**THEATER**

**«ПРОКОЛ В ВЕЧНОСТЬ». АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ПЬЕСЫ СУХОВО-КОБЫЛИНА «ДЕЛО» В ПОСТАНОВКЕ БОРИСА СУШКЕВИЧА (МХАТ II, 1928).**

**("A PUNCTURE INTO ETERNITY." ANDREY BELY AND THE TRANSFORMATION OF SUKHOVO-KOBYLIN'S PLAY "THE CASE" STAGED BY BORIS SUSHKEVICH (MOSCOW ART THEATER II, 1928).**

**Елена Пенская**

**(Elena Penskaya)**

e.penskaya@ gmail.com

Higher School of Economics National Research University, Moscow, Russia

**Abstract:**

The article analyzes the impressions of Andrey Bely, who visited the dress rehearsal of the play «The Case» («Delo») at the Moscow Art Theater II staged by Boris Sushkevich. They are set out in a letter to Razumnik Ivanov-Razumnik, writer, philosopher and literary critic, best known for his book "The History of Russian Social Thought" (1907, in two volumes) and a series of essays on post-revolutionary literary life in Soviet Russia, friend and interlocutor of Andrey Bely, who mentions polemically in his mini-review Leonid Grossman, a specialist in the field of studying the heritage of Sukhovo-Kobylin. Both Andrey Bely and Leonid Grossman focus on the central image of Muromsky. They note the "memory of the character" and see the same layers in different ways, manifested thanks to Mikhail Chekhov's performance. Drafts, director's copies, typewritten inserts, pasting from other publications preserved in the foundation at the Museum of Theatrical and Musical Art in St. Petersburg and in Russian State Archive of Literature were attracted for the reconstruction of the performance.

Archival sources demonstrate the specifics of theatrical memory. The analysis of the Director's copy of the script prepared by Boris Sushkevich made it possible to identify the original source with which he worked adapting it for the stage. It was the publication of the play «The Case» («Delo») in 1887. A comparison of the transformation of the text reveals common elements in both productions – the plays «The Case» («Delo») by Sukhovo-Kobylin and "Petersburg" by Andrei Bely.

Keywords*:* dramatization, grotesque, Director's theater, Director's copy of the script.

Статья подготовлена в рамках проекта РНФ № 19-18-00353, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Становлению режиссерского искусства, как известно, сопутствовало и рождение науки о театре. В эпицентре этих процессов с самого начала и по сей день остаются дискуссии о природе сценической интерпретации, предметом которой являются  сценические тексты, спектакли, их организация, отражающая специфику театральной памяти. Автономия театра как самостоятельного искусства подтверждалась разработкой комплексной методологии восстановления спектакля на основе различных документов, источников -рецензий, воспоминаний, эпистолярных свидетельств, мемуаров, иконографических и архивных материалов. Вариативность сценических прочтений, множественность истолкований драматургических или литературных произведений дает ключи к осмыслению метаморфоз театрального языка, выявлению парадигм динамики сценических стилей и театральной мысли, сквозь оптику которой нередко парадоксально и неожиданно высвечиваются исторические срезы той или иной эпохи  (Бартошевич 1994; Бегунов 1995: 175; Фельдман 1987 : 6 – 77).

В течение двух последних десятилетий особенно интенсивно обсуждаются подходы на стыке разных гуманитарных направлений, такие как театральное источниковедение, текстология, реконструкция спектакля – воссоздание театральных сочинений, совместное освоение их режиссерами и актерами, классификация и аналитическое описание материалов. Подобная междисциплинарность предполагает одновременное сочетание нескольких ракурсов на практике и в теории при рассмотрении каждого конкретного явления (Fischer-Lichte1992; Pavis 1996). Так, герменевтический аспект позволяет выявить закономерности интерпретации (в спектакле прочертить фактуру  пьесы, в актерской работе обнаружить типологию персонажа, разглядеть морфологию литературной основы); семиотический аспект открывает сценический текст и спектакль в целом как сложно устроенную знаковую систему; социологический аспект выясняет механизмы взаимодействия театра и действительности, а также социокультурные контексты, отраженные в театральных произведениях (Ubersfeld1996).

## Поэтому современные академические штудии в области театра синтетичны и, рассматривая определенный феномен, концентрируют внимание на интерференции множества линий, совмещении нескольких систем координат. Появление энциклопедий, «словарей» подтверждает программность усилий и систематизирует процессы (Theatrum Mundi 2021).

Выстраивание эстетического дискурса, расчистка театральных и драматургических пластов в современных теориях культуры концентрируется вокруг проблем, связанных с анализом специфики театральной памяти. При всем многообразии точек зрения в них можно наметить несколько линий.

Когда заходит речь о фигурах и явлениях, оказавшихся вне поля зрения историков театра, неизбежно выясняется, насколько изменчивы принципы театральной историографии. Их подвижность подтверждается, к примеру, тем переворотом, что произошел в первой четверти ХХ века в понимании истории театра как эволюции театральных форм и стилей, а не литературной драмы.

В этот период происходит обращение к памяти как инструменту, что обусловлено не в последнюю очередь осознанием широких возможностей театра совместно создавать исторические нарративы, а не только отражать уже сложившиеся или навязанные. Это особенно остро ощущалось в кризисной ситуации отсутствия матриц, позволяющих понимать и объяснять происходящие события. Механизм театра здесь прежде всего работает в целях постижения давних и недавних событий через их проигрывание на сцене, через соотнесение личной истории с другими историями партнеров по сцене, с опытом зрителей. Память театра рефлексивна по отношению к историческим утопиям на границе прошлого и современности. Крупные даты, исторические вехи в свою очередь задают смысловые и эстетические параметры, которые предполагает преемственность и вместе с тем проблематизируют индивидуальное отношение к событиям (Золотухин, Лейдерман, Склез 2018 : 28-32).

Исследователи и практики говорят о константах театральной памяти, имея в виду такие общие законы как изначально присущая театру память игры. Но при этом рассматривается специфика, особый тип - коллективная «социальная память». «Не столь явная повседневно, она обостряется в моменты исторического предчувствия. …Это вдруг возникающая инстинктивная обеспокоенность, ожидание чего-то недоброго, еще не наставшего. Ранняя диагностика сбоя, предчувствие: мол, что-то пошло не так… А театр генетически синхронен большим переменам, ориентирован на человека общественного» (Кречетова 2019 : 15-16).

Историографы театра, интерпретируя феномен МХАТ II как место памяти, во многом в своих оценках совпадают с современниками – свидетелями и участниками одного из самых ярких проектов первой трети XX века. Хрупкость, печать недолговечности распознается в его краткой истории, удачах и провалах. А эффект междумирья, балансирующий между традиционной классикой, тяготением к знаковым пьесам-памятникам с глубокой и сложной театральной судьбой («Расточитель» Лескова, «Гамлет» Шекспира и др.) и современными произведениями кроется в острой – «памятливой» - чувствительности театра к переходным этапам истории, способности МХАТ II просвечивать в настоящем черты прошлого и будущего (Ромашов 1925: 49-50).

Борис Сушкевич (1887-1946), актер, режиссер, педагог, в 1916 г. один из инициаторов и руководителей  [1-й Студии МХТ](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%A5%D0%90%D0%A2_2-%D0%B9) до той поры, когда в 1924 г. Студия была преобразована в театр [МХАТ](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%A5%D0%90%D0%A2_2-%D0%B9)  II под руководством [Михаила Чехова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1%85%D0%BE%D0%B2,_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), сознательно апеллировал к прихотливости театральной памяти, ее вспышкам, пристрастиям, аберрациям и амнезии, отчасти оправдывая стилистический эклектизм и эксцентрику сценических трактовок, которые ему ставили в упрек. Проблема памяти театра занимала Б.Сушкевича и, как видно по его черновикам, подготовительным материалам к репетициям и выступлениям перед труппой во второй половины 1920-х, - в этом контексте встречаются упоминания об Андрее Белом, есть отсылки к соответствующим фрагментам об эвритмии как «гнездалище» памяти (Белый 1922 : 73) из поэмы «Глоссолалия» (Сушкевич 1927 : 11).

В этот период сгущаются раздумья Б.Сушкевича о «литературной и драматургической экзегезе» как базовом компоненте театральной памяти, и к началу работы над пьесой А.В.Сухово-Кобылина «Дело» становятся стержнем, внутренним мотивом. Согласно Б.Сушкевичу, истолкование текстов, предназначенных для постановки, предполагает многоступенчатую реконструкцию. Она сродни «археологии, расчистке слоев геологической породы», сложившейся благодаря интерференции вариантов, редакций и авторских правок, вмешательству цензуры и реакции референтного круга – зрителей, критиков, актеров, а «режиссеру необходимо владеть инструментами палеографии» (Сушкевич 1927 : 17)

Идея «драматургической экзегезы», очевидно, складывается в практике МХАТ II импульсивно и отчасти стихийно, фиксируется в эго-документах. «Экзегеза», согласно Б.Сушкевичу, требует учета исторического фона и жизненного контекста, соотнесения с теми каноническими трактовками, что спрессовались за время бытования сочинения, предназначенного для сцены, и стали словно бы их неотъемлемой частью.

В своем эпистолярном наследии, письмах жене Н.Н. Бромлей, драматургу, режиссеру, актрисе МХАТ II, Б.Сушкевич, к примеру, передавал детали бесед с Андреем Белым и Михаилом Чеховым в 1925 в период постановки спектакля по роману Белого «Петербург», в котором Б.Сушкевич исполнял роль провокатора Липпанченко. Упоминания об «экзегезе» Б.Сушкевич сопровождает комментарием: «мысль заемная, штейнерианская», «слышана от А. Белого и подхвачена М.Чеховым, любителем непонятных слов. Андрей Белый считает, что владея экзегетическими принципами режиссуры и критикой священных для театра текстов, можно, по его словам, проколоть волдырь повседневности и осуществить, преодолев оболочку, переход в иное пространство» (Сушкевич 1925 : 3-4).

Андрей Белый и Михаил Чехов в 1920-х духовно и творчески близки лруг другу. Их объединяет антропософские искания, они оба увлечены «Эвритмиумом» - учением Штейнера о пластическом выражении звука, о зримом воплощении речи и музыки. Белый выступал в артистическом кружке М.А.Чехова, собиравшемся в его московской квартире, читал свои воспоминания о Штейнере. На этих собраниях антропософы-ученики Чехова детально разбирали театральную систему штейнерианства. Закономерно, что Белый писал пьесу по своему роману специально для МХАТ II, видел Михаила Чехова в главной роли, и так совпало, что премьера «Петербурга» («Гибель сенатора») состоялась 14 ноября 1925 г. – через семь с половиной месяцев после смерти Р.Штейнера 30 марта 1925 г.

В 1925-1927 гг. наиболее интенсивно происходит «перекрестное опыление» Белого и Чехова на интеллектуальной почве антропософии и театра. Так, в списке прочитанных лекций Белый помечает под номерами 887—889 три чтения из книги «История становления (самосознающей души)» в мае—июне 1926 года у C. Г. Спасской (Алексеев 1990 : 645). С Сергеем и Софьей Спасской Белого связывали давние дружеские и деловые отношения, сложившиеся с самого начала 1920-х годов. В квартире Спасских Белый останавливался, приезжая в Ленинград, участвовал в творческих, литературных, антропософских собраниях. 8 января 1927 г в письме Спасским упоминал тот же курс, прочитанный в 1925-1926 гг. Тематика этого цикла лекций зафиксирована и М.Чеховым ( Чехов 1995: 169-170). Исследователи и публикаторы рассматривают этот курс как претекст большой книги Андрея Белого «История становления самосознающей души». См. «Тезисы 12-ти лекций курса, прочитанного у М.А. Чехова в октябре 1925, январе – апреле 1926 гг.» (Одесский, Спивак, Шталь 2020: 9, 35, 73).

События следующего месяца, отраженные в эпистолярном наследии Белого, интонационно и содержательно продолжают переписку со Спасскими и свидетельствуют о театральной составляющей в его повседневности.

Как известно, в МХАТ II 8 февраля 1927 г. состоялась премьера пьесы Сухово-Кобылина «Дело» (реж.Б. Сушкевич, художник Н.Андреев), срединной части драматической трилогии «Картины прошедшего». Михаил Чехов исполнял главную роль Муромского. 6 февраля Белый смотрел генеральную репетицию. А спустя две недели поделился впечатлениями с Р.Ивановым-Разумником, своим давним эпистолярным собеседником, критиком, писателем.

«<…> Пьеса, по–моему, вполне недурная, но несколько сухая; и – очень трехмерная; *«быт» <курсив здесь и далее Андрея Белого>*, и быт, отошедший без всякого прокола в *«широкие горизонты»*; поэтому от пьесы душно <…> М. А. создал нечто неосветимое; конечно, у Сухово–Кобылина старичок Муромский — не тот; вероятно это *«тип»* своего времени, у М. А. выявился, конечно, «тип» мировой семидесятилетнего *«старичка»*, в духе Шекспира; так сказать, фигура, равная Отелло, Гамлету, но живописующая тему *«старый да малый»*, или, вернее, – *«старый, как малый»*, благо и свято малеющий старичок; < … > всю монументальность текста во всей силе его выявил М. А.; это – что-то совершенно чудесное; <… > в *«умалившемся старичке»* нет уже даже игры: никакой; нет никакой огромности, никакого *«артиста»*, а есть *«старичок»*, который отныне присоединяется к Вечным Спутникам Жизни: к героям Диккенса, Шекспира, Гоголя, Толстого и т. д. Хочется воскликнуть: «Ну как же еще ни один гений не изобразил такого старичка: он же *“есть”*». И вот это *«есть»* совершенно беззаконно и самочинно, вероятно, вопреки пьесе, соскочило с подмосток сцены в зрительный зал, и – отправилось гулять по душам. Читал рецензию Л. П. Гроссмана, спеца по Сухово-Кобылину, ставящего в упрек Чехову, что он дал в Муромском не стойкого борца с неправдой, а просто *«старичка»*. Гроссман как *«слишком историк литературы»* не способен понять, что, вероятно, значимость показанного *«старичка»* перевешивает сумму написанного Сухово–Кобылиным…» (Белый, Иванов–Разумник 1998: 450–451).

Уместно привести и высказывание Леонида Гроссмана, с которым полемизирует Андрей Белый. Оттенки восприятия постановки в частном письме и газетной публикации – не только противоположные, но и совпадающие.

«Второй художественный, строя спектакль на сочетании и смене комических и драматических мотивов, несколько ослабил элементами юмора этот характерный – крутой и грозный — трагизм автора «Смерти Тарелкина». Этому способствовала и радикальная переработка пьесы, разбитой на эпизоды, при свободной перетасовке сцен, значительных купюрах, слиянии двух персонажей в одно лицо <…> Спектакль подан в той свободной композиции, которая по–видимому, устанавливается у нас для пьес классического репертуара. Но все это, удачно повышая темп действия и заостряя сюжетную схему, *во многом угашало трагический состав «Дела» <курсив Леонида Гроссмана>.* <… >В спектакле было гораздо больше уютности, добродушия и «камерности», чем для этого дает материал сама пьеса.Это сказалось прежде всего на замечательном, но весьма спорном, толковании М. А. Чехова центрального образа Муромского. Артист решил выделить комическим обрамлением глубокий трагизм этого лица. Но эта игра на контрастах приводит к значительному ослаблению общего драматизма фигуры. Черты комического одряхления, почти маразма, заплетающаяся мысль и речь, нелепая внешность и курьезный наряд (чего стоят одни рыцарские шпоры!) – все это мешает отнестись к драме Муромского с той серьезностью, которая должна зародить в зрителе глубокое сочувствие и сострадание к этому неправедно гонимому. В истолковании Чехова это не отважный обличитель судейской кривды, а только ее жалкая и раздавленная жертва. Гневная публицистика «Дела» принесена артистом в жертву цельности задуманного им общего рисунка роли, то есть образа беспомощного и трогательного старца. Это — от Диккенса и Достоевского, но не от Сухово–Кобылина» (Гроссман 1927: 3).

И Белый, и Гроссман – каждый по-своему - сосредоточены на центральном образе Муромского. Они отмечают «память персонажа», память роли, по-разному видят одни и те же пласты, проявленные благодаря исполнению Чехова, интерпретируя их как органичные или, напротив, инородные для Сухово-Кобылина.

Но данная тема – лишь отдельный эпизод в большой картине.

Сюжет «Андрей Белый и театр», как правило, рассматривается в нескольких аспектах. Внимание исследователей посвящено разработке Белым в самом начале литературного пути – в «симфониях» и в статьях – драматургической поэтики символистской драмы: законов синтеза художественных стилей и жизнетворчества на сцене (Белый 1988: 178–185), магической действенности визуальных элементов. (Белый 2012:211–214). Целые пласты исследований посвящены экспансии театрального начала в прозе Белого (Лавров 1995: 118–234; Белый 2002: 318–344), анализу его взаимодействий с режиссерами В. Э. Мейерхольдом (Малмстад 2001: 132—166), М. А. Чеховым (Сурина 2014: 219–243; [Чехов](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Chehov_Mihail_Alexandrovich.htm) 1995: 171–177), с театральным миром первой трети XX века (Белый 2015: 109–127); обсуждению литературных переделок для сцены, театральных версий его романов (Николеску 1995: 99–115; Одесский 2005: 205—223; Лавров, Малмстад 2010: 21 – 27).

Несмотря на творческое внимание Белого к русской литературе, классической и современной, Сухово-Кобылин не попадал в поле его зрения, а подробный и неожиданный отклик на постановку пьесы «Дело» единожды разбирался в научной литературе (Одесский, Спивак 2021 : 278-286).

В отличие от Александра Блока, увидевшего в Сухово-Кобылине неожиданное чудо сочетания Островского с Лермонтовым (Блок 1962: 138), о драматургии Сухово-Кобылина Андрей Белый отзывался скупо.

«Встреча» Белого с драматургией Сухово-Кобылина происходит в контексте вхождения Белого в театральную среду 1920–1930-х годов, его собственных драматургических опытов. В этот период советская культура заново открывает сухово-кобылинский театр, его парадоксальную историю и судьбу (Пенская 2015:17–69).

К столетию драматурга в 1917 г. начинается сухово-кобылинский «театральный марафон», существенно обновляется репертуар. Сценические прочтения созвучны политическим сломам эпохи. В. Э. Мейерхольд, к примеру, трижды возвращался к трилогии. Состоялись три премьеры в Александринском театре: «Свадьба Кречинского» (25 января), «Дело» (30 августа), «Расплюевские веселые дни» (23 октября). Каждая постановка сопровождалась десятками дискуссионных откликов, остро обсуждалась. Театральное действо и мысль о театре как никогда стали органической частью жизни политической. Мейерхольдовские постановки открыли путь Сухово-Кобылину в новой эпохе.

Выступления в печати Леонида Гроссмана во второй половине 1920–х гг. можно тоже считать началом сухово-кобылинского возвращения из небытия (Гроссман 1926 :  128–148; 124–142), за журнальными статьями в «Новом мире» одно за другим, следуют издание (1927 г.) и дополненное переиздание (1928 г.) «Преступления Сухово-Кобылина» (Гроссман 1927; 1928).

Публикации Л. П. Гроссмана произвели сильное впечатление на аудиторию 1920–х годов, поэтому все, кто так или иначе интересовался Сухово–Кобылиным, в том числе и «люди театра», в первую очередь ориентировались на его монографию (Гроссман, Чуковский 2008:  112–134). К. Чуковский в своем письме называет Л. П. Гроссмана «воскресителем» Сухово–Кобылина, нашедшим ключ к его творчеству.

Труд Гроссмана задавал «оптические рамки», помогая воспринимать сухово-кобылинские постановки 1920–1930–х годов. Его монография послужила своего рода импульсом для театров. Очевидна синхронность гроссмановской публикации и обращение к пьесе «Дело» в МХАТ II. Отсюда и скепсис Белого: Гроссман – спец, «слишком историк литературы», что мешает ему понять глубину чеховской игры.

Рецепция Андреем Белым мхатовской постановки пьесы «Дела», разумеется, не сводится только к несогласию с трактовкой Л. П. Гроссмана. Самый главный повод – это сценическая интерпретация М. А. Чеховым роли Муромского и глубже – природы сухово–кобылинского театра, открытого М. А. Чеховым. Но вернемся к письму Андрея Белого. Главный лейтмотив письма – преображение персонажа, преображение быта, преображение всей пьесы.

По логике Белого, формулируемой в этом письме Иванову-Разумнику, Михаил Чехов – автор и одновременно персонаж нескольких сюжетов. Один из главных – это театральный быт, внутренняя политика МХАТ–II, интриги, конфликты на разных социокультурных уровнях, насильственное пребывание в чуждом плоском ограниченном пространстве (далее подчеркнуто – Е. П.):

«М. А. вопреки его воле силком засадили в пьесу его товарищи по линии (Гиацинтова, Берсенев), мотивируя, что лучше играть «Дело», чем быть вынужденными играть предлагаемый реперткомом репертуар»;

«М. А. засунули в 3 измерения, обхлопнули 4–мя стенами «быта» и только «быта», говорил, что в пьесе нет «прокола в Вечность».

Белый описывает замедленный эффект – воздействие Чехова–Муромского, которое не сразу – спустя некоторое время прорастало в памяти, обнаруживая весь масштаб сухово-кобылинской драмы. Сама драма менялась на глазах.

Знаменательна эта внезапность открытия: «вдруг, через 2 дня, утром просыпаюсь и чувствую, что слезы подступают от беспредметной любви и жалости к маленькому, старенькому человеку: «человек»–то, как таковой, теперь всунутый в клеточку подотдела Отдела, очевидно стал «маленький, старенький», и его за это еще более любишь: любишь... до слез. И вдруг – я понял, что щекотание в горле и подступающие слезы оттого, что во мне заходил «старичок», – тот самый, которого показал М. А., и что если мы говорим словами ап. Павла «Христос во мне», то можно в иных случаях говорить «старичок во мне», мне стало жалко до слез «старичка» во мне, в Вас; и заодно уж «старушку» в Клавдии Николаевне, <…>; и «оно» – не сцена, не «тип», не игра «великого артиста», «артист» стушевался; не было вообще никакого М. А., который остался за кулисами, в «круглой комнате» своей квартиры, в смешной пижаме и в роговых очках; выступил «старичок сам», доселе погребенный в сердце у каждого; и им не осознанный; совершилось воскрешение из мертвых старичка: «старый, как малый» – заходил среди нас. И я сказал себе: «Стой, – как же я говорил, что в пьесе нет прокола в Вечность, когда старичок, показанный Чеховым, и есть этот прокол: прокол в текст: “Если не будете, как дети”. И – “дети, любите друг друга” <…>».

Белый передает свое ощущение резкого перехода в другое измерение, заложенное в самом тексте Сухово–Кобылина, и воплощенное М. А. Чеховым, сумевшим передать этот перепад, смену регистров от густого быта к вечности. «Прокол в Вечность», – дважды повторяет Белый.

Наблюдения Белого над тем, как исчезает и растворяет сценическую условность игра Чехова, открывают еще одно свойство сухово–кобылинского театра – его мистериальную природу. «Пьеса поставлена великолепно; играют великолепно; но все прочее – «великолепная игра»; а М. А. – это уже не игра: это – проповедь христианской любви–жалости к «малому сему». Помните, накануне Вашего отъезда Вы выразились: «Чего же ищет М. А. мистерию, когда ему дана мистерия в “Деле Жизни”!», а в это время он в «Деле» именно развил мистерию «умалившегося». И – знаете: что Акакий Акакьевич Гоголя! М. А. побил художественный рекорд в прохватывают любовью и жалостью к «маленькому человеку». Странно сказать, что отныне не Достоевский певец любви к «бедным людям», а Чехов; и не «Антон», а – «Михаил». До этой постановки у меня накопился ряд «бурчаний» на М. А.; увидел «Дело», и – все «бурчания» растворились в чувство любви к этому «существу», такому смешному в жизни».

Вся вторая часть письма Белого – об интеллектуальном тяготении к точным и естественным наукам – «тоске» по высшей математике, учебникам по механике в противовес антропософии, потому что они – «задние дворы точной науки» плодотворнее, чем «задние дворы оккультизма», и в них остались еще «неразгрызанные орешки» – такие, как, например, завораживающие метаморфозы атома. И в этой точке рассуждения Белый снова возвращается к образу М. А.Чехова, к той детской жадности и азарту, с которыми начинает «закрючничать» и разгрызать неразгрызанные «орешки».

Словосочетания «крючки», «крючничество», «скрюченность», «скрючиться», «грызть», «корпорация крючников», «разгрызать», «вгрызаться», «разгрызение». «разгрызены» прошивают срединную часть эпистолярного разговора Белого с Ивановым–Разумником. Словесная фактура словно бы получила сильный энергетический заряд от «созерцания» М. А.Чехова, его человеческой и актерской пластики, и через ритм метафор транслирует колебания чеховского магнетизма.

«Прокол в вечность» в драме Сухово–Кобылина, физически почувствованный Белым после просмотра пьесы «Дело» в МХАТ – II, «прокалывание», выход в инобытие передается в эпистолярном тексте еще и «словесными ремизами», разрывающими саму плоть описаний: «вспых к мысли, которую надлежит «выщупать» кругом чтения» (повторяется настойчиво трижды – прим. Е. П.), «вспых подгляда, не передаваемого мыслью», «вспыхнувшее солнце в центре сферы», «смутные вспыхи молний», «гиря маятника, атомный ком, вспыхнул бы духовно–научной лампадою», «сдвинулась в свет и светом вспыхнула химия». В высказываниях Белого значимо фонетическое оформление. Собственное переживание того, как происходит «прокалывание» сценической плоскости, присутствие Вселенной внутри театральной «коробки», преодоление зрителем трехмерной духоты бытового пространства в сухово–кобылинской драме передается Белым одной и той же конструкцией, имитирующей прерывистое, прерванное дыхание. Не вспышка, а «вспых» влечет за собой «одышку», «дрожь», учащенный пульс, в конце концов «косноязычие» , «скрюченность» речи. Слог Сухово–Кобылина при актерском посредничестве Чехова словно бы проникает внутрь эпистолярного нарратива Белого, внезапно разгадавшего «…всю монументальность текста во всей силе». Эту монументальность «выявил М. А.; это – что–то совершенно чудесное».

Подтверждаются и экзегетические упражнения в духе штейнерианства в подходе к реальности театра, вскользь названные Сушкевичем в письме Бромлей. Белый различил в «Деле» соположение слоев - и в главном персонаже Муромском ему мерещился этакий палимпсест, один сценический текст поверх другого, спрессованный в «Деле» - Чехов-Аблеухов («Гибель сенатора (Петербург)», Эрик XIV в одноименной драме А. Стриндберга, Фрэзер в пьесе Ю.–Х. Бергера «Потоп», Гамлет, Хлестаков – целый ряд чеховских персонажей стоит за Муромским и проявлен в нем. Чеховское исполнение вбирает всю театральную память, весь его предыдущий актерский опыт и вместе с тем совершенно отказывается от него, поскольку отменены границы, удалены швы, в Муромском театральная игра М.А.Чехов ушла, растворилась. «Умаляющийся старичок», по замечанию Белого, превышает все, что написал Сухово–Кобылин.

Но присутствует еще один поворот. В «Деле» и в Муромском-Чехове Белый узнает не просто всю густоту театральных традиций, не только «Гибель Сенатора», а самого себя как автора, «уменьшенного», нивелированного, растворенного в множестве прочих «соавторов» и вовлеченного в процесс переделок текста. Происходит самоузнавание, встреча с самим собой.

«<…> За год предварительной работы на сокращенном тексте-скелете всюду заплаты от «удачнейших» до «неудачнейших»; и этот процесс, очевидно, будет продолжаться до самой постановки: странное Чехово-Белого-Гиацинтово-Чебано-Берсенево-Реперткомово- и т.д. «детище» уже, конечно, не имеет отношения к основному тексту, а продукт в буквальном смысле слова коллективной работы; что из всего получится, – не знаю; я давно уже, махнув рукой на основной текст, бросился вместе со всеми артистами, художниками, режиссерами, музыкантом и реперткомом давить, мять, перекраивать это странное, всеобщее детище, совершенно забыв, что оно мое <…> и еще скажу, что все время писал текст драмы, исходя из бесед с Чеховым; Чехов все же такой талантливый человек во всех отношениях, что, веря в него, я даже не боялся стирания в тексте себя самого <…>» (Белый, Иванов–Разумник 1998:  332–333). Шесть редакций «Гибели Сенатора» – это растянувшееся во времени и пространстве театральное «дело» самого Андрея Белого, что не раз отмечалось исследователями, подробно изучившими эту пьесу (Долгополов 1977: 173—176; Элсворд 2008: 382–388).

В сухово-кобылинском «Деле» театроведы отмечают исключительную заслугу Сушкевича в сборке успешного цельного спектакля из мозаики разных актерских красок, драматургических систем, элементов сценографии, казалось бы чуждой природе пьесы (МХАТ Второй 2010: 110–112).

В биографии Б. М. Сушкевича, написанной вскоре после его смерти (Березарк 1967), в многочисленных мемуарных упоминаниях (Вахтангов 2011: [413](http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah2/#_page413) – [415](http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah2/#_page415),  [506](http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah2/#_page506) – [509](http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah2/#_page509), [517](http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah2/#_page517) – [520](http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah2/#_page520); Журавлёва 2004 : 37–44), присутствуют зарисовки, «штрихи», но целостного портрета все–таки нет. В силу своих человеческих и профессиональных качеств Сушкевич не стал лидером в театре.«Он не знал провалов, но и не ошеломлял взлетами. В его таланте не было того беспокойства, той чрезвычайности, что будоражили и покоряли нас в других. … Другие наши ведущие освещали путь факелом, который в руках Сушкевича становился фонарем. <…> Человек скромный, справедливый, для которого успех любимого театра был выше собственного честолюбия, Сушкевич честно и много работал, занятый творчеством всегда больше, чем собой лично» ([Гиацинтова](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Giatsintova_Sofia_Vladimirovna.htm)1989: 314–316).

К началу работы над пьесой Сухово–Кобылина «Дело» Сушкевич в МХАТ–II был самым опытным и самостоятельным режиссером.

Наделенный психологическим здоровьем, уравновешенностью, он избегал таких состояний как трагизм, истерика ([Бушуева](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Bushueva_Svetlana_Constantinovna.htm) 1983: 69) – будь то изображение конфликтов в режиссерских трактовках спектаклей или попытки упорядочить повседневность Первой студии, а затем МХАТ – II, разрываемого борьбой партий А. Дикого и М. Чехова, полемикой группировок, цензурными обвинениями театра в мистицизме и гуманности.

Стилистическая разноголосица режиссерской оркестровки Сушкевича, особый тип эклектики, сочетающий натурализм и символику, возможно, уравновешивали ярко выраженное чеховское солирование сплавом актерского и драматургического ансамбля, отвечавшего звучанию новой реальности. В нем диссонансы, контрасты – массовое и лично-героическое, бездушное и «жизнеутверждающее» – изживали со сцены МХАТ – II экспрессионистский слом вахтанговско-чеховских линий.  «…оставался реальный *разнобой* действительности, с неумолимым боем часов истории «за кадром» (МХАТ Второй. 2010: 181).

Слово «сплав» - ключевое для понимания того, как сделана постановка и как сложился режиссерский почерк Сушкевича. Но для реконструкции спектакля, для апелляции к драматургической экзегезе в данном случае есть возможность привлечь и документы, черновики, режиссерские экземпляры, сохранившиеся в фонде «Бромлей – Сушкевича» в Музее театрального и музыкального искусства в Санкт-Петербурге и в РГАЛИ.

Архивные источники позволяют уточнить, как выглядел текст спектакля при адаптации его для МХАТ II, найти детали, не очевидные для критики и зрителей-современников, выяснить, с какой редакцией пьесы работал Сушкевич и восстановить текст, звучавший на сцене (Сушкевич 1927 : 1-40).

Основой для режиссерских экспликаций послужило издание 1887 г., вышедшее под названием «Отжитое время» (Сухово-Кобылин 1887). На титульном листе обозначено: «Издание второе исправленное и сокращенное по указаниям сцены».

При анализе спектакля эти сведения важно иметь в виду, поскольку пьеса «Дела» имеет сложную издательскую и сценическую судьбу.

Известны три прижизненных издания. Они соответствуют трем редакциям текста. Первое из них было предпринято автором в 1861 г. в Лейпциге и осуществлено на собственные средства тиражом 25 экземпляров (Сухово-Кобылин 1861). Эта версия пьесы переиздана в 2015 г. (Сухово-Кобылин 2015). Второе вышло в 1869 г. в составе драматической трилогии «Картины прошедшего» (Сухово-Кобылин, 1869). Это издание считается «каноническим», то есть наиболее соответствующим замыслу автора, и признается основным источником текстов пьес Сухово-Кобылина. По нему драматическая трилогия преимущественно и переиздавался, в том числе впервые после смерти автора в 1927 г. в серии «Русские и мировые классики» (Сухово-Кобылин, 1927), а также в 1989 г. в серии «Литературные памятники» (Сухово-Кобылин, 1989). Третье прижизненное издание появилось в 1887 г. с подзаголовком, упомянутым выше (Сухово-Кобылин, 1887). Эта редакция пьесы не переиздавалась. Цензурные запреты, препятствия и вмешательства, а также работа автора над текстом с учетом сценических корректировок – особенно после получения цензурного разрешения в 1881 г. и первой постановки пьесы в 1882 г. в Малом театре – все это отразилось и в издании 1887 г., эклектичном по отношению к канонической редакции. В нем сокращены монологи, изъяты некоторые эпизоды, замедляющие действие, редуцирована резонерская составляющая; текст становится более динамичным, реплики выразительнее, а ремарки короче (Селезнев 1989: 284-328).

Итак, режиссерский экземпляр Сушкевича представляет собой издание пьесы «Дело» А.В.Сухово-Кобылина  1887 г. в синей твердой обложке. В нем содержатся рукописные пометы простым, синим и красным карандашами; вырезки из другого издания; машинописные вклейки.

Простым карандашом производится разметка исполнителей на полях.

Красный карандаш использован для сокращений и редактуры текста.

Изменен список действующих лиц - «афиша». Редактируя эту часть, Сушкевич сокращает подробные характеристики персонажей. Например, в разделе «Начальства» вместо «Весьма важное лицо» и «Важное лицо» оставлена только вторая позиция. Корректировке подвергся раздел «Силы»: включен курьер князя Парамонов, отсутствующий у Сухово–Кобылина. И в пятом разделе «Не лица» добавлен безымянный камердинер князя. При этом сохраняется орфография издания 1887 г. : Тарелкин Кандит Касторович.

Следующий пласт переработок Сушкевича затронул изъятие всех признаков предыстории. Например, письмо Кречинского Муромскому – «пирамидальная» классификация взяток и способов их получения, перекликается в оригинальном тексте с громоздкой – барочной по своему исполнению в «афише» – иерархией персонажей. Его пророческую интонацию слышит Муромский. В варианте Сушкевича письмо Кречинского отсутствует. Редуцируются экскурсы в прошлое практически у всех персонажей – от Нелькина, Атуевой, Лидочки, Ивана Разуваева до Варравина и Тарелкина.

И наконец, второй и третий акты соединены в одно действие, а первое удалено полностью. Даже самые общие линии сценария Сушкевича, требующие обстоятельного анализа, проявляют закономерности трансформации текста Сухово–Кобылина. Системные сокращения выстроили другую, по сравнению с оригиналом, темпоральную и ритмическую схему. Спрямленный «ствол» пьесы очищен от вставных новелл, психологически–бытовых картинок, боковых ветвей, а все, что происходит на сцене, совершается в горизонтальной системе координат, в настоящем времени.

Такая расчистка сухово–кобылинской природной витиеватости слога, интриги с подводными течениями и намеками, сложной адресации упрощала и уплощала текст, добиваясь прямого воздействия на зрителя. «Антикварная» пьеса – не что иное как «отжитое», давно прошедшее время.

Проницательный рецензент подтвердил выбор Сушкевича и театра, поддержал его стратегию сокращения чувствительно–любовной части, идиллических сцен любви Лидочки и Нелькина, вносящих диссонирующую сентиментальность. На самом деле, сценарий выглядел вневременно, и современно.

«Противопоставление “сил” и “начальств” “ничтожествам” и “частным лицам” дало толчок сценическому прочтению пьесы. Произвол, играющий человеческой жизнью, стал темой спектакля, а трагическая судьба Муромского — предметом спектакля. Представление МХАТ 2–го сгущено вокруг несчастной встречи Муромского с властями — вокруг тягостного, несправедливого и разорительного судебного “дела”. Перемонтированная пьеса уложена в три сухих и скупых акта… Сушкевич, ставивший пьесу, при всех чертах преувеличения, которые рассыпаны в постановке, нашел, однако, и ту суровую и спокойную простоту, без которой немыслим Сухово–Кобылин. Режиссерски спектакль шел в постепенном нарастании, пьеса звучала сильно и мощно» (Марков 1976 : 389).

Все исправления, вносимые Сушкевичем в издание 1887 г., в варианте, предназначенном для постановки в 1927 г., совпадают и с версией в рабочем экземпляре помощника режиссера Воробьевой К. Г. (Воробьева 1926: 1 -35).

О возможных трансформациях пьесы за период, прошедший от генеральной репетиции, на которой присутствовал Андрей Белый, и премьеры 8 февраля 1927 г. до последнего спектакля (104-й, Тбилиси) 19 июня 1930 г. говорят перепечатанные на машинке фрагменты по изданию 1887, удаленные в первоначальной режиссерской редакции. Так, возвращается эпиграф: «Вот оно – чертово семя!»… Акт IV.Явл. 3. с ремаркой Сушкевича синим карандашом: «Андрееву». Пояснение, очевидно, адресовано художнику, и может быть, предполагалось визуальное решение, дополняющее первоначальное, когда в левом и правом углу архитектурного портала были установлены две скульптуры. Первая - «Закон» (столб с императорской короной). На ней надпись «Закон — блаженство всех и каждого» и вторая - «Правосудие» (статуя Фемиды) с надписью: «Гнушаясь мерзости коварства, решу нелицемерно при» (МХАТ Второй 2010:114). Возвращаются «вставные новеллы»: история Ивана Сидорова о своей «школе жизни» и «учителях» - об Антоне Трофимовиче Креке, «капитальнейшей бестии». Вспоминает о нем и Варравин. Его первоначально режиссером урезанная реплика восстанавливается полностью в явлении 6, и чиновничий «век нынешний», и «век минувший» (помета Сушкевича) в сравнении сегодняшнего Тарелкина, «глиста протухшего», и «вчерашнего» Крека, бесстрашного вершителя несказанных дел, снова выглядит выпукло и объемно (Сушкевич 1926-1927 : 2;16; 29;30).

Кроме того, вклеены вырезки из пьесы «Дело», опубликованной в составе «Трилогии»: сокращенный вариант авторского обращения «К публике», Письмо Кречинского; явление 9-11 финального действия восстанавливает «мечты» Тарелкина о том, чтобы прокатить по Невскому, «схватить чин да кавалерию», жениться на купчихе и ее свиным, сонным жиром залить раны и истомы служебные, «грезы» Варравина о возможности превратиться в помещика и «поставить» сахарный завод, что является прямой отсылкой к биографии автора (Сухово-Кобылин 1927: 87; 112; 117-119).

И машинописные фрагменты по изданию 1887 г., и вырезки по изданию 1927 г., в режиссерском экземпляре датируются: ноябрь 1928 г. и апрель 1930 г. соответственно. В этот период Сушкевич пересматривал текст пьесы, вносил правки.

Режиссерский экземпляр Сушкевича словно бы вбирает и соединяет разные пласты одного и того же текста, показывает его с разных сторон. И эта амальгама редакций в каком-то смысле превращает экспликации режиссера в лабораторию. Представляется, что особый характер носят и «посторонние» вкрапления «чужого» текста в ноябре 1928 г. Против реплик Тарелкина и других на полях простым карандашом Сушкевич вписывает несколько фраз персонажей из «Петербурга» («Гибели сенатора») Андрея Белого. Варравин представляет Князю Муромского. К словам Муромского «…Я …я.. – Муромский, ваше Превосходит…то бишь … Ваше Сиятельство, - отставной капитан, помещик Муромский» приписана на полях тирада Сергея Сергеевича из «Петербурга»: «Я... Я... Родовой дворянин, столбовой дворянин... кхе–кхе... гвардии подпоручик... кхе–кхе... а не грум... я... я...»; против высказывания Варравина «…закон в своей карающей власти… подняв кверху меч…» обрывки речи Аполлона Аполлоновича «…На основании каких же законов и правил?.. Законов — нет?.. Правил — нет?....Нет–с, судари мои! Правила — есть!.. И законы, судари мои, – есть… пока что…». В конце к репликам Тарелкина «привязаны» слова Липпанченко: «Ха–ха–ха... кукиш с маслом!» (Сушкевич 1926-1927 : 47; 34; 77). Примагничивание «Петербурга» в черновиках Сушкевича, возможно, объясняется тем, что осенью 1928 г. он был занят в этом спектакле, исполняя роль Липпанченко «Петербурге», а в «Деле» - попеременно Варравина и Тарелкина, заменял во втором составе актеров В.В.Готовцева и А.М.Азарина. Игра Сушкевича вызывала полное одобрение Андрея Белого (Белый 1998: 333).

В данной статье невозможно показать и подробно прокомментировать все слои режиссерской правки, выявить тенденции в намерениях режиссера, восстановить полностью «память» спектакля. Это специальная задача. Тем не менее даже короткий обзор режиссерских экспликаций, изменений исходного текста пьесы «Дело», вставок сигнализирует о «нестабильности» текста, его вибрации, контаминации разных редакций и генезисе постановочного замысла. Остались ли эти изменения только на бумаге или нашли актерское воплощение?

Л.П.Гроссман подарил Сушкевичу «Преступление Сухово-Кобылина» с дарственной надписью: «Из «Петербурга» в Петербург. Вот это «Дело»! Лучшему Варравину, Тарелкину и провокатору Липпанченко. 28 ноября 1928 г.» (Гроссман 1928: 1). Свой подарок он сопроводил письмом, в котором делится положительными впечатлениями о спектакле, просмотренном накануне, о том, что постановка не теряет «силу», не «заигрывается», а наоборот, обретает новые краски и звучание, о свойствах сухово-кобылинского сочинения, неожиданных даже для него, долгое время изучавшего драматурга. Гроссман сообщает Сушкевичу о нездоровье вечером после возвращении из театра и рассказывает про свой странный сон, «болезненный, отчасти горячечный»: <…> Плотная ткань «бюрократической мистерии» Сухово-Кобылина внезапно расступилась, и в прорехах, как в окнах, замелькали черное домино, Софья Петровна с ручным зеркальцем и черной маской; пустые конвертики в канцелярии Варравина, ботфорты и лосины императора, оживший барельеф памятника Гоголю, Медный Всадник, с лицом, обращенным к зрителям, две кариатиды с бородами, Липпанченко с Морковиным и Тарелкиным – в пальто с поднятыми воротниками. Тарантас. <…> скрип, шуршанье перьями, скрежет бумаг, рык, хрип, свист то ли парохода, то ли паровоза <…>» (Гроссман 1928 : 2-3). Не есть ли в этом признании также опыт переживания своеобразного «прокола» в иное измерение? Сон Гроссмана не столь фантастичен, как может показаться, и опирается на реальность, в которой для Сушкевича «Дело» стало ядром или центром его театрального мира. «Петербург»-«Гибель сенатора» Андрея Белого и «Дело» существовали на одной орбите, в едином репертуарном поле. Весь ансамбль, сценическая оркестровка постановок выявила мистериальное начало в гротескных, сатирических арабесках двух драматургов.

В сухово-кобылинском «Деле» ожидание гибели частного человека, не выдержавшего натиск имперской бюрократической машины, в «Петербурге» – человека, символизирующего власть и имперский порядок, в одном случае – засасывающая паутина канцелярских лабиринтов, в другом – предбанник суда как преддверие ада, маски, полулюди-полупризраки – тотальное оборотничество – объединяет две пьесы. Тождественны механическая инерция движений, линий - вроде бы нечаянное убийство помещика Муромского, и заговор, спланированное уничтожение сенатора Аблеухова, живого мертвеца с огромным лысым черепом, круглыми остановившимися глазами, заржавленной речью. Игра Чехова парадоксальным образом сближала этих двух обреченных, беспомощных стариков.

Сушкевич со своей стороны проверяет допустимость стилистического пересечения «Дела» и «Гибели сенатора», моделируя над– и межтекстовые сцепления в поэтике, проявляя генетическое родство персонажей, порожденных выморочным петербургским пространством. Определение Гроссмана «бюрократическая мистерия» нельзя считать совсем художественной вольностью, метафорой «спеца», «слишком историка литературы», как отозвался о нем Белый. «Дело» - это пьеса–маска. Ее приходилось тщательно конспирировать и «гримировать» под запросы советской действительности и готовить как спецзаказ к 10–летию революции. Масштабы постановки Сушкевича словно бы переросли поставленную задачу, и живой спектакль, меняясь, содержал сценарий будущих событий в театре и за его пределами. Вопреки словесной ретуши, соблюдению ритуалов советской риторики и намерению провести «Дело» по безопасной категории сатирического, карикатурного изображения времени, давно отжитого, сочинение Сухово-Кобылина отражало происходящее в стране и непосредственно в театре. Параллельно готовились политические процессы и «дела». «Дело» Михаила Чехова, «дела» театра и сухово-кобылинской пьесы, рифмуясь друг с другом, создавали новые созвучья.

Интерференция ритмов «Дела» и «Петербурга»-«Гибели сенатора», расслышанная Белым, Сушкевичем, Гроссманом, попадала в резонанс с катаклизмами театральной и политической жизни накануне Великого перелома.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев, Н.

1990 Письма Андрея Белого к С.Д. и С.Г. Спасским. *Ново-Басманная, 19.* М.: Художественная литература. С.642-662.

Бартошевич*,* А.

1994 Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство.

Бегунов, *В*

1995 Неизвестная земля, или Гадание на репертуарной гуще — 2. *Современная драматургия. № 1 – 2.* С. 175.

Белый, А.

1922 Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин: Эпоха. С.73.

1988. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. Москва: Советский писатель.

## 1998 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. Петербург: Atheneum. С.450-451.

2002 Публикации. Исследования. Москва: Институт мировой литературы им. А. М. Горького.

2012 Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей: Театр и современная драма.  Москва: Республика; Дмитрий Сечин.

## 2015 Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики. Петербург: Нестор-История.

## Березарк, И.

1967 Борис Сушкевич. 1887-1946. Ленинград ; Москва: Искусство.

Блок, А.

1962 Собрание сочинений: В восьми томах. Т. 6: О списке русских авторов (1919). Москва–Ленинград: ГИХЛ. С.136-140.

[Бушуева](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Bushueva_Svetlana_Constantinovna.htm), С.

1983 Еще одна студия ([Б. М. Сушкевич](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Sushkevich_Boris_Mihailovich.htm) в Новом театре). Студийные течения в советской режиссуре 1920 – 1930-х годов: Сборник научных трудов.  Ленинград:  ЛГИТМИК. С.56-71.

Воробьева, К.

1926 Рабочий экземпляр помощника режиссера Воробьевой К. Г. пьесы Сухово-Кобылина Александра Васильевича «Дело». *РГАЛИ.Ф.1990. оп.2. Ед. хр.78. Лл.1-35.*

[Гиацинтова, С.](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Giatsintova_Sofia_Vladimirovna.htm)

1989  С памятью наедине. Лит. запись Н. Э. Альтман; Вступ. ст. С. Образцова; Послесл. К. Рудницкого. 2-е изд. М.: Искусство.

Гнедич, П.

2000Книга жизни: воспоминания. М.: АГРАФ. С. 158, 275.

## Гроссман, Л.

## 1926. Преступление Сухово-Кобылина. *Новый мир. № 11; № 12*.

## 1927; 1928 Преступление Сухово-Кобылина. Ленинград: Прибой.

## 1927 «Дело» Сухово-Кобылина во Втором Художественном. *Вечерняя Москва. № 32. 9 февраля*.

## 1928 «Преступление Сухово-Кобылина» с автографом Б.М.Сушкевичу. *СПбГМТМИ ГИК 12588/407 ОРУ 12182. Ф.245. Оп.1. д.4. Л.1.*

## 1928 Письмо Б.М.Сушкевичу 28 ноября 1928 г. СПбГМТМИ ГИК 12588/408 ОРУ 12182. Ф.245. Оп.1. д.4. Лл.2-3.

2008 Гроссман Л. П. и Чуковский К. И.: из переписки 1909–1963 годов. Вступительная статья, публикация и комментарии Е. Литвин. *Вопросы литературы. № 1. С.112-134.*

Долгополов, Л.

2008 А. Белый о постановке «исторической драмы» «Петербург» на сцене МХАТ–2 (по материалам ЦГАЛИ). *Русская литература. № 2. С.173-176*.

Журавлёва, Т.

2004 Александринский театр и Сушкевич. *От двадцатых до двухтысячных: воспоминания*. Петербург : ИнаПресс. С.37-44.

Золотухин, В, Лейдерман, Ю, Склез, В.

2018. Театр как место памяти . *Театр. №33. С.28-32.*

Кречетова, Р.

2019. Эстетическая память? В театре? А разве театр – это искусство? *Петербургский театральный журнал*. №3 [97]. C.15-17.

Лавров, A.

1995 Андрей Белый в 1900-е годы: жизнь и литературная деятельность. Москва.: Новое литературное обозрение.

Лавров, А. В., Малмстад Дж.

2010 Театральная версия романа Андрея Белого «Петербург». *Андрей Белый. Петербург. Историческая драма.* Москва: Прогресс-Плеяда.С.21-27.

Малмстад, Дж.

2001 Из переписки А. Белого: Письма В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх . Новое литературное обозрение. № 51.С.132-166.

Марков, П.

1976 Дневник театрального критика. 1920–1929. Т. 3. *О театре: В 4 томах.* Москва : Искусство. С.389.

2010 МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии. Под ред. [И. Н. Соловьевой](http://www.teatr-lib.ru/Library/Personal/Soloviova_Inna_Natanovna.htm), [А. М. Смелянского](http://www.teatr-lib.ru/Library/Personal/Smeliansky_Anatoly_Mironovich.htm) (гл. ред.), [О. В. Егошиной](http://www.teatr-lib.ru/Library/Personal/Egoshina_Olga_Vladimirovna.htm). Москва: Московский Художественный театр.

Николеску, Т.

1995 Андрей Белый и театр. Москва: Радикс.

Одесский, М.

2005 Поэтика театра Андрея Белого. Послесловие к «докладной записке» в ТЕО Наркомпроса . *Russian Literature*.  *volume 58.Issue3*, P.205-223 .

Одесский, М., Спивак, М., Шталь, Х.

2020 «Она – должна быть»: «История становления самосознающей души» Андрея Белого.*Андрей Белый. История становления самосознающей души*. М.: ИМЛИ РАН. (Серия «Литературное наследство». Т.112). Кн.1. С. 5-85.

Одесский, М., Спивак, М.

2021 Чехов – Гроссман – Андрей Белый. К постановке «Дела» Сухово-Кобылина в МХАТ-2 (1927 г.). *Учителя, ученики, коллеги…: Сборник статей к 60-летию Дмитрия Петровича Бака*. М.: РГГУ. C.278-286.

Пенская, Е.

2021 Семейные и творческие миры драматурга А. В.Сухово-Кобылина в контекстах XX века. *Александр Васильевич Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: Альбом–каталог*. Москва: Изд-во «Литературный музей» (серия «Коллекции Государственного литературного музея»). С.3-37.

Ромашов, Б.

1925 Московский Художественный Театр Второй и современность. 1922 – 1925. *Московский Художественный театр Второй*. Редакц. и предисл. [А. М. Бродского](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Brodsky_Alexandr_Moiseevich.htm). Москва : [Моск. худож. театр., 2-й]. С. 13-56.

Селезнёв,  В.

1989 История создания и публикаций «Картин пошедшего. *Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего.* Изд. подг. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнёв. Л.: Наука (Ленинградское отделение), (серия «Литературные памятники»). С. 284−328.

Сурина, Т.

2014 Рудольф Штейнер и российская театральная культура: Михаил Чехов, Всеволод Мейерхольд, Андрей Белый. Москва: Прогресс-Плеяда: Кругъ.

Сухово-Кобылин, А.

1861 Дело. Лейпциг. Drusk vоп Ваг & Hermann.

1869 Картины прошедшего. Писал с натуры А. Сухово-Кобылин. М.: В Университетской типографии (Катков и Ко).

1887 Дело (Отжитое время). Драма в пяти действиях. Второе издание, исправленное и сокращенное по указаниям сцены. М.: Типография Л. и А. Снегиревых.

1927 Трилогия. Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина.Редакция и вступит. статья Л. П. Гроссмана. М.; Л.: ГИЗ (серия «Русские и мировые классики». Под общей редакцией А. В. Луначарского и Н. К. Пиксанова.

2015 Дело. Драма в пяти действиях / Коммент. В. М. Селезнёва, Е. С. Калмановского; послесловие В. М. Селезнёва. М.: Новый хронограф,

2021 Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог. Составители Т. Ю. Соболь, Т. В. Соколова. М.: Изд-во «Литературный музей» (серия «Коллекции Государственного литературного музея»). С.169.

Сушкевич, Б.

## 1925. 17 декабря. Письмо Н.Н.Бромлей. *СПбГМТМИ ГИК 12588/406 ОРУ 12182. Ф.245, оп.1, д.1. Лл.3-4.*

## 2011 Последние два сезона. [*Евгений Вахтангов*](http://www.teatr-lib.ru/Library/Personal/Vahtangov_Evgeny_Bogrationovich.htm)*: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 2*. Москва: Индрик. С. [413](http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah2/#_page413) – [415](http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah2/#_page415), [506](http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah2/#_page506) – [509](http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah2/#_page509),  [517](http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah2/#_page517) – [520](http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah2/#_page520).

1926-1927 «Дело» А.В.Сухово-Кобылина  с режиссерскими пометами Б.М.Сушкевича. МХАТ-II.Бумага, ледерин, печатн., автограф, карандаш, карандаши цветные. *СПбГМТМИ ГИК 12588/406 ОРУ 12183.Ф.245. Оп..2.Д.1. Лл. 1-40.*

1927Подготовительные материалы к постановке пьесы А.В.Сухово-Кобылина «Дело».*СПбГМТМИ ГИК 12588/406 ОРУ 12182. Ф.245. Оп..2.Д.2. Лл. 11;17.*

Фельдман, О.

1987 Судьбы "Горя от ума" на сцене. *"Горе от ума" на русской и советской сцене: Свидетельства современников.* Ред., сост. и авт. вступ. ст. О. М. Фельдман. М.: Искусство. С. 6—77.

[Чехов, М.](http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Chehov_Mihail_Alexandrovich.htm)

1995 Путь актера (Несколько слов об Андрее Белом). Т. 1. *Литературное наследие: В 2 т.* М.: Искусство. С.169-170.

Элсворд, Дж.

2008 «Петербург» и «Гибель сенатора»: «Бал у Цукатовых». *Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125–летию со дня рождения.* Москва: Наука. С. 382-388.

## Fischer-Lichte, E.

## 1992 The semiotics of theater. Indiana Un.

## Pavis, P.

## 1996L’analyse des spectacles. Paris.

## Theatrum Mundi.

## 2021 Подвижный лексикон. М.: Музей современного искусства «Гараж».

## Ubersfeld, A.

## 1996Les termes clés de 1’analyse du théâter. Paris.

## REFERENCES

## Alekseev, N.

## 1990 Pisʹma Andreia Belogo k S.D. i S.G. Spasskim. Novo-Basmannaia, 19. M.: Khudozhestvennaia literatura. S.642-662.

## Bartoshevich, A.

## 1994 Shekspir. Angliia. XX vek. M.: Iskusstvo.

## Begunov, V

## 1995 Neizvestnaia zemlia, ili Gadanie na repertuarnoĭ gushche — 2. Sovremennaia dramaturgiia. № 1 – 2. S. 175.

## Belyĭ, A.

## 1922 Glossolaliia. Poėma o zvuke. Berlin: Ėpokha. S.73.

## 1988. Problemy tvorchestva: Statʹi, vospominaniia, publikatsii. Sbornik. Moskva: Sovetskiĭ pisatelʹ.

## 1998 Andreĭ Belyĭ i Ivanov-Razumnik. Perepiska. Peterburg: Atheneum. S.450-451.

## 2002 Publikatsii. Issledovaniia. Moskva: Institut mirovoĭ literatury im. A. M. Gorʹkogo.

## 2012 Sobranie sochineniĭ. Arabeski. Kniga stateĭ. Lug zelenyĭ. Kniga stateĭ: Teatr i sovremennaia drama. Moskva: Respublika; Dmitriĭ Sechin.

## 2015 Andreĭ Belyĭ: avtobiografizm i biograficheskie praktiki. Peterburg: Nestor-Istoriia.

## Berezark, I.

## 1967 Boris Sushkevich. 1887-1946. Leningrad ; Moskva: Iskusstvo.

## Blok, A.

## 1962 Sobranie sochineniĭ: V vosʹmi tomakh. T. 6: O spiske russkikh avtorov (1919). Moskva–Leningrad: GIKhL. S.136-140. Bushueva, S.

## 1983 Eshche odna studiia (B. M. Sushkevich v Novom teatre). Studiĭnye techeniia v sovetskoĭ rezhissure 1920 – 1930-kh godov: Sbornik nauchnykh trudov. Leningrad: LGITMIK. S.56-71.

## Chekhov, M.

## 1995 Putʹ aktera (Neskolʹko slov ob Andree Belom). T. 1. Literaturnoe nasledie: V 2 t. M.: Iskusstvo. S.169-170.

## Dolgopolov, L.

## 2008 A. Belyĭ o postanovke «istoricheskoĭ dramy» «Peterburg» na stsene MKhAT–2 (po materialam TsGALI). Russkaia literatura. № 2. S.173-176.

## Ėlsvord, Dzh.

## 2008 «Peterburg» i «Gibelʹ senatora»: «Bal u Tsukatovykh». Andreĭ Belyĭ v izmeniai͡ushchemsia mire: k 125–letii͡u so dnia rozhdeniia. Moskva: Nauka. S. 382-388.

## Felʹdman, O.

## 1987 Sudʹby "Goria ot uma" na stsene. "Gore ot uma" na russkoĭ i sovetskoĭ stsene: Svidetelʹstva sovremennikov. Red., sost. i avt. vstup. st. O. M. Felʹdman. M.: Iskusstvo. S. 6—77.

## Fischer-Lichte, E.

## 1992 The semiotics of theater. Indiana Un.

## Giatsintova, S.

## 1989 S pamiatʹiu naedine. Lit. zapisʹ N. Ė. Alʹtman; Vstup. st. S. Obraztsova; Poslesl. K. Rudnitskogo. 2-e izd. M.: Iskusstvo.

## Gnedich, P.

## 2000 Kniga zhizni: vospominaniia. M.: AGRAF. S. 158, 275.

## Grossman, L.

## 1926. Prestuplenie Sukhovo-Kobylina. Novyĭ mir. № 11; № 12.

## 1927; 1928 Prestuplenie Sukhovo-Kobylina. Leningrad: Priboĭ.

## 1927 «Delo» Sukhovo-Kobylina vo Vtorom Khudozhestvennom. Vecherniaia Moskva. № 32. 9 fevralia.

## 1928 «Prestuplenie Sukhovo-Kobylina» s avtografom B.M.Sushkevichu. SPbGMTMI GIK 12588/407 ORU 12182. F.245. Op.1. d.4. L.1.

## 1928 Pisʹmo B.M.Sushkevichu 28 noiabria 1928 g. SPbGMTMI GIK 12588/408 ORU 12182. F.245. Op.1. d.4. Ll.2-3.

## 2008 Grossman L. P. i Chukovskiĭ K. I.: iz perepiski 1909–1963 godov. Vstupitelʹnaia statʹia, publikatsiia i kommentarii E. Litvin. Voprosy literatury. № 1. S.112-134.

## Krechetova, R.

## 2019. Ėsteticheskaia pamiatʹ? V teatre? A razve teatr – ėto iskusstvo? Peterburgskiĭ teatralʹnyĭ zhurnal. №3 [97]. C.15-17.

## Lavrov, A.

## 1995 Andreĭ Belyĭ v 1900-e gody: zhiznʹ i literaturnaia deiatelʹnostʹ. Moskva.: Novoe literaturnoe obozrenie.

## Lavrov, A., Malmstad, Dzh.

## 2010 Teatralʹnaia versiia romana Andreia Belogo «Peterburg». Andreĭ Belyĭ. Peterburg. Istoricheskaia drama. Moskva: Progress-Pleiada.S.21-27.

## Malmstad, Dzh.

## 2001 Iz perepiski A. Belogo: Pisʹma V. Ė. Meĭerkholʹdu i Z. N. Raĭkh . Novoe literaturnoe obozrenie. № 51.S.132-166.

## Markov, P.

## 1976 Dnevnik teatralʹnogo kritika. 1920–1929. T. 3. O teatre: V 4 tomakh. Moskva : Iskusstvo. S.389.

## 2010 MKhAT Vtoroĭ: Opyt vosstanovleniia biografii. Pod red. I. N. Solovʹevoĭ, A. M. Smelianskogo (gl. red.), O. V. Egoshinoĭ. Moskva: Moskovskiĭ Khudozhestvennyĭ teatr.

## Nikolesku, T.

## 1995 Andreĭ Belyĭ i teatr. Moskva: Radiks.

## Odesskiĭ, M.

## 2005 Poėtika teatra Andreia Belogo. Posleslovie k «dokladnoĭ zapiske» v TEO Narkomprosa . Russian Literature. volume 58.Issue3, P.205-223 .

## Odesskiĭ, M., Spivak, M., Shtalʹ, Kh.

## 2020 «Ona – dolzhna bytʹ»: «Istoriia stanovleniia samosoznai͡ushcheĭ dushi» Andreia Belogo.Andreĭ Belyĭ. Istoriia stanovleniia samosoznai͡ushcheĭ dushi. M.: IMLI RAN. (Seriia «Literaturnoe nasledstvo». T.112). Kn.1. S. 5-85.

## Odesskiĭ, M., Spivak, M.

## 2021 Chekhov – Grossman – Andreĭ Belyĭ. K postanovke «Dela» Sukhovo-Kobylina v MKhAT-2 (1927 g.). Uchitelia, ucheniki, kollegi…: Sbornik stateĭ k 60-letii͡u Dmitriia Petrovicha Baka. M.: RGGU. C.278-286.

## Pavis, P.

## 1996L’analyse des spectacles. Paris.

## Penskaia, E.

## 2021 Semeĭnye i tvorcheskie miry dramaturga A. V.Sukhovo-Kobylina v kontekstakh XX veka. Aleksandr Vasilʹevich Sukhovo-Kobylin. Materialy iz sobraniia Gosudarstvennogo literaturnogo muzeia: Alʹbom–katalog. Moskva: Izd-vo «Literaturnyĭ muzeĭ» (seriia «Kollektsii Gosudarstvennogo literaturnogo muzeia»). S.3-37.

## Romashov, B.

## 1925 Moskovskiĭ Khudozhestvennyĭ Teatr Vtoroĭ i sovremennostʹ. 1922 – 1925. Moskovskiĭ Khudozhestvennyĭ teatr Vtoroĭ. Redakts. i predisl. A. M. Brodskogo. Moskva : [Mosk. khudozh. teatr., 2-ĭ]. S. 13-56.

## Seleznëv, V.

## 1989 Istoriia sozdaniia i publikatsiĭ «Kartin poshedshego. Sukhovo-Kobylin A.

## Surina, T.

## 2014 Rudolʹf Shteĭner i rossiĭskaia teatralʹnaia kulʹtura: Mikhail Chekhov, Vsevolod Meĭerkholʹd, Andreĭ Belyĭ. Moskva: Progress-Pleiada: Krug”.

## Sukhovo-Kobylin, A.

## 1861 Delo. Leĭptsig. Drusk vop Vag

## 1869 Kartiny proshedshego. Pisal s natury A. Sukhovo-Kobylin. M.: V Universitetskoĭ tipografii (Katkov i Ko).

## i1887 Delo (Otzhitoe vremia). Drama v piati deistviiakh. Vtoroe izdanie, ispravlennoe i sokrashchennoe po ukazaniiam stseny. M.: Tipografiia L. i A. Snegirevykh.

## 1927 Trilogiia. Svadʹba Krechinskogo. Delo. Smertʹ Tarelkina. Redaktsiia i vstupit. statʹia L. P. Grossmana. M.; L.: GIZ (seriia «Russkie i mirovye klassiki». Pod obshcheĭ redaktsieĭ A. V. Lunacharskogo i N. K. Piksanova.

## 2015 Delo. Drama v piati deĭstviiakh / Komment. V. M. Seleznëva, E. S. Kalmanovskogo; posleslovie V. M. Seleznëva. M.: Novyĭ khronograf,

## 2021 Materialy iz sobraniia Gosudarstvennogo literaturnogo muzeia: alʹbom-katalog. Sostaviteli T. I͡u. Sobolʹ, T. V. Sokolova. M.: Izd-vo «Literaturnyĭ muzeĭ» (seriia «Kollektsii Gosudarstvennogo literaturnogo muzeia»). S.169.

## Sushkevich, B.

## 1925. 17 dekabria. Pisʹmo N.N.Bromleĭ. SPbGMTMI GIK 12588/406 ORU 12182. F.245, op.1, d.1. Ll.3-4.

## 2011 Poslednie dva sezona. Evgeniĭ Vakhtangov: Dokumenty i svidetelʹstva: V 2 t. T. 2. Moskva: Indrik. S. 413 – 415, 506 – 509, 517 – 520.

## 1926-1927 «Delo» A.V.Sukhovo-Kobylina s rezhisserskimi pometami B.M.Sushkevicha. MKhAT-II.Bumaga, lederin, pechatn., avtograf, karandash, karandashi tsvetnye. SPbGMTMI GIK 12588/406 ORU 12183.F.245. Op..2.D.1. Ll. 1-40.

## 1927 Podgotovitelʹnye materialy k postanovke pʹesy A.V.Sukhovo-Kobylina «Delo». SPbGMTMI GIK 12588/406 ORU 12182. F.245. Op..2.D.2. Ll. 11;17.

## Theatrum Mundi.

## 2021 Podvizhnyĭ leksikon. M.: Muzeĭ sovremennogo iskusstva «Garazh».

## Ubersfeld, A.

## 1996Les termes clés de 1’analyse du théâter. Paris.

## Vorobʹeva, K.

## 1926 Rabochiĭ ėkzempliar pomoshchnika rezhissera Vorobʹevoĭ K. G. pʹesy Sukhovo-Kobylina Aleksandra Vasilʹevicha «Delo». RGALI.F.1990. op.2. Ed. khr.78. Ll.1-35.

## Zhuravlëva, T.

## 2004 Aleksandrinskiĭ teatr i Sushkevich. Ot dvadtsatykh do dvukhtysiachnykh: vospominaniia. Peterburg : InaPress. S.37-44.

## Zolotukhin, V, Leĭderman, I͡u, Sklez, V.

## 2018. Teatr kak mesto pamiati . Teatr. №33. S.28-32.