta/Academia de Știință a Moldovei*, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Sturdiul Artelor. Chișinău, Vol. XXII, nr. 2, 2013, p. 137–145.
236. Ghilaș A. Spectacolul — text, context, subtext (*Pomul vieții* de D. Matcovschi). În: *Arta/Seria Artei Audio-Vizuale*. Chișinău, 2011, p. 104–112.
237. Ghilaș A. Structura discursului în teatrul lui Ion Druță: *Căderea Romei*. În: *Arta/Academia de Știință a Moldovei*, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor. Chișinău, Vol. XXIV, nr. 2, 2015, p. 89–95.
238. Ghimpu D. Istoricul Centrului de cultură și artă *Ginta Latină*. În: *Teatru*, 2011, nr. 8, p. 39.
239. Gruzin T. Să studiem adânc rolurile. În: *Moldova socialistă*, 9.08.1945.
240. Hadârcă P. Geneza Teatrului Național din Chișinău: 1818–1960. Chișinău: Cartier, 2016. 512 p.
241. Hașcu-Ghimpu D. Teatrul *Eugene Ionesco* — istoria unei disidențe. Chișinău, 2016.
242. În vâltoarea creației (Veniamin Apostol: regizor, actor, pedagog). Chișinău: Cartea Moldovei, 2004. 316 p.
243. Pelin P. Ce dragoste veche — actorii. Chișinău: Cartea Moldovei, 1998. 200 p.
244. Pelin P. Privitor ca la teatru. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007. 240 p.
245. Proca P. Respirația și inspirația *Gintei Latină*. În: *Timpul*, 25.12.2009, p. 26.
246. Roșca A. Teatralitate: pre- și post- Vahtangov. Chișinău: EPIGRAF SRL, 2003. 160 p.
247. Stanislavski K. Munca actorului cu sine însuși. Vol. I–II. București: Nemira, 2013, 2014. 324 p., 720 p.
248. Stegaru I. Perspectivele teatrului moldovenesc. În: *Moldova socialistă*, 9.08.1945.
249. Sviridov A. *Râdeți de ei*. În: *Cultura Moldovei*, 16.12.1963.
250. Șoimul P. *Se zbućiumă marea în valuri* (Premiera de la Teatrul Moldovenesc de Stat). În: *Moldova Socialistă*, 2.08.1945.
251. Tăzlăuanu V. Măsura de prezență. Chișinău: Hyperion, 1991. 240 p.
252. Turea L. Teatru Alexei Mateevici. În: Chișinău: enciclopedie. Chișinău, 1997, p. 506.
253. Un deceniu cu *Satiricus*. Chișinău: Universitas, 2000. 232 p.
254. Ungureanu L. Tot aici mă-ntorc. Chișinău: Lumina, 2011. 160 p.

255. Uvarova I. *Teatrul Luceafărul* — un deceniu al devenirii: eseuri și schițe despre teatru. Chișinău: Hyperion, 1992. 140 p.

на английском языке

256. Axionova N. Konstantin Stanislavsky's artistic concept in the creative activity of the artist Veaceslav Axionov. In: *Arta și educația artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională*. Bălți, 2012, p. 35–41.
257. Axionova N. The initial stage of development of Russian drama theatre in Moldova. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, nr. 2 (22), 2014, p. 120–124.

на белорусском языке

258. Иофе I. Крамлёўскія куранты (Новая постановка Беларускага дзяржаўнага другога драматычнага тэатра). В: Віцебскі працаўнік, 25.09.1940.
259. Таран Г. Крамлёўскія куранты (Прэм'ера ў 2-м Беларускім дзяржаўным драматычным тэатры). В: Звязда, 27.09.1940.

на туркменском языке

260. Мәмилиев А. *Иркутск вакасы*. В: Эдебият ве Сун, 19.01.1961.
261. Байрамов Н., Бабаева Т. Туркменистан ССР Ёкары Советинин Президиумынын УКАЗЫ ёлдаш В. Н. Аксеновы Туркменистан ССР ёкары Советинин Президиумынын хормат хаты билен сылагламак хақында Ашгабад шәхери. В: Туркменская искра, 1.04.1960.

на украинском языке

262. Ган Я. *Порт-Артур* в Київському російському драматичному театрі. В: Коммунист, 26.02.1938.
263. До підсумків театрального сезону. В: Коммунист, 29.04.938.
264. Дусавицький Г. Російський драматичний театр. *Порт-Артур*. В: Пролетарская правда, 9.03.1938.
265. Лев С. *Овеча криниця (Фуенте овехуна)*. В: Червоне полісся, 13.12.1938.
266. Мартич Ю. *Порт-Артур* в Російському драматичному театрі. В: Большевик, 26.02.1938.
267. Ратау. Кадри акторів. В: Киевская пролетарская правда, 9.05.1938.

на эстонском языке

268. Aksjonov V. Seisame rahu valvel! In: *Sirp ja vasar*, Lk. 3, 1.10.1949.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава 1

¹ Вопросы происхождения, традиций и специфики молдавского народного театра рассмотрены в трудах Г. Спатару (*Историческая молдавская народная драма*) и Т. Бурады (*История театра в Молдове*) [167; 218]. Г. Спатару раскрывает формы и основные элементы молдавской народной драмы, классифицирует ее разновидности, говорит о специфике и театральных особенностях драматических танцев и инсценировок. В книге *Историческая молдавская народная драма* Г. Спатару ставит своей целью показать «богатство драматического молдавского народного творчества; ... оригинальность мотивов и сюжетов, их возникновение и эволюцию; выявить причины сохранения или угасания отдельных сюжетов и мотивов драмы; дать как можно более полное представление о содержании и об идейно-художественных особенностях исторической народной драмы; показать морально-воспитательное значение фольклорного театра» [167, с. 5–6].

Отдельное внимание он уделяет вопросам организации и сценическим особенностям исторической молдавской народной драмы: характеризует типичные костюмы, маски, реквизит, оформление сцены, а также характер и принципы актерской игры. В конце работы Г. Спатару анализирует войницкую и гайдущую народные драмы, делая вывод об их социальной направленности [167]. В монографии Т. Бурады подробно проанализирован процесс зарождения и развития молдавского профессионального театрального искусства, определено влияние на него гастролирующих трупп, охарактеризована роль актеров и режиссеров М. Милло, Н. Лукиана, Т. Теодорини, Ф. Тардини, Г. Негри, М. Галино, П. Александреску. Отдельная часть книги раскрывает вопросы, связанные с основанием *Филармоническо-драматической консерватории, Национального театра (Teatrul Național din Iași (de la Coroi))*, с деятельностью французской и молдавской трупп [218].

Краткие сведения о театральном искусстве XIX в. в Запрутской Молдове имеются также в статье Д. Прилепова и Л. Чемортана, где, в частности, говорится: «...Выступления гастрольных театральных трупп, представления кукольников и любительские спектакли имели широкий общественный резонанс. Необходим был молдавский национальный театр. Инициатором его создания явился известный писатель, художник и ученый Г. Асаки» [135, с. 394]. Он перевел на молдавский язык, переработал в соответствии со своей концепцией и 27.12.1816 поставил с помощью артистов-любителей в Яссах, тогдашней столице молдавского княжества, первый драматический спектакль *Миртил и Хлоя* по одноименной пьесе С. Геснера и Г. Флориана. Этот день считается датой рождения молдавского театра. Таким образом, в Запрутской Молдове в XIX в. формировались предпосылки для возникновения молдавского национального театра.

² Как известно, в результате русско-турецких войн XVII–XIX вв. Бессарабия по Бухарестскому миру 16 мая 1812 года вошла в состав Российской империи, где она существовала до 1918 года. Запрутская Молдова со столицей в Яссах по своему государственному положению относилась к Румынии. Следовательно, территории Бессарабии и Запрутской Молдовы в культурном отношении в XIX в. развивались относительно автономно, хотя между ними существовали и тесные связи. XX век с его мировыми политическими переворотами отразился и на судьбе того территориального региона, который ныне именуется Республикой Молдова. С 1918 по 1940 гг. пути развития Бессарабии и левобережной Молдавии разошлись: Бессарабия вошла в состав Румынии, левобережная Молдавия стала частью СССР.

³ В репертуаре театра преобладали комические представления, что было типично для того времени. Авторы статьи пишут далее: «Есть основания говорить о том, что в ставке Потемкина спектакли, которые посещали и именитые молдаване, разыгрывались не только профессиональными актерами, но и дворянами-любителями. Связующим звеном между актерами-любителями и местными зрителями был, по-видимому, французский язык – язык аристократических и дипломатических кругов того времени (не случайно первая газета в Молдавии, освещавшая и некоторые события культурной жизни, издавалась на французском языке). С именем Г. Потемкина связано появление первого периодического издания — газеты *Courier de Moldavie* (*Молдавский курьер*) на французском языке, печатавшейся, как и целый ряд книг, в походной типографии главнокомандующего. Особую ценность представляют для нас свидетельства, подтверждающие «присутствие молдаван на концертах, спектаклях, балах, празднествах в резиденциях главнокомандующего на Украине и в Молдавии» [50].

⁴ В книге Е. Двойченко-Марковой *Пушкин в Молдавии и Валахии* говорится о том, что именно в Бессарабии А. Пушкин нашел вдохновение для *Цыганей*, *Кавказского пленника* и др. произведений. В свою очередь, *Русалка* А. Пушкина вдохновила М. Садовяну к написанию прозаической версии *Царицы вод*, а тема пушкинского *Станционного смотрителя* нашла отражение в «социальном» романе М. Садовяну *По Серету мельница плыла*, в романе Л. Ребряну *Чуландра*. [61, с. 197].

⁵ По свидетельству Т. Бурады, труппы артистов Ясского молдавского театра под руководством М. Милло, Т. Теодорини, А. Лукьяна, П. Александреску и др. систематически приезжали на гастроли в Бессарабию [218]. Спектакли на молдавском, русском и французском языках по пьесам В. Александри, К. Негруци, Н. Гоголя, Ж.-Б. Мольера и другие ставились не только в Кишиневе, но и в пригородных селах.

⁶ Н. Рожковская, в частности, указывает, что в 1818 г. в Кишиневе был специально оборудован театрально-концертный зал, где, наряду с балами и концертами, устраивались театральные представления. В исследовании этого автора приводятся также сведения о первом театральном спектакле, состоявшемся 26.09.1820, когда русско-польская труппа И. Гензеля, прибывшая из Варшавы, показала комедию Ж.-Б. Мольера *Школа жен* [142, с. 13]. Помимо этого, Н. Рожковская свидетельствует о гастрольях в Кишиневе театральных трупп Ерохина (1836), Ф. Бабанина (1838–1839) и И. Новикова (1869–1872). Автор

документально доказывает, что во второй половине XIX в. сюда стали приезжать артисты столичных театров: петербургского Александринского при участии М. Савиной, В. Давыдова и П. Ленского (1885); московского Малого под руководством Г. Федотовой (1895) и Е. Лешковской (1901). Позднее, с 1902 г. по 1910 гг. в Кишинев систематически приезжает на гастроли театр В. Комиссаржевской; в 1908, 1910, 1911 гг. здесь выступает М. Савина, в 1908, 1910, 1913 — В. Давыдов, в 1911 и 1915 гг. — К. Варламов, в 1915 г. — П. Орленев и др. Влиянием московского Художественного театра на сцены кишиневских антреприз в начале XX в. объясняется и появление в их репертуаре пьес Л. Толстого, А. Чехова, Г. Ибсена, М. Горького. Монография Н. Рожковской содержит и материалы о первых попытках организации в середине XIX в. постоянного драматического театра в Кишиневе, в связи с функционированием труппы П. Гагарина. Отмечается в книге и факт образования в 1884 г. в Кишиневе Общества любителей драматического искусства, которое ставило своей целью поддержку деятелей театра [142, с. 165].

⁷ Исследователь демографических процессов И. Табак пишет: «Большинство промышленных предприятий городов было разрушено, часть их бездействовала по причине отсутствия топлива и сырья. Городские жители перебирались в деревню, что привело к некоторому сокращению численности городского населения» [183, с. 62]. В сущности, к 1918 году Левобережная Молдавия представляла собой аграрную окраину УССР, в состав которой она входила. И. Табак указывает, что «...в период существования МАССР городскими поселениями здесь считались Тирасполь и поселок Рыбница» [183, с. 65]. Аналогичную мысль подчеркивает музыковед О. Горянская: «Этому краю еще предстояло пройти путь накопления культурного потенциала и творческих традиций. Экономическая послевоенная разруха, очень небольшое количество интеллигенции, пестрота национального состава населения — все это предопределило длительность преобразований» [54, с. 115–116].

⁸ Так, например, известно, что в марте 1920 г. в Тирасполе организовался профессиональный русский театр, который был официально зарегистрирован как государственное учреждение культуры, и ему оказывалась материальная помощь. Как свидетельствует театровед И. Грекул, в селе Лунга Дубоссарского района, в 1921 г. тоже был организован драматический кружок, в котором ставились «...молдавские пьесы, например, *Caiul lui Pepelea* по водевилю В. Александри *Arvinte și Pepelea*, но в основном играли русские и украинские произведения как в переводе на молдавский язык, так и в оригинале, в том числе, такие как *Наталка-Полтавка* И. Котляревского» [56, с. 53]. Документы местных органов власти и учреждений культуры, а также пресса того времени содержат факты о развитии самодеятельного сценического искусства в селах и городах Левобережной Молдавии. Так, в начале апреля 1921 г. Каменский волысполком сообщал, что «...в волости устроены театры, ставятся спектакли и концерты» [183, с. 21]. Такие представления имели место в селах Рашковской волости, в Тирасполе, Григориополе, в Парканской волости, в Слободзее (где «клуб располагал хорошо оборудованным помещением, а его драматический коллектив в течение короткого времени дал здесь 97 представлений» [183, с. 22]) и в других населенных пунктах. Еще одним примером такого кружка является Драматический кружок совпартшколы, существовавший в Балте в 1927–

1928 г. Он был более зрелым, нежели кружок в Лунге, его участники уже имели опыт участия в художественной самодеятельности, руководил кружком страстно влюбленный в искусство человек — В. Токаржевский. И. Грекул указывает также: «Этот любительский драмкружок был единственным в столице МАССР молдавским театральным объединением и уже потому — примечательным культурным явлением» [56, с. 55]. Именно этот кружок стал основой для создания профессионального молдавского советского театра.

⁹ Процессы культурного строительства в Балте носили во многом стихийный характер, а художественные впечатления публики, как свидетельствуют О. Горянская и В. Жосул, не отвечали требованиям эстетической полноценности [55, с. 153]. Переезд столицы МАССР в Тирасполь дал толчок к организации профессиональных творческих коллективов: был основан молдавский драматический театр (ныне — Национальный театр им. М. Еминеску), хоровая студия, ставшая впоследствии капеллой *Дойна*, сделаны шаги к созданию ансамбля танца. В Тираспольском радиокомитете работала симфоническая студия, выросшая в симфонический оркестр; там же начал деятельность оркестр народных инструментов под руководством лэутара Г. Мурги. При Тираспольском дворце пионеров открылась детская музыкальная школа.

¹⁰ В этом ключе под руководством Д. Бондаренко студийцы представили два одноактных спектакля *Веселый вечер* (по пьесе Г. Мизюна) и антирелигиозный скетч *Сутана* (по пьесе Д. Долева и Г. Градова). Л. Чемортан выделяет некоторых актеров, чье исполнение было отмечено в прессе: А. Чокырлан, В. Викторов, В. Герлак, В. Дикусар, Э. Милева и др. После непродолжительного опыта дальнейших одноактных постановок молдавских актеров-студийцев, ориентированных на гастрольные поездки в села, Д. Бондаренко берет курс на подготовку серьезных многоактных спектаклей. Такой вектор развития театральной студии стимулирует работу молдавских драматургов. И к 1933 г. уже подходит к концу работа над спектаклями *Бируйница* (по только что законченной пьесе С. Лихтцера), *Межбурье (Între furtuni)* Д. Кудрина и *Стася* М. Россовского. По результатам этих постановок молдавская драматическая студия «допускается к сценической деятельности как профессиональный художественный коллектив» [198, с. 81], возвращается в Тирасполь вместе с художественным руководителем Д. Бондаренко и продолжает деятельность как Молдавский государственный театр. Л. Чемортан говорит о влиянии Молдавского профессионального театра на уже существующие в МАССР в то время Украинском рабоче-колхозном (руководитель А. Гайдабура), Русском драматическом театре и самодеятельных драмкружков. Для подготовки кадров молдавского театра создается специальное отделение при Одесском институте им. Бетховена. Чтобы наряду с произведениями русской и зарубежной классики коллектив сохранял и передавал национальную специфику молдавского театрального искусства, Д. Бондаренко обратился к местным писателям и драматургам с призывом о написании современных произведений. Таким образом труппа в 1934 г. знакомится и начинает работу с пьесами *Два мира (Două lumi)* Д. Милева, *Расчет (Socoteală)* И. Василенко и *Чистый воздух (Aer curat)* П. Корнелиу. В этом же году коллектив театра осуществляет постановки пьес В. Чуркина *Прорыв в любви* и В. Киршона *Чудесный сплав*, а в 1935 г. — *Шестеро любимых* А. Арбузова. Попытки постановок национальной драматургии

привели к заказу в 1936 г. пьес *Из прошлого (Din trecut)* Н. Кулай-Неню и *Гайдуки* И. Ром-Лебедева. Постановка последней сыграла огромную роль в творческой биографии Молдавского драматического театра. Спектакль был пронизан фольклором, музыкой и танцами, что делало его доступным и близким современному молдавскому зрителю. Л. Чемортан излагает содержание пьесы, делает анализ постановочной работы на основе рецензий из прессы и доказывает необходимость обращения театра к народной драме/фольклору на примере опыта национальных деятелей искусства XIX в. В. Александри, К. Негруци, М. Когэлничану, М. Мило.

¹¹ О наиболее ярком десятилетии театра *Лучафэрул (1962–1971)* пишет искусствовед И. Уварова в книге *Teatrul Luceafărul — un deceniu al devenirii* [254]. Автор характеризует творческий состав театра и спектакли рассматриваемого периода. Она констатирует, что в 1960 г. на базе группы выпускников Московского театрального училища им. Б. В. Щукина в Кишиневе был создан театр вахтанговской эстетики, сплоченная молодежная труппа которого включала актеров М. Балан, В. Григорьеву, Н. Дони, В. Зайчука, И. Тодорова, И. Унгуряну, Д. Фусу и др. По справедливому мнению И. Уваровой, театр *Лучафэрул* в 1960-е гг. стал центром театральной жизни республики благодаря яркой игровой форме спектаклей.

Л. Туря пишет о важной роли в эстетическом воспитании молодого поколения Театра им. А. Матеевича, организованного в 1977 г. актером и публицистом А. Вартиком [252]. Автор заключает, что этот поэтический театр несет своим искусством значительный образовательный компонент, создавая театральную хрестоматию мировой литературы.

Спектакли театра *Джинта Латинэ*, возникшего в 1989 г. на базе выпускников МГК им. Г. Музическу под руководством С.-И. Шкури, отличает стремление синтезировать музыкально-драматическое искусство с искусством эстрады, чему способствует постоянное сотрудничество с композиторами В. Дынгой и Л. Штирбу. Немногочисленные материалы о данном театре ограничены статьями О. Беженару, Д. Гимпу и П. Проки в журнале *Teatru* и газете *Timpul* [217; 241; 245].

Сборник статей о театре *Сатирикус* им. И. Л. Караджале включает материалы Л. Унгуряну, И. Дивизы, Г. Чинчлея и других искусствоведов, в которых речь идет о самом основателе театра, актере и режиссере А. Греку, ученике К. Райкина, а также о других представителях коллектива, об отдельных постановках и гастрольной деятельности театра [254]. Из названных материалов следует, что данный театр практикует сложные вербальные тексты, преимущественно сатирические и юмористические, органически дополняемые танцами, песнями и пантомимой.

Сведения о Национальном театре им. Э. Ионеско, открывшем в 1991 г. новую страницу в истории отечественного театрального искусства, опубликовала Д. Хашку-Гимпу в книге *Teatrul Eugene Ionesco-istoria unei disidențe* [241]. В монографии помещены очерки об актерах и режиссерах, диалоги, хроники, отзывы критики, что явилось обобщением творческого опыта труппы за 25 лет ее работы.

Помимо исследований, представляющих деятельность каждого отдельно взятого кишиневского драмтеатра, в современном отечественном искусствознании имеются труды, освещающие театральную действительность в совокупности ее разнородных явлений, а также анализирующие ее с позиции определенной проблематики:

характеристики эстетических принципов режиссеров, репертуарной политики театров, мастерства актеров, выявления особенностей спектаклей и т. д. Так, в исследовании А. Рошка *Teatralitate: pre- și post- Vahtangov* прослеживается реализация театральных принципов Е. Вахтангова в условиях Республики Молдова; речь идет о влиянии эстетики фантастического реализма на кишиневские театры *Лучафэрул* и *Э. Ионеско* [246]. Данные положения рассмотрены на примере деятельности П. Вуткэрэу, М. Фусу и С. Василаке.

В книге В. Тозловану *Măsura de prezență* содержится большой круг рецензий на спектакли кишиневских молдавских театров (им. А. С. Пушкина и *Лучафэрул*) периода 1972–1990 гг. [251]. Сравнивая разные постановки (*Птицы нашей молодости*, *Дойна*, *Хория*, *Каса маре* И. Друцэ, *Дерево жизни* и *Букварь* Д. Матковского, *Много шума из ничего* В. Шекспира, *Три сестры* А. Чехова, *Ревизор* Н. Гоголя), рассуждая об их достоинствах и недостатках, театровед констатирует, что, несмотря на наличие крепких профессиональных кадров актеров и режиссеров, в условиях планового ведения театрального дела театр с большой трудностью способен нести свою социально-культурную миссию.

Аналогично построен и сборник статей Л. Унгуриану *Tot aici mă-ntorc*, в котором автор преследует цель дать представление о спектаклях, оставивших след в ее памяти как примечательный знак своего времени [254]. В брошюре собраны рецензии и критические материалы 1970–1990-х гг., характеризующие спектакли театров *Лучафэрул*, им. А. С. Пушкина (позднее — им. М. Эминеску), им. А. П. Чехова, *Сатирикус*, им. Э. Ионеско, Бельцкого драмтеатра им. В. Александри и др. Рецензии на постановки гастролировавших в Молдавии театров из России, Латвии, Румынии дополняют эту картину и показывают, сколь богата и разнообразно впечатлениями была театральная жизнь того времени.

К настоящему времени написано большое количество исследований о деятелях отечественного драматического театра: Л. Чемортан издает отдельные брошюры о творчестве В. Купчи и Г. Уреке; П. Пелин в свободной художественной форме делится впечатлениями о современных ему актерах, режиссерах, других деятелях театра [222; 219; 226; 243]. В этом же ряду назовем также книги о творчестве И. Унгуриану, М. Волонтира, Т. Жукова, о некоторых других современных деятелях театра, которые дополняют исследовательскую картину функционирования драматического театра в Республике Молдова. Начали появляться хроники театральных фестивалей, проводимых в стране [231–234].

¹² В последние годы в области исследования отечественной драматургии замечен особый интерес к творчеству И. Друцэ, которое рассматривается в материалах В. Федоренко и А. Гилаш, опубликованных в ежегоднике *Arta* [229; 235–237].

Глава 2

¹³ Молдавский театр, художественным руководителем которого в 1940 г стал К. Радин, пополнился выпускниками консерватории *Unirea* (Е. Уреке) и участниками местных театральных самодеятельных кружков. В Русский театр пришли бессарабцы В. Бронский,

А. Танская, М. Муратов, Н. Донская, Е. Маршева, В. Владимиров, И. Дубровин, Л. Потоцкая.

¹⁴ В Черкесске с участием кишиневских актеров было дано много спектаклей, о чем свидетельствует О. Гарусова, рассказывая об А. Таньской: «В длинном перечне пьес: *Трактирщица* К. Гольдони и *Собака на сене* Лопе де Вега, *Русские люди* и *Так и будет* К. Симонова, *Без вины виноватые* А. Н. Островского и *Мать* К. Чапека, *Машенька* А. Афиногенова и *В степях Украины* А. Корнейчука...» [43, с. 463].

¹⁵ Известно, что три уральских сезона Орловского драмтеатра были ознаменованы постановками таких пьес как: *Жди меня* К. Симонова, *Нашествие* Л. Леонова, *Фронт* А. Корнейчука, *Маскарад* М. Лермонтова, *Анна Каренина* Л. Толстого, *Лес* и *Без вины виноватые* А. Островского, *Отелло* В. Шекспира и др.

¹⁶ Актерская труппа Объединенного молдавско-русского театра была достаточно большой. Так, в мужском составе фигурировали: Л. Антонов, И. Асеев, С. Барелли, Б. Беренштейн, В. Высоцкий, Г. Бодой, К. Бодой, Б. Бронштейн, Р. Гавриленко, В. Герасимов, В. Головченко, И. Гуревич, П. Жидковец, В. Ионица, А. Карлин, И. Кассван, К. Константинов, Д. Лысенко, В. Лилькумов, Г. Ротару, Г. Русанов, В. Савицкий, А. Степанов, Л. Стройнов, Е. Уреке, К. Францев, Т. Хадаков, В. Царевский и Я. Шендельзон. Женский состав театральной труппы составляли: П. Антонова, А. Безман, Е. Бутусова, Л. Вилик, Е. Гарина, В. Гарина, Т. Герлак, Г. Гольштейн, Е. Звягинцева, Е. Казимилова, Г. Лысенко, А. Лорская, Э. Народецкая, А. Патенко, Л. Перова, К. Райкопуло, П. Серебрякова, А. Смирнова, О. Станчик, Е. Цуркан.

¹⁷ О некоторых подробностях этих гастролей дает представление отчет администратора гостиницы города Бельцы А. Мурлиса. Он пишет: «Горсовет освободил гостиницу, приступили к побелке. Мне пришлось помочь с приобретением кроватей, матрацев, инвентаря. К моменту приезда актеров в помещении можно было разместить только 25 человек. Остальных — по частным квартирам. Вопрос питания решился следующим образом: весь коллектив прикрепили в столовую Совпартактива, где кормят хорошо, по карточкам, кроме того, все работники получают 250–300 г дополнительного коммерческого хлеба» [124].

¹⁸ Постановка спектакля *Любовь Яровая* в Государственном русском драмтеатре им. К. Станиславского была знаменательна участием актрисы Театра им. Моссовета В. Марецкой, приехавшей на гастроли в Ереван и 8.06.1952 заменившей В. Соловьеву в роли Любви Яровой. В память об этой творческой встрече московская артистка подписала режиссеру экземпляр программки спектакля и подарила свою фотографию [41, с. 134–135].

¹⁹ Будучи режиссером Ашхабадского русского драмтеатра им. А. С. Пушкина, В. Аксенов принимал участие в работе коллегии Министерства культуры ТССР, на которых обсуждались вопросы театрального искусства республики. Одно из таких заседаний, посвященное репертуарной политике Русского драмтеатра, было освещено в газете *Туркменская искра* [75].

²⁰ В. Аксенов являлся членом Молдавского общества дружбы и культурных связей с зарубежными странами, внес определенный вклад в работу Второй конференции ВТО, проходившей 11–12 февраля 1962 года в Кишиневе, участвовал в открытии Дома актера (24 декабря 1962).

²¹ В *Божественной комедии*, поставленной С. Образцовым и С. Самодуром в 1961 г. в Московском театре кукол, главную роль исполнил З. Гердт. В 1962 г. эта комедия увидела свет на сцене Большого драматического театра им. М. Горького Ленинграда в режиссуре Г. Товстоногова. Тогда же в *Ленинградском проспекте* (режиссер Ю. Завадский) Театра им. Моссовета Н. Мордвинов сыграл главную роль Забродина. *Старую деву* с Т. Пельтцер в главной роли зрители увидели в режиссерской трактовке А. Шатрина в Московском театре сатиры в 1965 г.

Глава 3

²² В Малом театре режиссерами И. Платоном и Л. Прозоровским *Любовь Яровая* впервые была поставлена в 1926 г. Позднее Н. Толченева в статье *Талант, труд, творчество* из журнала *Огонек* так писала об этой постановке: «Москвичи, постоянные зрители Малого театра помнят, каким громадным событием в советском искусстве оказалась постановка спектакля *Любовь Яровая* в декабре 1926 года. ... Она стала вехой в новой, советской истории русского театра» [192]. Впоследствии роль главной героини с успехом была сыграна многими выдающимися актрисами, такими, например, как О. Казико, В. Марецкая, И. Чурикова и др.

²³ Действие пьесы К. Тренева *Любовь Яровая* разворачивается в годы Гражданской войны в одном из небольших городов Крыма. Город занят войсками красных, местную власть возглавляет комиссар Кошкин, человек жесткий, но доверчивый. Вокруг него немало людей, тайно ненавидящих большевиков, в том числе секретарь-машинистка Панова и представляющийся журналистом и общественным деятелем Елисатов, в действительности — спекулянт. В числе руководителей города — комиссар Вихорь, «радикал», не любящий интеллигенцию вообще и старых военных специалистов, в частности. Супруги Горностаевы, на квартире у которых проживает Вихорь, приходят к Кошкину с жалобой на него: комиссар опечатал библиотеку профессора Горностаева и, зарезав трех кур, их кровью написал на стенах: «Режь недорезанных буржуев!» Кошкин приказывает выдать профессору охранную грамоту, но в отношении Вихоря мер не принимает.

На прием к Кошкину приходит местная учительница, Любовь Яровая, у нее важное сообщение: к городу приближаются белые; но Панова, уже давно знающая об этом от Елисатова, не пускает ее к Кошкину, ссылаясь на занятость комиссара. Между женщинами завязывается недружелюбный разговор, из которого выясняется, что муж Пановой, талантливый архитектор, умер от тифа, а муж Яровой, революционер с немалым подпольным стажем, погиб два года назад.

Узнав о приближении белых к Жегловскому мосту, Кошкин приказывает небольшой группе во главе с Вихорем взорвать мост. Однако и мост не взрывается, и группа не возвращается. Красные покидают город, но часть их, вместе с Кошкиным, остается для ведения подпольной работы. В подвале школы прячут ящики с оружием.

В город входят белые во главе с полковником Малининым, в их честь служится молебен. Присутствующая на нем Любовь Яровая узнает в переодетом комиссаре Вихоре своего мужа, Михаила Ярового, которого считала погибшим еще в Первую мировую войну. Супруги бросаются в объятия друг другу, но в этот момент профессорша Горностаева, увидев бывшего постояльца, призывает арестовать его как красного комиссара. Вихоря хватают под руки, однако полковник Малинин приказывает отпустить «поручика» Ярового.

Узнав, что ее муж давно служит белым, Яровая избегает его. Подпольщики узнают об аресте и предстоящей казни своих товарищей, решают отбить их в день казни, но для этого надо выяснить, где и когда она состоится. Сначала Кошкин, потом Яровая пытаются узнать об этом у Пановой, но получают отказ. В отсутствие полковника Малинина Любовь Яровая заходит в его кабинет, перебирает почту в поисках нужного пакета, но за этим занятием ее застаёт Чир, доносчик по призыванию. Яровую спасает муж, объясняющий полковнику Малинину, что жена его болезненно ревнива и ищет его амурную переписку в служебной почте. Он пытается объясниться с супругой, но разговор не складывается.

За красавицей Пановой наперебой ухаживают два полковника — Малинин и Кутов. Кутов шантажирует Панову ее работой у красных. Чтобы избавиться от него, Панова сообщает Яровой, что в портфеле Кутова находится пакет с интересующим ее приказом. Кутова убивают, но никакого приказа в его портфеле не находят.

Кошкин назначает подпольщикам встречу на пустыре за школой. По совету Пановой Яровой приходит в школу к жене, проклинает все, что встало между ними и клянется, что для него нет ничего важнее их любви. Яровая умоляет мужа освободить арестованных товарищей. В этот момент Михаил Яровой замечает среди деревьев известного в городе большевика — матроса Швандю и поспешно уходит, будто бы затем, чтобы исполнить просьбу жены. Когда подпольщики собираются на пустыре, появляется Яровой во главе вооруженного отряда. Жену он приказывает ненадолго запереть в школе, всех остальных арестовывает.

Тем временем красные прорывают фронт, белые спешно эвакуируются; Михаил Яровой задерживается в городе, чтобы покончить с арестованными. Получив сообщение о том, что его жена и Швандя ведут агитацию среди солдат, охраняющих тюрьму, Яровой оказывается не в силах отдать приказ стрелять. Заключенных освобождают, в город входят красные. Преследуемый вооруженным патрулем, Яровой пытается спрятаться, но его без колебаний выдает жена.

²⁴ Действие происходит в типичной советской рабочей семье, недавно въехавшей в новую квартиру на Ленинградском проспекте Москвы. Глава семьи, Василий Забродин, потомственный рабочий, и его супруга Клавдия Петровна живут душа в душу, вырастили двоих детей — Федора и Бориса. Старший Федор находится в длительной командировке в Индии — строит завод, Борис — преуспевающий футболист. В привычный ритм их жизни вторгается моральная проблема, заставляющая каждого раскрыть личные качества.

За праздничным столом в честь дня рождения Федора собралось все семейство и близкие друзья Забродиных — Дмитрий Скворцов (Скворец) и Семен Семенович. Между последними завязывается словесная перепалка: Скворец в резкой форме заявляет Семену

Семеновичу, что он нечестный человек, чем нарушает идиллию семейного торжества. Наговорив нелюбезных слов и в адрес Бориса, который зазнался от успехов в футболе, Скворец уходит, хлопнув дверью. Забродин знает о причине такого поведения своего друга, но считает, что Скворец, выйдя на пенсию, постоянно лезет не в свои дела от безделья; Семен Семенович же, по мнению Забродина, — не мошенник, а всего лишь деловой человек, который умеет находить выходы из любых ситуаций; Борис — гордость семьи, знаменитый полузащитник.

Дочь Скворца, Маша, любит Бориса и ждет от него ребенка, но видит, что тот в последнее время охладил к ней. Маша решает отказаться от связи с Борисом и сообщает, что больше не любит его. Уязвленный этим и осознавший, что без Маши не представляет дальнейшей жизни, он делает ей предложение.

За Ниной, женой Федора, настойчиво ухаживает Семен Семенович, склоняя ее тайно уехать вместе с ним на юг. Нина колеблется и не может принять определенного решения.

Семен Семенович публикует в газете заметку, порочащую Скворца как клеветника и кляузника. После знакомства с этой статьей Василий Забродин решает вступить за честь друга и организует проверку фактов, собранных Скворцом. Он убеждается, что Скворец был прав в своих обвинениях Семена Семеновича, что тот — мошенник и проходимец.

Клавдия Петровна умирает, место хранительницы семейного очага занимает Маша. Из Индии возвращается Федор. Вышедший на пенсию Василий Забродин становится общественно признанным борцом за справедливость. В обновленной семье вновь восстанавливается атмосфера добра и любви.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2
СПЕКТАКЛИ, ПОСТАВЛЕННЫЕ В. АКСЕНОВЫМ

Год	Место	Театр	Спектакль	Автор
1936	УССР г. Киев	<i>Киевский государственный русский драмтеатр</i>	<i>Восстание Емельяна Пугачева</i>	К. Тренев
1936	УССР г. Киев	<i>Киевский государственный русский драмтеатр</i>	<i>Маленькие трагедии. (Скупой рыцарь, Пир во время чумы, Каменный гость)</i>	А. Пушкин
1937	УССР г. Киев	<i>Киевский государственный русский драмтеатр</i>	<i>Гибель «Надежды»</i>	Г. Гейерманс
1938	УССР г. Киев	<i>Киевский государственный русский драматический театр</i>	<i>Порт-Артур</i>	Л. Никулин
1938	УССР г. Киев	<i>Украинский государственный театральный институт</i>	<i>Где зерно, там и полова (Де зерно там і полова)</i>	М. Кропивницкий
1938	УССР г. Киев	<i>Украинский государственный театральный институт</i>	<i>Овечий источник</i>	Лопе де Вега
1938	БССР г. Витебск	<i>Второй белорусский государственный драматический театр</i>	<i>Кремлевские куранты</i>	Н. Погодин
1938	БССР г. Витебск	<i>Второй белорусский государственный драматический театр</i>	<i>Над берёзой- рекой</i>	П. Глебка
1942	РСФСР г. Орел	<i>Орловский областной драматический театр</i>	<i>Русские люди</i>	К. Симонов
1942– 1943	Туркменская ССР г. Мары	<i>Объединенный русско- молдавский драматический театр</i>	<i>Домик в Черкизово</i>	А. Арбузов
1942– 1943	Туркменская ССР г. Мары	<i>Объединенный русско- молдавский драматический театр</i>	<i>Русские люди</i>	К. Симонов
1942– 1943	Туркменская ССР	<i>Объединенный русско- молдавский</i>	<i>Бесприданница</i>	Н. Островский

	г. Мары	<i>драматический театр</i>		
1942–1943	Туркменская ССР г. Мары	<i>Объединенный русско-молдавский драматический театр</i>	<i>Зоhre и Тахир</i>	К. Молланепес
1945	МССР г. Кишинев	<i>Государственный молдавский музыкально-драматический театр</i>	<i>Русские люди</i>	К. Симонов
1945	МССР г. Кишинев	<i>Государственный молдавский музыкально-драматический театр</i>	<i>Раскинулось море широко (Se zbusiută marea în valuri)</i>	Вс. Вишневский
1945	МССР г. Кишинев	<i>Государственный молдавский музыкально-драматический театр</i>	<i>Бесприданница</i>	А. Островский
1946	МССР г. Кишинев	<i>Государственный русский драматический театр</i>	<i>Русские люди</i>	К. Симонов
1946	МССР г. Кишинев	<i>Государственный русский драматический театр</i>	<i>Домик в Черкизово</i>	А. Арбузов
1946	МССР г. Кишинев	<i>Государственный русский драматический театр</i>	<i>Старые друзья</i>	Л. Малюгин
1946	МССР г. Кишинев	<i>Государственный русский драматический театр</i>	<i>За тех, кто в море</i>	Б. Лавренев
1946	МССР г. Кишинев	<i>Государственный русский драматический театр</i>	<i>Русский вопрос</i>	К. Симонов
1947	МССР г. Кишинев	<i>Государственный русский драматический театр</i>	<i>Раскинулось море широко</i>	Вс. Вишневский
1947	МССР г. Кишинев	<i>Государственный русский драматический театр</i>	<i>Любовь Яровая</i>	К. Тренев
1947	МССР г. Кишинев	<i>Государственный русский драматический театр</i>	<i>Памятные встречи</i>	А. Утевский
1948	МССР г. Кишинев	<i>Государственный русский драматический театр</i>	<i>Великая сила</i>	Б. Ромашов
1949	Эстонская ССР г. Таллин	<i>Государственный русский драмтеатр Эстонской ССР</i>	<i>На той стороне</i>	А. Барянов

1949	Эстонская ССР г. Таллин	<i>Государственный русский драмтеатр Эстонской ССР</i>	<i>Анна Каренина</i>	Л. Толстой
1949	Эстонская ССР г. Таллин	<i>Государственный русский драмтеатр Эстонской ССР</i>	<i>Собака на сене</i>	Лопе де Вега
1949	Эстонская ССР г. Таллин	<i>Государственный русский драмтеатр Эстонской ССР</i>	<i>Особняк в переулке</i>	Братья Тур
1950	Эстонская ССР г. Таллин	<i>Государственный русский драмтеатр Эстонской ССР</i>	<i>Незабываемый 1919-й</i>	В. Вишневский
1950	Эстонская ССР г. Таллин	<i>Государственный русский драмтеатр Эстонской ССР</i>	<i>Голос Америки</i>	Б. Лавренев
1951	Эстонская ССР г. Таллин	<i>Государственный русский драмтеатр Эстонской ССР</i>	<i>Потерянный дом</i>	С. Михалков
1951	Эстонская ССР г. Таллин	<i>Государственный русский драмтеатр Эстонской ССР</i>	<i>Иван да Марья</i>	В. Гольдфельд
1951	Армянская ССР г. Ереван	<i>Государственный русский драмтеатр им. К.Станиславского</i>	<i>Три сестры</i>	А. Чехов
1952	Армянская ССР г. Ереван	<i>Государственный русский драмтеатр им. К.Станиславского</i>	<i>Разлом</i>	Б. Лавренев
1951	Армянская ССР г. Ереван	<i>Государственный русский драмтеатр им. К.Станиславского</i>	<i>Любовь Яровая</i>	К. Тренев
1952	Армянская ССР г. Ереван	<i>Государственный русский драмтеатр им. К.Станиславского</i>	<i>Шакалы</i>	А. Яacobсон
1953	Армянская ССР г. Ереван	<i>Государственный русский драмтеатр им. К.Станиславского</i>	<i>Дети солнца</i>	М. Горький
1953	Армянская ССР г. Ереван	<i>Армянский театр им. Г. Сундукяна</i>	<i>Егор Булычов и другие</i>	М. Горький
1954	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Порт-Артур</i>	А. Степанов, И. Попов
1954	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>С любовью не шутят</i>	П. Кальдерон,
1954	РСФСР	<i>Русский</i>	<i>Гаити</i>	У. Дюбуа

	г. Севастополь	<i>драматический театр ЧФ.</i>		
1954	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Персональное дело</i>	А. Штейн
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Летчики</i>	Л. Агранович, С. Листов
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Враги</i>	М. Горький
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Несчастный случай</i>	М. Маклярский, Д. Холендро
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Любовь на рассвете</i>	Я. Галан
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>И один в поле воин</i>	Ю. Дольд
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Горячее сердце</i>	Н. Островский
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Одна</i>	С. Алешин
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Титаник-вальс</i>	Т. Мушатеску
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Гостиница «Астория»</i>	А. Штейн
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Дали неоглядные</i>	Н. Вирта
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Именем революции</i>	М. Шатров
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Чайка</i>	А. Чехов
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Иван Буданцев</i>	В. Лаврентьев
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Иркутская история</i>	А. Арбузов

		<i>ЧФ.</i>		
1954– 1958	РСФСР г. Севастополь	<i>Русский драматический театр ЧФ.</i>	<i>Третья патетическая</i>	Н. Погодин
1959	Туркменская ССР г. Ашхабад	<i>Государственный русский драмтеатр им. А. С. Пушкина.</i>	<i>Именем революции</i>	М. Шатров
1960	Туркменская ССР г. Ашхабад	<i>Государственный русский драмтеатр им. А. С. Пушкина.</i>	<i>Чайка</i>	А. Чехов
1960	Туркменская ССР г. Ашхабад	<i>Государственный русский драмтеатр им. А. С. Пушкина.</i>	<i>Третья патетическая</i>	Н. Погодин
1960	Туркменская ССР г. Ашхабад	<i>Государственный русский драмтеатр им. А. С. Пушкина.</i>	<i>Иван Буданцев</i>	В. Лаврентьев
1960	Туркменская ССР г. Ашхабад	<i>Государственный русский драмтеатр им. А. С. Пушкина.</i>	<i>Иркутская история</i>	А. Арбузов
1961	МССР г. Кишинев	<i>Русский драмтеатр им. А. П. Чехова</i>	<i>Ленинградский проспект</i>	И. Шток
1963	МССР г. Кишинев	<i>Русский драмтеатр им. А. П. Чехова</i>	<i>Океан</i>	А. Штейн
1963	МССР г. Кишинев	<i>Русский драмтеатр им. А. П. Чехова</i>	<i>Старый дурак, или Бесхитростная история</i>	К. Финн

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшаяся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя

Подпись

Дата

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele

Semnătura

Data

CURRICULUM VITÆ



Аксенова Надежда Владимировна

(род. 15.07.1981, Кишинев, Молдова)

Образование: 1987–1999 — Лицей-гимназия № 11 г. Кишинева

1999–2003 — АМГИИ Республики Молдова, специальность *Социальный менеджмент (менеджер экономист)*.

2008–2010 — мастерат АМГИИ Республики Молдова, специальность *Культурное наследие и организация театрализованных представлений*.

2010–2014 — докторат АМГИИ Республики Молдова, специальность 654.01 *Аудиовизуальные искусства (Театральное искусство, хореография)*.

Опыт работы: 2004–2009 — АМГИИ, лаборант Факультета исполнительского и вокального искусства.

2009 – настоящее время — АМГИИ, преподаватель кафедры *Театроведение, драматургия и сценография*. Читаемые курсы: *История театра, Анализ драматического текста, Музыкальный театр*.

2010 – настоящее время — Институт культурного наследия Академии наук Молдовы, научный сотрудник сектора *Театроведение*.

Сотрудничество с организациями: Российский центр науки и культуры (Россотрудничество); Член экспертной комиссии *Moldfest.Rampa.Ru*.

Область научной деятельности: театроведение, история и теория театра.

Участие в 18 национальных и международных научных форумах, таких как *Învățământul artistic — dimensiuni culturale* (АМТАР, Chișinău, 2012, 2013, 2014, 2015,); *Creatia muzicala din RM: documentare si valorificare*. (АМТАР, Chisinau, 2013); *Probleme actuale ale cercetării în domeniul arheologiei, etnologiei și artă* (IPC ASM 2011, 2012, 2013); Лекция *Ко дню рождения К. С. Станиславского* (РЦНК, Кишинев, 2013); *Vladimir Axionov: savant, pedagog, persoană publică* (АМТАР, Chișinău, 2013); Международный культурно-инвестиционный форум *Культура и экономика региональной политики в современных условиях* (Махачкала, Дагестан, 2014); *Atelierul Teatrul și critica: dialogul în timpul și spațiul* (IPC AȘM, Chișinău, 2014); *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiul artelor* (IPC al ASM, Chișinău, 2015); *Educația artistic realizările trecutului și provocările prezentului* (АМТАР, 2015); *Духовное и историко-культурное наследие русских Молдовы в европейском контексте* (АН, Кишинев, 2016); *Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare* (IPC ASM, Chișinău, 2016); *IX Петербургский форум молодых объединений российских соотечественников и зарубежных СМИ* (Санкт-Петербург, РФ, 2016); *XIV Международные режиссерские мастерские и XIV международный конкурс режиссерских работ, посвященные 57-летию режиссерского факультета института*. (Москва, РФ, 2016).

Публикации: монография (*Вячеслав Николаевич Аксенов: документы и материалы. Биографический справочник*. 2016, Кишинев: Grafema libris. Соавтор — Циркунова Светлана); 16 научных статей на русском, румынском и английском языках по проблемам театрального искусства Республики Молдова.

Контактная информация:

Адрес: Молдова, г. Кишинев, ул. Вадул-луй-Водская, 72, кв. 87.

Тел.: +37322474907, +37369507515;

e-mail: n_axionova@mail.ru

Подпись