

УДК 792.09; 791.43/.45  
ББК 85.373(2); 85.333(2)

**Марголит Евгений Яковлевич**

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0002-3539-9221  
emargolit@mail.ru

**Ключевые слова:** Г.М. Козинцев, Н.П. Акимов, Ленинградский театр комедии, памфлет, пародия, трагедия

Марголит Евгений Яковлевич

# В сторону театра: «Опасный поворот». Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-384-411

**Для цит.:** Марголит Е.Я. В сторону театра: «Опасный поворот». Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года // Художественная культура. 2025. № 1. С. 384–411. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-384-411>.

**For cit.:** Margolit E.Ya. Towards the Theatre: *Opasnyi Povорот (Dangerous Corner)*. The 1939 Production by G.M. Kozintsev at the Leningrad Comedy Theater. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 384–411. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-384-411>. (In Russian)

**Margolit Eugene Ya.**

PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-3539-9221  
emargolit@mail.ru

**Keywords:** G.M. Kozintsev, N.P. Akimov, Leningrad Comedy Theatre, pamphlet, parody, tragedy

**Margolit Eugene Ya.**

Towards the Theatre: *Opasnyi Povорот (Dangerous Corner)*. The 1939 Production by G.M. Kozintsev at the Leningrad Comedy Theater

**Аннотация.** Предмет исследования данной работы — первая постановка в ряду театральных работ Г.М. Козинцева (1905–1973) конца 1930-х — начала 1950-х годов, принципиально значимых как в его творческой биографии, так и в истории советского театра той эпохи. Автор предполагает, что приход известного мастера кинорежиссуры в театр был вызван стремлением найти выход из творческого тупика. Само обращение режиссера к пьесе современного английского прозаика и драматурга Д.Б. Пристли и вызвавшая полемику ее трактовка обусловлены драматической атмосферой эпохи конца 30-х годов минувшего столетия. Остро эксцентрический гротеск спектакля, его памфлетный характер, на котором настаивал режиссер, автор исследования рассматривает как пародию на трагедию. Тем самым обнаруживается принципиальная связь между этой постановкой и последующими успешными опытами Г.М. Козинцева в области театральной шекспирианы. В работе обращается внимание на принципиальную близость стиля постановки общей стилистике Ленинградского государственного театра комедии, выработанной его руководителем — выдающимся театральным режиссером и сценографом, другом и единомышленником Г.М. Козинцева и Е.Л. Шварца Н.П. Акимовым. Материалом для исследования служат рецензии на спектакль, свидетельства участников спектакля, близких режиссеру современников (прежде всего драматурга и сценариста Е.Л. Шварца и многолетнего соавтора Г.М. Козинцева Л.З. Трауберга), а также сохранившаяся радиоверсия спектакля.

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

**Abstract.** The subject of this research is the first production in a series of theatrical works by G.M. Kozintsev (1905–1973) of the late 1930s — early 1950s, which are fundamentally important both in his creative biography and in the history of Soviet theatre of that era. The author suggests that the entry of the famous film director into theatre was caused by the desire to find a way out of a creative impasse. The director's appeal to the play of the modern English novelist and playwright J.B. Priestley and its controversial interpretation were driven by the dramatic atmosphere of the late 1930s. The eccentric grotesque of the play and its pamphlet character, which was insisted on by the director, are considered as a parody of tragedy by the author of the research. This reveals a fundamental connection between the production under consideration and the subsequent successful experiments of G.M. Kozintsev in the field of theatrical Shakespeareana. The article draws attention to the fundamental connection between the style of the production and the general style of the Leningrad State Comedy Theatre developed by its director — the outstanding theatre director and set designer, G.M. Kozintsev and E.L. Schwartz's friend and associate, N.P. Akimov. The research is based on the performance reviews, testimonies of the participants of the performance, contemporaries close to the director (especially the playwright and screenwriter E.L. Schwartz and the long-term G.M. Kozintsev's co-author L.Z. Trauberg), as well as the surviving radio version of the play.

Бывают периоды, когда необходимо и в жизни, и в работе круто «перегнуть палку» в обратную сторону.

Г.М. Козинцев [Козинцев, 1982, с. 189]

## Введение

Что заставило Григория Козинцева (1905–1973), уже признанного мэтра кинорежиссуры, орденоснца, снова обратиться к театру пятнадцать лет спустя после сценических экспериментов ФЭКС, азартных, скандальных — и уже легендарных?

В этом повороте во второй половине 1930-х среди коллег-кинематографистов, друзей своей юности он не одинок. Двумя годами ранее, в 1937-м, на сцене того же Ленинградского государственного театра комедии Сергей Юткевич поставил комедию очень популярного тогда Василия Шкваркина «Весенний смотр». А годом позже Козинцева, в 1940-м, другой Сергей — Эйзенштейн — выпустил «Валькирию» Рихарда Вагнера на сцене Большого театра СССР.

Но в случаях Юткевича и Эйзенштейна был оттенок напряженной вынужденности.

Юткевич занялся театральной постановкой в период неопределенности с только что завершённым фильмом «Шахтеры» (1937). Задуманная в году 1935-м, еще до возникновения стахановского движения, картина уже в ходе съемок подверглась множеству вынужденных переделок. Следы операций по живому были слишком наглядны, и киноруководство колебалось, стоит ли выпускать картину даже в исправленном виде.

Без постановки после официального триумфа «Александра Невского» (1938) оказывается и Эйзенштейн. Увлечший его замысел «Большой Ферганский канал» остановлен на стадии подготовительного периода: руководство требует убрать линию Тамерлана, пирующего на телах поверженных врагов. А без этого кадра Сергей Михайлович фильма не видит. В такой ситуации (осень 1939-го, подписан пакт Молотова — Риббентропа; как следствие, снят с экрана «Невский») он и получает, по сути, распоряжение ставить Вагнера — «предложение, от которого нельзя отказаться».

А вот Козинцев вновь приходит в театр на пике официального успеха. На несколько дней раньше срока, к очередной годовщине Октябрьской революции сдана и высочайше одобрена «Выборгская

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года



**Ил. 1.** Акимов Н.П. Плакат к спектаклю «Опасный поворот» в Ленинградском государственном театре комедии. 1939. Источник: <https://i.pinimg.com/736x/51/b2/be/51b2be57c9a735b05e7b9bfc188aee29.jpg>

**Fig. 1.** Akimov N.P. Poster for the play *Opasnyi Povорот* (*Dangerous Corner*) at the Leningrad State Comedy Theatre. 1939. Source: <https://i.pinimg.com/736x/51/b2/be/51b2be57c9a735b05e7b9bfc188aee29.jpg>

сторона» (1938) — третья серия трилогии о Максиме. Через несколько недель после сдачи картины к ордену Ленина за «Юность Максима» (1934) прибавится орден Трудового Красного Знамени. Впереди не менее фундаментальный проект — «Карл Маркс» — знак полного доверия киноруководства.

В эти дни, в самом конце 1938-го, ему и поступает приглашение от Театра комедии. Выбор (из списка, предложенного главным режиссером театра Николаем Акимовым) остается за Козинцевым. Козинцев останавливается на пьесе Д.Б. Пристли «Опасный поворот». И если «Весенний смотр» в постановке Юткевича прошел незаметно, а «Валькирия» в Большом театре, вызвав самые разноречивые отклики, продержалась на сцене недолго, то «Опасный поворот», поставленный Козинцевым, оказался, по свидетельствам современников, «большим театральным праздником», одним из самых громких театральных событий конца 1930-х и остался в репертуаре на несколько

десятилетий<sup>(1)</sup>. Более того, именно с козинцевского спектакля в Театре комедии начался многолетний путь этой пьесы Пристли по сценам советских театров — от Москвы до Бреста.

### «Светлая идиллия с убийством, прелюбодеянием и кровосмесительством»

Все было тщательно обдумано, а потому и счастливо совпало: и выбор пьесы, и выбор театра: «За время моей работы в кино я имел много предложений поработать в театре. <...> Первое предложение, на которое я согласился, было предложение Театра Комедии. Согласился я на это предложение не потому, что безумно нуждался в какой-то деятельности, а потому, что мне нравился этот театр, нравилось то, чем он живет и дышит» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 212].

Актер Борис Тенин, участвовавший в спектакле, вспоминал: Козинцев «ясно представлял себе уже сложившийся к тому времени стиль постановок театра с его четкостью формы, акимовской ироничностью, тонким сарказмом, а где надо и буффонадой. Может, это и способствовало тому, что Козинцев увидел в пьесе именно комедию. Комедию-памфлет. Думаю, что и Акимов, прочитавший пьесу первым, тоже увидел возможность ее осуществления в стилистических рамках нашего театра» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 193–194].

Так что выбор театра был во многом обусловлен его стилем, а стиль этот определялся личностью руководителя — а по сути создателя театра, ныне носящего его имя, — Николая Павловича Акимова (1901–1968).

Изысканный книжный график и сценограф 1920-х, в следующее десятилетие он становится одной из самых заметных фигур театральной режиссуры со своим сразу узнаваемым почерком. 1930-е, особенно во второй их половине, к выявлению авторского стиля не располагали. Но Акимов умел держать удар. Его элегантная ирония этот почерк и определила. Она стала эффективным средством защиты.

(1) В 1948 году, в эпоху борьбы с космополитизмом, когда из театра был изгнан его руководитель Н.П. Акимов, спектакль вывели из репертуара. По возвращении главным режиссером в 1955 году Акимов первым делом возобновил именно «Опасный поворот». В 1956 году была записана радиоверсия спектакля.

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

Молодой Борис Зингерман в 1955 году так писал об Акимове в журнале «Театр»:

Творческий облик Акимова, каким он сложился к 40-м годам, вырисовывается очень определенно. Его искусство, рационалистическое и легкое, лишено невнятных глубинных токов и смутных полутонов. Акимов не любит в искусстве скромной недоговоренности — он относится к зрителю скорее агрессивно, чем застенчиво. В каждой его работе присутствует стремление высказать свою точку зрения на вещи возможно нагляднее и отчетливее.

Его приверженность к собственному творческому «я», столь рано и резко определившемуся, — неизменна, и, как бы он ни был стремителен в смене своих приемов, какие разнообразные веяния ни вбирал в себя, его художническая сущность, его манера остаются незабываемыми.

Акимов ироничен. Это ирония слишком трезвого взгляда на жизнь. Она родилась от презрения к фразе, к мещанской высокопарности. Здесь ее обличительный заряд. В ней таилось и другое, противоположное начало — интеллигентский скептицизм [Зингерман, 1955, с. 42].

Собственно, этот иронический склад личности и объединял Акимова с Козинцевым едва ли не в первую очередь. Как и время, этот тип личности породившее.

Что понял зоркий Евгений Шварц (1896–1958), с обоими близко общавшийся. Описывая Козинцева в дневниках, он замечает: «По снобической, аристократической натуре своей, сложившейся в двадцатые годы, он насмешливо скрытен. Как Шостакович. И Акимов. <...> Он денди. <...> И строгая опрятность денди приучает их к опрятности, безразличности душевной» [Шварц, 1990, с. 375].

Заметим: «ироничность», «безразличность» тут — ключевые слова. В выборе жанра спектакля они определяющие. Но об этом несколько позже.

Сначала о стилистике постановки.

Российский зритель, представляющий себе пьесу Пристли прежде всего по устойчиво популярному более полувека телефильму Владимира Басова — как психологический триллер, парадоксальный и обстоятельный, с минимумом внешнего действия, — трактовкой и решением постановки в Театре комедии будет удивлен.

Козинцев, по описанию современника-рецензента, «...строит спектакль как резкое чередование контрастов. Он то тормозит

действие, то придает ему невиданную динамичность. Улыбка вдруг сменяется истерическим воплем. Салонная беседа переходит в поножовщину. Спектакль — непрерывная смена опасных и крутых поворотов» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 206]. Падение в обморок дается лихим кульбитом. Словесные перепалки превращаются в драки. Драки режиссер ставит, по словам Б. Тенина, прекрасно: «Мордобой мы устроили отчаянный, с падениями, опрокидыванием мебели и тяжелым дыханием. Но ни один из нас не получил ни малейшей травмы» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 195].

«Таает видимость светской идиллии, и шумная компания подонков современного города заполняет сцену. ...Из кодекса морали и чувств эlegantной гостиной мы перенесли в моральную атмосферу гангстеровского кабака» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 185], — так формулирует общее решение спектакля его постановщик в режиссерской экспозиции.

«Спектакль — непрерывная смена опасных и крутых поворотов. У зрителя ощущение... катания по американским горам», — делает вывод рецензент. И резюмирует: «Английская ли это пьеса? — спрашивает в недоумении зритель. Скорее всего — американская, а еще вернее — американский приключенческий фильм» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 206].

Неизвестно, имел ли в виду критик (а это будущий известный драматург Леонид Малюгин, тогда молодой, но уже авторитетный театральный критик), конкретное кино, поминая американские горы. Но ассоциация с головокружительными кадрами из «Чертова колеса» (1925), снятыми с летящей тележки этого знаменитого аттракциона в Ленинграде, явно напрашивается при имени Козинцева. Равно как и при упоминании американского приключенческого фильма — жанра, которым вдохновлялся и на котором воспитывался ФЭКС. Да и «компания подонков современного города» не напоминает ли о шпане из того же «Чертова колеса»?

Равно как и трюковые жесты. Критики, кто с одобрением, кто без, но взалхлеб описывали, как Стэнтон (Борис Тенин), не найдя початую бутылку виски, виртуозно отбивал горлышко у полной — и наливал в изысканный хрустальный бокал. Или как Фреда (Елена Юнгер), избыточная в супружеской неверности, падая головой на стол, точно сбивала посуду. «Это подчеркнуто театрализованный обморок, он

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

построен как цирковой номер. В нем, как в работе воздушных гимнастов, есть блеск и точный расчет» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 208].

Предмет, преподаваемый юным Козинцевым в их с Траубергом мастерской, назывался «киножест». Поэтому вполне логична догадка Тенина: «Видимо, эти приемы были разработаны когда-то у „фэкс“» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 195].

То есть возвращение в театр оказывается для Козинцева своего рода разворотом к исходной точке своего творчества — временам ФЭКС, когда в их скандальной «Женитьбе» (1922) происходила «электрификация Гоголя». Тогда же, кстати, задумывался впервые и «Гамлет». Причем так же идущий в ногу с высокотехнической эпохой: там отца принца должны были убивать не с помощью влитого в ухо яда, но электрическим током, пропущенным через телефонную трубку (!).

(Для полноты картины стоит привести и признание, сделанное Козинцевым на одном из первых обсуждений своего уже готового спектакля: «Нет для меня вещи более ненавистной, чем МХАТ из вторых рук. Между нами говоря, я не очень люблю его и из первых рук» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 236]. И это тоже напрямую связано с их бурной юностью и ее символами веры. Алексей Каплер, перечисляя их общие — категоричные и не терпевшие полутонов симпатии и антипатии той поры, — отмечает: «Мейерхольд был, конечно, „да“, МХАТ, конечно, „нет“...» [Каплер, 1996, с. 6]).

Такого рода поворот естествен для художника, когда он начинает ощущать накапливающуюся инерцию стиля и ищет пути к ее преодолению.

Собственно, «Опасный поворот» не первая попытка режиссера обратиться вновь к почве, из которой выросал ФЭКС. За пять лет до этого, в 1934-м, более чем успешной пробой стала «Юность Максима». В ней, по словам Козинцева, фэксское «грешное прошлое» (за которое в эпоху чисток «великого перелома» к ним с Траубергом был прикреплен ярлык «злостных мелкобуржуазных формалистов») как раз и пригодились. Декларируемое в их первых манифестах пристрастие к «низким жанрам» — от «романа-фельетона» до цирковой клоунады, от шансонетки до чаплинских трюков — неожиданным образом наиболее полно реализовалось в картине, задуманной под названием «Большевик».

Впервые в своей творческой практике глашатаи эксцентризма полностью передоверили эксцентрический жест герою. Суть фильма они видели в том, что юный бунтарь-пересмешник, Тиль Уленшпигель с Нарвской заставы «неминуемо должен был стать революционером» [Козинцев, 1982, с. 219]. «Против бесчеловечности старого мира должна была восстать личность, полная человеческой прелести» [Козинцев, 1982, с. 222].

Доверие авторов к реальности и ее герою было с лихвой вознаграждено. Юный Максим покорила массовую аудиторию. Дошедший до катастрофы к концу 1920-х разрыв между ней и киноавангардом (одним из самых наглядных знаков разрыва стал скандальный провал в прокате их «Нового Вавилона», 1929) теперь был триумфально преодолен. Это вселяло уверенность в творческой правоте и воспринималось как долгожданное осуществление утопии: «...Зритель — высшая стадия человека-труженика, человека будущего, а ты — рядом, на том же трудовом месте — общий труд» [Козинцев, 1994, с. 232].

Но вспоминая о триумфе «Юности Максима» в начале 1970-х, Козинцев цитирует слова Лилиан Гиш в связи с «огромным, еще небывалым успехом „Рождения нации“»: «Хотя тогда мы этого не знали, эра кончилась» [Козинцев, 1994, с. 201].

Причиной тому были и события конкретно политические: накануне выпуска картины, одобренной в Кремле, в Ленинграде был убит и тотчас возведен в ранг мифического героя — «великого гражданина» — ленинградский партийный вождь Сергей Киров (1886–1934). По городу прокатилась волна арестов и высылки «социально чуждых» элементов — бывших участников партийной оппозиции и просто «бывших». Планировавшееся во второй половине 1934-го торжественное празднование 15-летия советской кинематографии было на время отложено.

Но в записях Козинцева речь идет несколько о другом — о дальнейшей метаморфозе их героя на фоне в том же 1934-м провозглашенного единого творческого метода, социалистического реализма. По мере овладения словом «единственно верного учения» герой в последующих сериях постепенно утрачивал то, что составляло суть его «человеческой прелести». Озорное шутовство юного Максима сначала превращалось в конспиративную маску. А когда после революции герой становился у руля государства, за этой маской

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

открывался монумент — воплощенное официальное слово. В последний раз их герой появлялся уже за пределами «трилогии» — во второй серии «Великого гражданина» (1939) Фридриха Эрмлера — в качестве руководящего разгромом троцкистской оппозиции представителя ЦК партии. Исполнителю роли Максима Борису Чиркову тут были приданы черты его родственника — Вячеслава Молотова, ближайшего сподвижника И.В. Сталина. Осуществление идиллической утопии в очередной раз оборачивается кошмаром. Кошмар предписано признать нормой. Под опубликованным в газете «Кино» от 22 августа 1936 года коллективным заявлением ведущих кинематографистов «Несокрушимой стеной любви и преданности окружим нашего Сталина» — откликом на процесс «Английского объединенного троцкистско-зиновьевского центра» — стоит и подпись Козинцева. Вместе с подписями Трауберга, А.Н. Москвина, Эйзенштейна, Эрмлера, Юткевича и проч.

Убийцами, провокаторами, двурушниками сегодня официально объявлены те, кому беспрекословно подчинялись вчера, кем восхищались, чьи портреты носили на демонстрациях и помещали на первых полосах газет. Подчинение им объявлялось пособничеством.

Так, упомянутые уже «Шахтеры» задумывались как история партийного руководителя, вдохновенно преобразующего скопище шахтерских хибарок и землянок в современный город-сад и возвращающего в нем новых людей (первоначально фильм должен был называться «Садовник»). По ходу действия герой преодолевал косность безнадежно отставших от времени бюрократов и примазавшихся интриганов-склочников. Но в окончательном варианте фильм стал историей рекордов по добыче угля. На их фоне происходило разоблачение его противников, превращенных теперь в убежденных врагов, которые безуспешно пытаются помешать победно шествующему по всей стране стахановскому движению. И сам прототип главного героя «Садовника» к моменту завершения картины уже был объявлен врагом народа. «Уничтожать таких беспощадно!» — сурово провозглашал старый шахтер в финальных кадрах фильма.

Само безоговорочное доверие этого поколения к реальности теперь повергало их самих в ступор. Состояние это выразительно описал 20 лет спустя в дневниках Евгений Шварц:

Начиная с весны [1937 года] разразилась гроза и пошла все кругом крушить, — и невозможно было понять, кого убьет следующий удар молнии. И никто не убежал и не прятался. Человек, знающий за собой вину, понимает, как вести себя: уголовник добывает подложный паспорт, бежит в другой город. А будущие враги народа, не двигаясь, ждали удара страшной антихристовой печати. Они чуяли кровь, как быки на бойне, чуяли, что печать «враг народа» пришибает без отбора, любого, — и стояли на месте, покорно, как быки, подставляя голову. Как бежать, не зная за собой вины? Как держаться на допросах? И люди гибли, как в бреду, признаваясь в неслыханных преступлениях: в шпионаже, в диверсиях, в терроре, во вредительстве. И исчезали без следа, а за ними высылали жен и детей, целые семьи. Нет, этого еще никто не переживал за всю свою жизнь, никто не засыпал и не просыпался с чувством невиданной, ни на что не похожей беды, обрушившейся на страну [Шварц, 1990, с. 629–630].

Первые попытки отразить эту ситуацию в кино — в 1935–1936 — дают неожиданный результат. Появляется интереснейшая жанровая модель, которую современный историк советского кино Петр Багров определил как «странная драма»<sup>(2)</sup>. Скрытым «человеком из подполья» — вредителем, убийцей, изменником родины — тут оказывается персонаж, с которым герой был связан неразрывно. Это может быть любимый человек («Крестьяне» Эрмлера, 1935; «Партийный билет» И.А. Пырьева, 1936; «Половодье» Л.В. Голуба и Н.Ф. Садковича, 1936), старший соратник по партии («Великий гражданин» того же Эрмлера), ближайший друг на протяжении десятилетий («Аэроград» А.П. Довженко, 1935), наконец, собственный сын или отец («Петр Первый» В.М. Петрова в первоначальной версии, 1937–1938; «Бежин луг» Эйзенштейна, 1937).

Связь эта в подавляющем большинстве перечисленных сюжетов оказывается трагедией для обоих героев.

Но «Опасный поворот» Козинцев ставит в 1939-м, когда «странная драма» с ее действительно трагической сложностью после 1937-го уходит в прошлое. Коллизия с обнаружением и разоблачением тайных злодеяний и их носителей захватывает теперь весь жанровый диапазон — от историко-революционной хроники («Ленин в 1918 году» М.И. Ромма, 1939; «Яков Свердлов» Юткевича, 1940) до комедии

(2) В текстах П.А. Багрова этот термин пока не фигурировал, но неоднократно употреблялся им в курсе лекций по истории советского кино, прочитанных в Санкт-Петербургском государственном институте кино и телевидения в 2008–2013 годах.

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года



**Ил. 2.** Сцена из спектакля «Опасный поворот» (1939, Ленинградский государственный театр комедии). Фото. В нижнем ряду слева направо: Бетти — Л.П. Сухаревская, Фреда — Е.В. Юнгер, Олуэн — И.П. Гошева; в верхнем ряду: Гордон — Г.А. Флоринский, Стэнтон — Б.М. Тенин, Роберт — И.А. Ханзель. Источник: <https://www.kino-teatr.ru/acter/photo/1/8/1081/23770.jpg>

**Fig. 2.** Scene from the play *Opasnyi Povorot (Dangerous Corner)* (1939, Leningrad State Comedy Theatre). Photo. Bottom row from left to right: Betty — L.P. Sukharevskaya, Freda — E.V. Yunger, Olwen — I.P. Gosheva; top row: Gordon — G.A. Florinsky, Stanton — B.M. Tenin, Robert — I.A. Khansel. Source: <https://www.kino-teatr.ru/acter/photo/1/8/1081/23770.jpg>

(«Девушка с характером» К.К. Юдина, 1939; «Аринка» Н.Н. Кошеверовой, 1939), не говоря уже про фильмы об ударниках труда (те же «Шахтеры»; «Честь» Е.В. Червякова, 1938; «Ночь в сентябре» Б.В. Барнета, 1939; «Большая жизнь» Л.Д. Лукова, 1939, и проч.). Она — неотъемлемая часть экранной атмосферы. Герои фильмов конца 1930-х никаких драм при этом не испытывают. В таком случае темный мир внутреннего подполья оборачивается изнанкой реальности возводимого светлого мира, ее неотъемлемой частью.

«Нет ничего более косного, чем быт. Мы жили внешне как прежде. Устраивались вечера в Доме писателя. Мы ели и пили. И смеялись. По рабскому положению смеялись и над бедой всеобщей, — а что мы еще могли сделать? Любовь оставалась любовью, жизнь — жизнью, но каждый миг был пропитан ужасом. И угрозой позора» [Шварц, 1990, с. 630], — продолжает описание Евгений Шварц.

На таком фоне и появляется спектакль по пьесе, настроение которой определяется «ощущением неблагополучия жизни, на поверхности такой устроенной, устойчивой, не лишенной приятности и даже веселья...» [Кагарлицкий, 1985, с. 236]. «В заставке спектакля на суперзанавесе в виде уютной семейной фотографии в трогательном единении были изображены все мило улыбающиеся действующие лица» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 194].

«И вот проходит несколько сцен. <...> Линяет и облупливается фарфоровая скорлупа внешности. <...> Добрый холостяк превращается в вора, счастливые молодожены — в жуткое соединение издерганного истерика и хриплоголовой проститутки. Попутно выясняется, что жена хозяина была любовницей его брата и что единственная честная девушка — убийца, и место ей не столько в гостиной, сколько на каторге» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 185]. «Светлая идиллия с убийством, прелюбодеянием и кровосмесительством» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 192], — язвит сам постановщик.

«...Чувство чумы, гибели, ядовитости самого воздуха, окружающего нас, еще сгустилось» [Шварц, 1990, с. 633], — продолжает записи Евгений Шварц.

Ощущение этой эпохи автором «Дракона» сродни козинцевскому, как и основной ее образ. В рабочих тетрадях Козинцева конца 1960-х читаем: «Пир во время 37-го года. <...> Кто-то подходит к зеркалу и не узнает своего лица» [Козинцев, 1994, с. 195]. Здесь можно увидеть отсыл непосредственно к одному из образных решений его «Опасного поворота». Как вспоминает Тенин, Акимов, который был тут художником спектакля, «остроумно использовал в декорации зеркало. Большое, почти во весь задник... оно висело чуть наклоненным к зрительному залу. После каждого разоблачения „потерпевший“, проходя мимо зеркала, как бы мельком заглядывал в него, словно опасаясь, не проступили ли наружу разоблачающие его черты» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 194].

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года



**Илл. 3.** Сцена из спектакля «Опасный поворот» (1939, Ленинградский государственный театр комедии). Фото. Бетти — Л.П. Сухаревская, Стэнтон — Б.М. Тенин. Источник: <https://www.kino-teatr.ru/acter/album/4262/92268.jpg>

**Fig. 3.** Scene from the play *Opasnyi Povорот* (*Dangerous Corner*) (1939, Leningrad State Comedy Theatre). Photo. Betty — L.P. Sukharevskaya, Stanton — B.M. Tenin. Source: <https://www.kino-teatr.ru/acter/album/4262/92268.jpg>

Чуть ниже в своих записях Козинцев вновь обращается к этому пушкинскому образу, но уже в сниженном варианте, напоминающем о «гангстеровском кабаке»: «Пельменная во время чумы» [Козинцев, 1994, с. 206].

На этом фоне, из этого материала режиссер делает откровенную комедию. «Фарс» — уточняет Лидия Сухаревская, с блеском и откровенным удовольствием сыгравшая в спектакле Бетти. Критики, отмечая цельность и стильность постановки, невольно поеживаются: «Детали режиссерской трактовки, детали режиссерской игры вызывают смех в драматических местах. Разве не драматична и не трогательна сцена, когда Роберт узнает об измене Фреды и утешает ее? А зритель смеется. Разве не страшен момент, когда Стэнтон начинает свои признания и обливает грязью всех и вся — ведь это момент драмы? А зритель смеется» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 203], — констатирует авторитетный и внимательный Михаил Блейман.



В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года



Л. П. Сухаревская в роли Бетти  
„Опасный поворот“ Дж. Пристли  
Ленинградский государственный театр Комедии 1939 г.

**Ил. 4.** Бетти — Л.П. Сухаревская. Спектакль «Опасный поворот» (1939, Ленинградский государственный театр комедии). Фото. Источник: [https://sziu-lib.ranepa.ru/sajt\\_ibo/vistavki/teatr/images/booksimg/suxarevskaya/suxarevskaya5.jpg](https://sziu-lib.ranepa.ru/sajt_ibo/vistavki/teatr/images/booksimg/suxarevskaya/suxarevskaya5.jpg)

**Fig. 4.** Betty — L.P. Sukharevskaya. The play *Opasnyi Povорот* (*Dangerous Corner*) (1939, Leningrad State Comedy Theatre). Photo. Source: [https://sziu-lib.ranepa.ru/sajt\\_ibo/vistavki/teatr/images/booksimg/suxarevskaya/suxarevskaya5.jpg](https://sziu-lib.ranepa.ru/sajt_ibo/vistavki/teatr/images/booksimg/suxarevskaya/suxarevskaya5.jpg)

Подхватывает Михаил Левидов, знаток Англии, остроумец, получивший прозвище «советский Бернард Шоу»: «...В этом режиссерском... ну, не безумии, а, скажем, произволе есть своя система. <...> Пьеса Пристли о саморазоблачении, о сбрасывании масок? Прекрасно, вот мы и покажем, как эти джентльмены и дамы, по мере того как идет разоблачение, грубеют, хамеют и превращаются в американских гангстеров! Оказалось, что Бетти — любовница Стэнтона? Прекрасно, вот и заставим ее прыгнуть Стэнтону на колени! Словом, линия внешнего показа „весомо, грубо, зримо“ внутренних событий» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 211].

Именно так. До предела гротеска доведено поведение героев, а главное — сама жутковатая (если не катастрофическая) ситуация. И она оборачивается, по сути, пародией на самое себя.

Механизм смешного на обсуждении спектакля с пугающей внятностью (это лето 1939 года!) формулирует сам Козинцев:

Я говорю, что... психология действующих лиц очень неинтересна, проста, построена на несложной детективной канве и неминуемо должна вызвать веселую реакцию в силу своего механического повторения: разоблачается первый человек — этот человек вор; разоблачается второй человек — это проститутка, а эта была любовницей брата. Начиная с третьего разоблачения, нам начинает становиться смешно. Самый подбор, самое соединение этих непрерывных разоблачений уже носит в себе комический эффект, как и всякая механизация какой-то драматической вещи [От балагана до Шекспира, 2002, с. 235].

Комический эффект возникает тут из привыкания к ужасному. Как в пьесе Шварца, в это время задуманной:

ЛАНЦЕЛОТ. Простите меня, но... Вы говорите, что у вас очень тихий город?

ЭЛЬЗА. Конечно.

ЛАНЦЕЛОТ. А... а дракон?

ШАРЛЕМАНЬ. Ах это... Но ведь мы так привыкли к нему. Он уже четыреста лет живет у нас [Шварц, 1999, с. 416].

Основная претензия критиков: остро гротескное зрелище рождается за счет того, что режиссер отказывается видеть в происходящем подлинную драму.

Левидов сожалеет о «некоторых чеховских мотивах пьесы, совершенно утерянных в спектакле» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 211].

Блейман отмечает: «...В спектакле исчезает трагизм» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 203].

Малюгин, наиболее последовательный противник режиссерской трактовки, сравнивая спектакль с классической кинокомедией Рене Клера (1930), декларирует: «В картине „Под крышами Парижа“ в обитателях кабаков подчеркивались человеческие черты. В спектакле „Опасный поворот“ люди из гостиной ведут себя как завсегда и гангстеровского кабака и, конечно, могут рассчитывать только на презрение зрителей. Если пьеса написана так, тогда лучшее — ее не ставить вовсе» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 209]. И признает не без сожаления: «Козинцев с Акимовым создают самостоятельное произведение, остроумный и злой памфлет» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 206].

«Я утверждаю, что пьеса Пристли памфлет» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 216], — настаивает, отвечая критикам, и сам Козинцев.

И вновь повторяет: «Пристли написал не психологическую драму, а памфлет» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 234].

В том и дело, что постановщик спектакля в сочувствии персонажам отказывает категорически. «У него есть чувство брезгливости» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 232], — без особого одобрения замечает Малюгин на обсуждении спектакля.

Причины такого отношения Козинцев обосновывает уже на стадии режиссерской экспозиции спектакля.

Мир героев Пристли — мир видимостей: видимость любви, видимость дружбы, видимость честности. Люди условились принимать эти видимости всерьез и стоят на страже несуществующих чувств и отношений, как солдат, карауливший пустое место. <...> И вот рождается уже новый и теперь уже основной норматив морали — принимать видимость, форму отношений за их суть [От балагана до Шекспира, 2002, с. 186].

И ниже:

Ошибочно думать, что они какие-то неслыханные злодеи. Таких вообще нет в пьесе Пристли. Они — классический образец воздействия среды [От балагана до Шекспира, 2002, с. 188].

Разумеется, Козинцев использует ритуальное для советской эпохи объяснение такого подхода: разоблачение морали загнивающего капиталистического общества. Но облакает его в формулировку, не лишенную скрытого лукавства: «Даже минимально образованному человеку ясно, что строй заключен в людях, частица общественного строя заключена в каждом человеке. И как частица социалистического строя есть в каждом из нас, точно так же и частица капиталистического строя есть в каждом из персонажей Пристли» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 216]. Узнать здесь знаменитое «частица черта в нас заключена подчас» из кальмановской оперетты не трудно было и «минимально образованному человеку» в СССР конца 1930-х.

На самом деле, постановщик рассматривает своих героев как персонажей, заменивших нравственные нормы предписанными ситуацией правилами. Поэтому живые чувства подменяются игрой. Внутри персонажей — *пустота* (это слово в своей экспозиции режиссер повторяет несколько раз). Люди, что называется, дюжинные, они полностью определяются ситуацией, в которой оказываются в данный момент.

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

Пожалуй, подлинный смысл происходящего в спектакле Козинцева объясняют слова, сказанные в те же годы другим знаменитым ленинградцем — Михаилом Зощенко: «Так называемые хорошие люди хороши в хорошее время. В плохие времена они — плохие. В ужасные времена они ужасны» [Сарнов, 2011, с. 1030].

Отстаивая правомочность «атмосферы гангстеровского кабака», интеллектуал Козинцев прибегает к помощи Маркса:

...В достаточно серьезной книге «Классовая борьба во Франции» Маркс написал: «По способу своего обогащения, как и по своим наслаждениям, финансовая аристократия есть не что иное как возрождение люмпен-пролетариата на верхах буржуазного общества». Под маской общества изящного салона книгоиздателя Кэплена показать нормативы морали и нормативы поведения *люмпен-пролетариата* [выделено нами. — Е.М.] — это то, что мы хотели сделать и от чего не собираемся оторваться [От балагана до Шекспира, 2002, с. 218].

Сходное и еще более выразительное определение атмосфере эпохи дал Л.З. Трауберг (1902–1990), постоянный соавтор Козинцева на протяжении четверти века, с 1920 по 1945 год. Его дочь Наталья Трауберг в личной беседе рассказывала, что на склоне лет, уже в конце 1980-х, он вспоминал, как кутил в ресторане «Арагви» с Николаем Шенгелая (1903–1943) — кинорежиссером, в 1920-е лидером грузинского киноавангарда — и, вспоминая, сокрушенно повторял: «Господи, мы в „Арагви“ заказали обед, а это же был 37-й год. Господи! мы жили, как жлобы...».

В «Арагви» праздновалась сдача руководству только что завершенного им фильма «Золотистая долина» (1937): безынициативный председатель колхоза попадает под влияние замаскировавшегося врага-счетовода. Их разоблачают, а новым председателем выбирают инициативного героя — демобилизовавшегося красноармейца. В 1941 году фильм, как и «Трилогия о Максиме», будет удостоен только что учрежденной Сталинской премии.

По всей видимости, эта атмосфера и рождает ощущение творческого тупика, преследовавшее Козинцева на протяжении полутора десятков лет, с конца 1930-х, в чем он признавался позднее: «...Я сам заходил (примерно с половины тридцатых годов) в тупик, и загоняли меня туда с гиком и свистом (начало пятидесятых)» [Козинцев, 1994, с. 203].

## Заключение

Суть происходившего с ним во второй половине 1930-х три десятилетия спустя Козинцев объяснял так:

...Лет после тридцати я прошел курс наук, узнал «смысл слов», «содержание» и чуть не кончил свой век как режиссер. Стал набивать руку на сценах, основанных на тексте, в «Возвращении Максима» и «Выборгской стороне». Здорово набил. Других радовал и сам радовался. А в «содержании»-то я тогда как раз ничего не понимал. Я научился тому, что любой текст можно подать, т.е. сервировать с подливкой комикования и мелодрамы. Публика наслаждалась. И буквально все хвалили. Стал я делать нужное, общественно полезное дело [Козинцев, 1994, с. 205].

Осознавал ли он тогда, в конце 1930-х, что триумф «Трилогии о Максиме» оборачивается тупиком, или это было на уровне ощущения — однозначный ответ дать трудно. Но внезапный поворот в сторону театра оказался безусловным выходом. В кино следующие пятнадцать лет его ожидает череда фильмов незавершенных, фильмов, запрещенных к показу, и фильмов вынужденных, так что к началу 1950-х он всерьез будет задумываться об окончательном уходе из кино в театр.

Театр для него окажется спасением. Именно там в этот период обретет режиссер возможность подлинной самореализации — в постановке шекспировских трагедий «Король Лир» (1941, Большой драматический театр им. М. Горького, Ленинград), «Отелло» (1944), «Гамлет» (1954, обе — Государственный академический театр драмы им. А.С. Пушкина, Ленинград).

В таком контексте последующие постановки как бы бросают ответ на эту комедию-«фарс», комедию-«памфлет»: уж слишком часто слова «трагедия», «трагический» возникают в полемике вокруг спектакля Театра комедии. И рецензенты слишком единодушно настаивают на присутствии трагического в пьесе Пристли (а ведь все это подлинный цвет нашей критики — люди пронизательные, тонкие, художественно одаренные). И слишком настойчиво возражает им постановщик: «Никакой трагедии в пьесе Пристли нет» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 217].

Собственно, при определенных условиях коллизия пьесы может рассматриваться и как трагическая: герой обнаруживает, что

рушатся его представления об окружающем мире как гармоническом и разумном. Под покровом идиллии скрывается клубок из пороков и преступлений.

Но трагедийного героя определяет вера в то, что мир основан на разумных началах. И если они попораны, его миссия — гармонию восстановить, хотя бы ценой собственной жизни. У Роберта Кэплена, хозяина дома в пьесе Пристли, этой веры нет. Есть «выдуманные иллюзии». «Они помогли мне жить — мои иллюзии. Возможно, что все это нам должна была бы дать вера в жизнь. Но у меня нет этой веры, ни религиозной веры, ни какой-либо иной. Вот только этот проклятый скотный двор, чтобы жить в нем, и — это все!» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 193].

Критики в трактовке «Опасного поворота» делают акцент на коллизии. Постановщик — на героя. На месте «человека в полном смысле слова» тут оказывается «так называемый хороший человек» Зоценко, который в ужасные времена ужасен.

В 1960-е в рабочих тетрадях Козинцева появится запись: «Гамлет — человек до 37-го года» [Козинцев, 2004, с. 432].

Эту подмену героя и сами критики ощущают. Примечательное признание делает в своей рецензии Блейман: «Пьеса Пристли содержит в себе меньше обличительных тенденций, меньше тенденций трагических, чем нам бы этого хотелось» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 204].

«Режиссер здесь „конфликтует“ с драматургом. Жизнь людей — это скрытая трагедия, говорит писатель. Режиссер возражает: жизнь людей, *этих* людей, солидных предпринимателей, милых обитателей милого коттеджа — скрытый фарс, „фарс с убийством“» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 238], — это уже о восстановленном спектакле 1956 года пишет Инна Соловьева.

Отсутствие подлинно трагедийного героя и превращает для Козинцева коллизию «Опасного поворота» в «памфлет» и «фарс». Герой, который должен был покончить жизнь самоубийством, узнай он правду, в финале отплясывает фокстрот. («И взрослые все время — все время! — танцевали фокстрот» [Алексеев, 1999], — вспоминает Наталья Трауберг).

«Если... делать из „Опасного поворота“ некоего „Гамлета“, то пьеса никуда не годится» [От балагана до Шекспира, 2002,

с. 216], — настаивает Козинцев. Но имя героя шекспировской трагедии все-таки произнесено. И возникает ощущение, что тень своего рода «„Гамлета“ наизнанку» витает над спектаклем.

«Над всеми ими, как какой-то чудовищный призрак, незримо присутствует, хохоча во всю глотку, застреленный Олуэн Мартин — собирательный образ всей этой компании. Кокаинист и насильник, кровосмеситель и глава высокоинтеллектуального издательства. Светлую память о нем как святыню берегут все участники очаровательного кружка семейства Кэпленов» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 191–192], — так это видится Козинцеву.

Меж тем, как будет выглядеть «Гамлет», если героя освободить от бремени его высокой миссии, советский театр к моменту постановки «Опасного поворота» уже знал.

Спектакль 1932 года в театре Вахтангова завершал ряд легендарных скандальных образцов вольного обращения с классикой, начатых «Женитьбой» Козинцева и Трауберга, где Гоголь прямо на сцене умирал, не выдержав надругательств над его пьесой. В таком качестве этот «Гамлет» и вошел в историю. Д.Д. Шостакович, писавший к нему музыку, назвал постановку «кошмаром шекспироведов» [Волков, [1979], с. 110].

О том, что зрители увидят зрелище, далекое от классической трагедии, предупреждала уже афиша работы самого режиссера, изображавшая двух могильщиков, с ухмылкой взирающих на надпись: «Трагическая история принца Датского».

Призрака, к облегчению Главрепертком<sup>(3)</sup>, не терпящего мистики, здесь не было. Его тексты, по просьбе Гамлета, вопил в глиняный горшок Горацио, в то время как сам принц, облачившись в доспехи покойного отца, расхаживал по сцене. Главный герой спектакля — приземистый, кругленький — был склонен к брутальному юмору. Симулируя безумие, он являлся в ночной рубашке, с кастрюлей на голове и поросенком на поводке. Мировыми вопросами этот Гамлет не заморачивался. Монолог «Быть или не быть» он читал в винном погребе

(3) Главрепертком (Главный репертуарный комитет) — один из органов цензурного контроля в СССР. Создан в 1923 году при Народном комиссариате просвещения СССР. В 1936–1953 годах функционировал в составе Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР.

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года



Ил. 5.

Акимов Н.П. Плакат к спектаклю «Гамлет» в Государственном театре имени Евг. Вахтангова. 1932. Источник: <https://ar.culture.ru/attachments/attachment/middle/5fc80f9d92051561c4f76b77-middle.jpg>

Fig. 5. Akimov N.P. Poster for the play *Hamlet* at the Evgh. Vakhtangov State Theatre. 1932. Source: <https://ar.culture.ru/attachments/attachment/middle/5fc80f9d92051561c4f76b77-middle.jpg>

на пару с тем же Горацио, играя с бутафорской короной. Под стать ему были и прочие персонажи. Так, Офелия в спектакле менее всего была склонна к меланхолии или безумию — она с энтузиазмом выполняла поручения Полония следить за принцем и то и дело плюхалась на колени к прочим персонажам. Тонула же она, просто перебрав вина на балу, где распевала двусмысленные песенки.

Все это вытекало из концепции режиссера, который азартно декларирует: «...эта „бездейственная пьеса“ на самом деле насыщена действием, ожесточенной борьбой двух главных героев — Клавдия и Гамлета...»; «...Основная интрига пьесы развивается по линии борьбы за престол». Отсюда следовал его вывод: «...Притворное безумие на сцене есть материал по существу своему и по возможностям интерпретации — скорее комедийный, чем трагедийный» [Акимов, 1932, с. 15].

Исходная установка начинала тут диктовать окончательное решение. «Что скрывать? Получается комедия» [цит. по: Миронова, 1992, с. 6], — констатировал режиссер в ходе репетиций.

Режиссером спектакля был Николай Акимов — будущий руководитель Театра комедии.

Комедия, впрочем, получалась своеобразная.

«„Демон иронии“, если воспользоваться выражением Достоевского, сопряженный со страстью к полемике, дал в „Гамлете“ неожиданные результаты, вряд ли прогнозировавшиеся режиссером» [Миронова, 1992, с. 18], — писала более полувека спустя Валентина Миронова, наиболее авторитетный исследователь и знаток творческого наследия Акимова. И поясняла: «„Повесть бесчеловечных и кровавых дел“, как бы ни старался постановщик, не превращалась в жизнерадостную комедию; воздух спектакля был пропитан подозрительностью, злобой, коварством; везде и всюду действовали шпионы, заговорщики, убийцы» [Миронова, 1992, с. 16].

Налицо та же атмосфера, что и в козинцевском «Опасном повороте».

«Персонажи акимовского „Гамлета“, сознательно сниженные, лишённые величия, пусть и мрачного, крупных страстей, пусть и неблагородных, состязались в наглости, ловкости, обмане. Борьба за престол, вокруг которой режиссер выстраивал действие, смахивала на свалку, ожесточенную и малопривлекательную» [Миронова, 1992, с. 17].

«Преобразование трагедии в памфлет...» [Цимбал, 1978, с. 31], — констатировал один из внимательных зрителей акимовского спектакля, ленинградский критик Сергей Цимбал.

Жанровое определение «памфлет» оказывается общим для обеих постановок — Акимова и Козинцева — не случайно. Оно вытекает из общей для них установки: героям отказано в праве на трагедию. И, соответственно, в праве на сочувствие.

У Акимова в 1932-м это отторжение от выстраиваемого на сцене мира возникает, по всей видимости, спонтанно («Что скрывать? Получается комедия»), в процессе реализации замысла. У Козинцева в 1939-м оно изначально продекларировано.

Неизвестно, смотрел ли Григорий Михайлович «Гамлета» в театре Вахтангова (спектакль шел год и был показан на гастролях в Ленинграде) или знал о нем по многочисленным рассказам и отзывам

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

в прессе. Но упомянут он в козинцевском наследии мельком и весьма скептически (например: «Мне кажется, что бедой вахтанговского „Гамлета“ было не озорство, а отсутствие связи со временем» [Козинцев, 1986, с. 505]). Зато для Акимова родство их методов было очевидно. Выступая на обсуждении «Опасного поворота» в театре осенью 1939-го, после московских гастролей, он заявил: «...Тот угол зрения, который был взят Козинцевым на данную пьесу, стилистически является единственно правильным выбором, единственно правильным проявлением хорошего вкуса со всех точек зрения» [От балагана до Шекспира, 2002, с. 226].

В этом внутреннем отстранении от того, что составляло, так сказать, «дух времени», отразилась роднящая Акимова и Козинцева «снобическая, аристократическая натура», сложившаяся в 1920-е годы, о которой писал близкий им по духу Евгений Шварц.

Отсюда принимавшаяся многими за холодное ироническое высокомерие способность «сохранить дистанцию свою» (если перефразировать строки ценного им О.Э. Мандельштама)<sup>(4)</sup>, не позволявшая без остатка слиться со своим временем, полностью разделить его пафос. «...У него были границы, за которые он живым не перешел бы» [Шварц, 1990, с. 377], — как характеризовал это качество Козинцева Шварц.

Козинцев, обращаясь к пьесе Пристли, ставит не просто памфлет или фарс, но, если можно так выразиться — *антитрагедию*.

И здесь уместно вспомнить знаменитое наблюдение Юрия Тынянова (Козинцев называл его своим учителем): «...Пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия» [Тынянов, 1977, с. 201].

И тогда его «Опасный поворот» можно рассматривать как первый — от обратного — подступ Козинцева к трагедии. Жанру, который в дальнейшем полностью займет его творческое воображение.

(4) См.: «Не волноваться. Нетерпенье — роскошь, / Я постепенно скорость разовью — / Холодным шагом выйдем на дорожку — / Я сохранил дистанцию мою» (О.Э. Мандельштам, «Довольно кукусься!..», 1931). URL: <https://www.culture.ru/poems/41744/dovolno-kuksitsya> (дата обращения 20.10.2024).

В сторону театра: «Опасный поворот».

Постановка Г.М. Козинцева в Ленинградском театре комедии 1939 года

## Список литературы:

- 1 Акимов Н. «Гамлет». К постановке в театре им. Вахтангова // Советский театр. 1932. № 3. С. 15–17.
- 2 Алексеев Н. Рай, юмор и уют: Интервью с Н.Л. Трауберг // Иностранец. 1999. № 6. URL: <http://trauberg.com/chats/raj-yumor-i-uyut/> (дата обращения 07.12.2024).
- 3 Волков С. Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым. Нью-Йорк, [1979]. 372 с.
- 4 Зингерман Б. Акимов сегодня // Театр. 1955. № 12. С. 42–51.
- 5 Кагарлицкий Ю.И. Пристли // История западноевропейского театра / Под общей редакцией А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. Т. 7: 1917–1945. М.: Искусство, 1985. С. 232–254.
- 6 Каплер А.Я. О Грише, друге юности... // Ваш Григорий Козинцев: Воспоминания / Сост., ред., примеч. и доп. В.Г. Козинцевой, Я.Л. Бутовского. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. С. 5–12.
- 7 Козинцев Г.М. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. В.Г. Козинцева, Я.Л. Бутовский. Т. 1: Глубокий экран. О своей работе в кино и театре. Л.: Искусство, Ленинградское отд-ние, 1982. 560 с.
- 8 Козинцев Г.М. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. В.Г. Козинцева, Я.Л. Бутовский. Т. 5: Замыслы. Письма. Л.: Искусство, Ленинградское отд-ние, 1986. 620 с.
- 9 Козинцев Г.М. «Черное, лихое время...»: Из рабочих тетрадей / Подгот. текста и примеч. В.Г. Козинцевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, Проф. фонд «Русский театр», 1994. 239 с.
- 10 Козинцев Г.М. Время трагедий. М.: Вагриус, 2004. 448 с.
- 11 Миронова В.М. «Гамлет» по-акимовски // В спорах о театре: Сборник научных трудов / Ред.-сост. Д.И. Золотницкий. СПб.: РИИИ, 1992. С. 6–21.
- 12 От балагана до Шекспира: Хроника театральной деятельности Г.М. Козинцева / Сост. В.Г. Козинцева, Я.Л. Бутовский. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. 476 с.
- 13 Сарнов Б.М. Сталин и писатели. Кн. четвертая. М.: Эксмо, 2011. 1184 с.
- 14 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 578 с.
- 15 Цимбал С.Л. Акимов и время // Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 кн. / Под ред. С.Л. Цимбала, сост. и ком. В.М. Миронова. Кн. 1: Об искусстве театра; Театральный художник. Л.: Искусство, Ленинградское отд-ние, 1978. С. 3–51.
- 16 Шварц Е.Л. Живу беспокойно...: Из дневников / Сост., подгот. текста и примеч. К.Н. Кириленко. Л.: Советский писатель, Ленинградское отд-ние, 1990. 752 с.
- 17 Шварц Е.Л. Собрание сочинений. Т. 3: Бессмысленная радость бытия: Произведения 30–40-х годов. Дневники и письма / Сост. М.О. Крыжановская, И.Л. Шершенева; примеч. К.М. Кириленко и др. М.: Корона-принт, 1999. 592 с.

## References:

- 1 Akimov N. "Gamlet". K postanovke v teatre im. Vakhtangova [*Hamlet*. On the Production at the Vakhtangov Theater]. *Sovetskii teatr*, 1932, no. 3, pp. 15–17. (In Russian)
- 2 Alekseev N. Rai, humor i уют: Interv'yu s N.L. Traubreg [Paradise, Humor and Comfort: Interview with N.L. Trauberg]. *Inostranets*, 1999, no. 6. Available at: <http://trauberg.com/chats/raj-yumor-i-uyut/> (accessed 07.12.2024). (In Russian)
- 3 Volkov S. *Svidetel'stvo: Vospominaniya Dmitriya Shostakovicha, zapisannye i otredaktirovannye Solomonom Volkovym* [The Testimony of Dmitry Shostakovich's Memoirs Recorded and Edited by Solomon Volkov]. New York, [1979]. 372 p. (Reverse translation from English)
- 4 Zingerman B. Akimov segodnya [Akimov Today]. *Teatr*, 1955, no. 12, pp. 42–51. (In Russian)
- 5 Kagarlitsky Yu.I. Pristli [Priestley]. *Istoriya zapadnoevropeiskogo teatra* [History of Western European Theatre], eds. A.G. Obraztsova, B.A. Smirnov. Vol. 7: 1917–1945. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985, pp. 232–254. (In Russian)
- 6 Kapler A. Ya. O Grishe, druge yunosti... [About Grisha, a Friend of Youth...]. *Vash Grigori Kozintsev: Vospominaniya* [Your Grigory Kozintsev: Memories], comp., ed., notes, ad. V.G. Kozintseva, Ya.L. Butovskiy. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1996, pp. 5–12. (In Russian)
- 7 Kozintsev G.M. *Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.], comp. V.G. Kozintseva, Ya.L. Butovskiy. Vol. 1: Glubokii ehkran. O svoei rabote v kino i teatre [Deep Screen. About His Work in Cinema and Theater]. Leningrad, Iskusstvo, Leningradskoe otd-nie Publ., 1982. 560 p. (In Russian)
- 8 Kozintsev G.M. *Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.], comp. V.G. Kozintseva, Ya.L. Butovskiy. Vol. 5: Zamyisly. Pis'ma [Ideas. Letters]. Leningrad, Iskusstvo, Leningradskoe otd-nie Publ., 1982. 620 p. (In Russian)
- 9 Kozintsev G.M. "Chernoje, likhoe vremya...": *Iz rabochikh tetradei* ["Black, Dashing Time...": From Workbooks], text's prep., notes V.G. Kozintseva. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, Prof. Fond "Russkii teatr" Publ., 1994. 239 p. (In Russian)
- 10 Kozintsev G.M. *Vremya tragediy* [Time of Tragedies]. Moscow, Vagrius Publ., 2004. 448 p. (In Russian)
- 11 Mironova V.M. "Gamlet" po-akimovski [*Hamlet* in Akimov Style]. *V sporakh o teatre: Sbornik nauchnykh trudov* [In Disputes about Theater: Collection of Scientific Papers], ed., comp. D.I. Zolotnitsky. St. Petersburg, RIII Publ., 1992, pp. 6–21. (In Russian)
- 12 *Ot balagana do Shekspira: Khronika teatral'noi deyatel'nosti G.M. Kozintseva* [From the Booth to Shakespeare: Chronicle of the Theatrical Activity of G.M. Kozintsev], comp. V.G. Kozintseva, Ya.L. Butovskiy. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2002. 476 p. (In Russian)
- 13 Sarnov B.M. *Stalin i pisatel'i. Kn. chetvertaya* [Stalin and Writers. Book Four]. Moscow, Eksmo Publ., 2011. 1184 p. (In Russian)
- 14 Tyunyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 578 p. (In Russian)
- 15 Tsimbal S.L. Akimov i vremya [Akimov and Time]. Akimov N.P. *Teatral'noe nasledie: V 2 kn.* [Theatrical Heritage: In 2 books], ed. S.L. Tsimbal, comp. and comments V.M. Mironov. Book 1: Ob iskusstve teatra; Teatral'nyi khudozhnik [About the Art of Theater; Theater Artist]. Leningrad, Iskusstvo, Leningradskoe otd-nie Publ., 1978, pp. 3–51. (In Russian)
- 16 Schwartz E.L. *Zhivu bespokoino...: Iz dnevnikov* [I Live Restlessly...: From Diaries], comp., text's prep., notes K.N. Kirilenko. Leningrad, Sovetskii pisatel', Leningradskoe otd-nie Publ., Publ., 1990. 752 p. (In Russian)
- 17 Schwartz E.L. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Vol. 3: Bessmyslennaya radost' bytiya: Proizvedeniya 30–40-kh godov. Dnevnik i pis'ma [The Senseless Joy of Being: Works of the 30–40s. Diaries and Letters], comp. M.O. Kryzhanovskaya, I.L. Shersheneva, notes K.M. Kirilenko et al. Moscow, Korona-print Publ., 1999. 592 p. (In Russian)