**Алперс Б. В. Театральные очерки**: В 2 т. М.: Искусство, 1977. **Т. 2**. Театральные премьеры и дискуссии. 519 с.

Творческий путь МХАТ Второго 3 [Читать](#_TOC148772988)

Дневник театрального критика 89 [Читать](#_TOC148773001)

От автора 89 [Читать](#_Toc148773002)

Большой драматический театр 91 [Читать](#_Toc148773003)

Молодые театры 97 [Читать](#_Toc148773004)

«Свои люди — сочтемся» в Театральной академии 100 [Читать](#_Toc148773005)

Новогодние размышления 104 [Читать](#_Toc148773006)

«Земля дыбом» в Театре имени Вс. Мейерхольда 109 [Читать](#_Toc148773007)

«Лес» у Мейерхольда 111 [Читать](#_Toc148773008)

«Виринея» в Вахтанговской студии 115 [Читать](#_Toc148773009)

Воскрешение классиков 118 [Читать](#_Toc148773010)

«Окно в деревню» в Театре имени Вс. Мейерхольда 124 [Читать](#_Toc148773011)

Побеждающий смех (*К 100‑летию со дня смерти А. С. Грибоедова*) 125 [Читать](#_Toc148773012)

«Клоп» в Театре имени Вс. Мейерхольда 130 [Читать](#_Toc148773013)

«Инга». Театр Революции 132 [Читать](#_Toc148773014)

Драматургические стандарты (*Театральный фельетон*) 133 [Читать](#_Toc148773015)

«Париж горит» в Передвижном театре 136 [Читать](#_Toc148773016)

Постановочные штампы (*Театральный фельетон*) 139 [Читать](#_Toc148773017)

«Командарм 2» в Театре имени Вс. Мейерхольда 142 [Читать](#_Toc148773018)

«Последний решительный» Всеволода Вишневского 146 [Читать](#_Toc148773019)

Судьба лирической драмы. «Патетическая соната» в Камерном 149 [Читать](#_Toc148773020)

«Разбег» у Охлопкова 166 [Читать](#_Toc148773021)

Производственная драма 181 [Читать](#_Toc148773022)

Жанр советской комедии 185 [Читать](#_Toc148773023)

Пятнадцать лет советского театра 190 [Читать](#_Toc148773024)

«Время, вперед!» В. Катаева 200 [Читать](#_Toc148773025)

Смена жанров. О судьбах драматических произведений 204 [Читать](#_Toc148773026)

«Электричество» С. Розанова в Московском театре для детей 214 [Читать](#_Toc148773027)

Путь хроникальной драмы 216 [Читать](#_Toc148773028)

Лирическая тема. Драматургия А. Файко 227 [Читать](#_Toc148773029)

Образ в проблемной драме 234 [Читать](#_Toc148773030)

О случайности. Причина и повод в драме 240 [Читать](#_Toc148773031)

«Маньчжурия — Рига» у Ф. Каверина в Новом театре 243 [Читать](#_Toc148773032)

«Железный поток» у Н. Охлопкова 246 [Читать](#_Toc148773033)

«Личная жизнь» в Театре Революции 248 [Читать](#_Toc148773034)

«Тартюф» в Новом театре 253 [Читать](#_Toc148773035)

«В чужом пиру похмелье» в Малом театре 254 [Читать](#_Toc148773036)

Театр имени МОСПС 257 [Читать](#_Toc148773037)

«Гроза» в МХАТ 264 [Читать](#_Toc148773038)

«Египетские ночи» у Таирова 266 [Читать](#_Toc148773039)

Большой советский театр в Воронеже 272 [Читать](#_Toc148773040)

Опыт трех спектаклей. О режиссерской трактовке Островского 277 [Читать](#_Toc148773041)

«Враги» в Художественном театре 281 [Читать](#_Toc148773042)

«Не сдадимся» в Камерном театре 283 [Читать](#_Toc148773043)

«На дне» в МХАТ 286 [Читать](#_Toc148773044)

Конец эксцентрической школы 290 [Читать](#_Toc148773045)

«Гимназисты» К. Тренева в Госцентюзе 294 [Читать](#_Toc148773046)

Школы и секты 298 [Читать](#_Toc148773047)

Новый Островский (*К 50‑летию со дня смерти*) 305 [Читать](#_Toc148773048)

Итоги театрального сезона (1935/36) 312 [Читать](#_Toc148773049)

«Последние» в Ленинградском Красном театре 320 [Читать](#_Toc148773050)

Через три года (*«Интервенция» в Вахтанговском театре*) 323 [Читать](#_Toc148773051)

«Много шума из ничего» в Театре имени Вахтангова 325 [Читать](#_Toc148773052)

«Смерть Тарелкина» в Малом театре 330 [Читать](#_Toc148773053)

Пятнадцать лет Театра имени Вахтангова 337 [Читать](#_Toc148773054)

Горький в колхозных театрах 342 [Читать](#_Toc148773055)

Шекспир среди колхозников 352 [Читать](#_Toc148773056)

«Профессор Полежаев» 363 [Читать](#_Toc148773057)

«Жизнь» Ф. Панферова 367 [Читать](#_Toc148773058)

«Жизнь» на сцене Малого театра 383 [Читать](#_Toc148773059)

«Последние» в Белорусском драматическом театре 387 [Читать](#_Toc148773060)

Спектакль молодых 392 [Читать](#_Toc148773061)

Русский Гамлет 395 [Читать](#_Toc148773062)

Шекспировский Мемориальный театр (*Англия*) 418 [Читать](#_Toc148773063)

«Горе от ума» в двух театрах 423 [Читать](#_Toc148773064)

«Месяц в деревне» на французской сцене 439 [Читать](#_Toc148773065)

«Бешеные деньги» в Малом театре 448 [Читать](#_Toc148773066)

Судьба театральных течений 462 [Читать](#_TOC148773067)

Примечания 499 [Читать](#_TOC148773075)

Указатель имен 505 [Читать](#_TOC148773076)

Указатель драматических произведений 511 [Читать](#_TOC148773077)

# **{****3}** Творческий путь МХАТ Второго[[1]](#endnote-3)

## 1

В 20‑е годы среди ведущих московских театров, имеющих свою самостоятельную биографию, МХАТ Второй был единственным театром, который отличался странной эстетической неразборчивостью и пестротой художественных обличий. Упреки в эклектизме обычно сопровождают отклики критиков на спектакли МХАТ Второго 20‑х годов даже в тех случаях, когда они получают в целом положительную оценку.

Большинство существовавших тогда театров — хотя бы и молодых, с небольшим стажем — дают для историка картину более или менее последовательной эволюции художественных принципов и систем. Театр имени Вс. Мейерхольда, Московский Художественный театр, Малый, Вахтанговский, Камерный, Московский театр Революции, Театр имени МГСПС и даже такие сравнительно мелкие театральные образования, как Студия Малого театра во главе с Ф. Кавериным, Студия под руководством Ю. Завадского, Студия Р. Симонова {4} или Семперантэ, — все они исходили в практической работе от своей изначальной эстетической программы.

Эта программа частично изменялась с течением времени: жизнь вносила в нее свои коррективы. Такие изменения совершались иногда эволюционным порядком, как это наблюдалось в Театре Вахтангова, а иногда путем более радикальной смены художественных приемов, что происходило в ту пору в МХАТ Первом.

Но и в том и в другом случае мы имеем дело с осязаемым процессом органической перестройки сложившейся художественной системы. Новые задачи, подсказанные самой жизнью, меняют систему того или иного театра изнутри, стирают ее чересчур острые углы, переставляют ее отдельные части, создавая качественно новое целое на прежней основе. При этом стилевые изменения в таких театрах возникают в результате борьбы за утверждение новой социальной тематики, нового общественно-бытового материала.

Тот смешанный художественный стиль, который утверждался в те годы на подмостках самых, казалось бы, эстетически последовательных и стойких театров, внедрялся в их сценическую практику даже помимо их сознательного намерения. Он являлся неизбежным для большинства современных театров, переживавших самый острый период идейно-художественной реконструкции, тот период, когда начатки нового художественного стиля раздвигают узкие рамки театральных систем, сформировавшихся в прошлом на иной тематике, на ином составе зрительного зала.

Во всех этих случаях современная драматургия играла важную, а иногда и решающую роль, ускоряя этот процесс, уточняя его основное направление. Уступая многим существующим театрам в блеске и остроте изобразительных средств, в изощренности мастерства, советская драматургия вместе с тем выполняла по отношению к ним подлинно новаторскую функцию. Она открывала на их сцену дорогу самой жизни революционной эпохи, приводила с собой на подмостки людей с новой социальной биографией, с новым психологическим складом.

И как следствие этого она сближала между собой театры с различными эстетическими программами, ставя перед ними общие цели, предоставляя им возможность обмениваться ценными открытиями и находками.

В то же время каждый из этих театров находил такой путь к взаимному сближению в соответствии с собственными сценическими традициями, не теряя своего творческого первородства, {5} не изменяя своим основным эстетическим принципам.

Это был процесс органического освоения многообразного художественного опыта, накопленного театрами различных направлений за долгие годы их творческих исканий и свершений. И только МХАТ Второй стоял в стороне от этого общего процесса. Его путь отличался как будто беспорядочной сменой художественных обличий и эстетических принципов. Его творческое лицо было лишено цельности, У отмечено противоречивой пестротой черт и линий, почти механическим соединением самых разноречивых и даже полярных стилевых планов, как будто исключающих друг друга. Со странной легкостью театр переходил от одних художественных систем к другим, словно не замечая их кричащей несовместимости.

Его путь — когда он еще назывался Первой студией МХТ — начался под знаком психологического реализма, обостренного временами до пределов психопатологического натурализма.

В маленьком зале Первой студии, похожем на комнату в частной квартире, возникали перед зрителями странные спектакли, в которых, казалось, меньше всего было от театра. Куски подлинной жизни рождались из темноты среди немногочисленной аудитории в «Гибели “Надежды”», «Празднике мира», «Сверчке на печи», «Каликах перехожих» и «Потопе». Мхатовское искусство душевного реализма было доведено в Первой студии до предельного совершенства, до той последней грани, за которой оно переставало быть искусством и переходило в своеобразный акт патологического душевного обнажения, как это и произошло в «Празднике мира», который так встревожил Станиславского истеричностью актерской игры, разрушавшей художественную форму театрального представления.

Однако в дальнейшем в практику МХАТ Второго неожиданно входит и стиль так называемого условного театра с его пристрастием к пластическому гротеску, к декоративной условности, к холодной абстракции, к схематическому построению *образа-маски*. С наибольшей отчетливостью это сказалось на спектаклях Студии, начиная с вахтанговской постановки «Эрика XIV» А. Стриндберга (1921) вплоть до «Петра Первого» А. Н. Толстого (1930).

Но в этом повороте, несмотря на его подчеркнутую резкость и неожиданность на взгляд сторонних наблюдателей, для самого театра, по-видимому, не было ничего сложного и {6} катастрофического. Он совершился с непонятной быстротой и легкостью и к тому же не исключал одновременного использования театром в отдельных случаях его прежних студийных приемов психологического реализма.

Не остался чужд МХАТ Второй и чисто эстетского стилизаторства, в целом ряде постановок повторив распространенный тогда тип бестемного и бездумного игрового спектакля «хорошего тона» с использованием стилевых приемов старинного театра. В «Укрощении строптивой», в «Блохе», в «Бабах» и в некоторых других подобных им спектаклях театр отдал дань мирискуснической подделке под старину, под стиль итальянской комедии дель арте и русского балагана.

Все эти разноречивые стилевые фактуры долгое время уживались друг с другом в обиходе МХАТ Второго. Был сезон (1929/30 г.), когда театр осуществил такие различные по стилю постановки, как «Чудак», близкий манере психологического реализма, и «Петр Первый» — спектакль во многих, притом решающих моментах типичный для стиля условного театра.

Мало того, стилевой разнобой, художественная пестрота встречаются в пределах одного и того же спектакля МХАТ Второго, причем они не являются случайной эстетической неряшливостью театра, но осуществляются им совершенно сознательно и даже возводятся в своего рода принцип.

Не редки на сцене МХАТ Второго спектакли, в которых одни действующие лица драмы давались с тщательным соблюдением бытового и психологического правдоподобия, возникая на подмостках как живые человеческие существа со сложным внутренним содержанием, с лирической душевной теплотой, а тут же рядом другие персонажи были трактованы театром как мертвые, неподвижные маски с гротесковым заострением, как образы, доведенные до предельного обобщения, до схемы.

Прием совмещения в одном и том же спектакле двух разнородных стилевых начал становится с определенного времени излюбленным в арсенале художественных средств МХАТ Второго. Именно в этом приеме были сделаны все наиболее крупные и значительные постановки его «классического» десятилетия (1921 – 1931) от «Эрика XIV» через «Гамлета», «Дело» и «Закат» к «Петру Первому». Даже в таком стилизованном пустячке, как «Блоха», с ее кустодиевско-пряничной экзотикой, с ее вычурными «заставками» и интермедиями, этот прием был проведен с любовной тщательностью и последовательностью.

{7} Странный путь, полный противоречий формально-художественного порядка проделан МХАТ Вторым за его многолетнее существование. Художественный эклектизм, возведенный в принцип, сознательно культивируется театром.

И меньше всего в этом эклектизме, в этом беспорядочном смешении полярных стилевых пластов, повинна современная драматургия, о чем иногда говорят критики в своих статьях. Как известно, МХАТ Второй с чрезмерной медленностью и осторожностью стал включать в свой репертуар пьесы советских драматургов на сегодняшние актуальные темы. При этом до самого недавнего времени выбор пьес был чрезвычайно специфичен. Долгое время театр подходил к темам революции с очень далеких позиций. За первое десятилетие революции МХАТ Второй поставил всего одну пьесу с современной проблематикой — «Евграф, искатель приключений», к тому же трактующую острую тему наших дней через дымку неясных экспрессионистских видений, смещающих реальные очертания сегодняшней действительности. И это — в годы, когда даже на сцене старейшего Художественного театра прошли такие боевые спектакли на современные темы, как «Дни Турбиных» и «Бронепоезд 14‑69».

Интереснее всего, что в эклектическом смешении разноречивых художественных стилей и обличий, характерном для МХАТ Второго, нет ничего, что давало бы право рассматривать его как отражение идейной растерянности этого театра, как признак его внутренних метаний.

Наоборот, каждый шаг театра отличается уверенностью, отчетливой направленностью к какой-то ясно видимой ему цели. Театр свободно распоряжается многообразными средствами художественной выразительности, которые он заимствует из различных источников. Его любая постановка, за немногими исключениями, всегда отмечена крепким мастерством, спокойной профессиональной слаженностью, обычно свидетельствующей об устойчивом внутреннем мире художника, — в данном случае единого творческого коллектива театра.

Бесспорная цельность и стройность идейного замысла ощущается чисто непосредственно почти в каждой работе МХАТ Второго, хотя очень редко самый замысел доводится театром до сознания зрителя в отчетливой образной формулировке. И действительно, при внимательном взгляде на всю работу этого театра за долгие годы его существования под его пестрой и изменчивой образной оболочкой открывается закономерность и внутреннее единство творческого пути.

{8} Эклектическая внешность МХАТ Второго при ближайшем рассмотрении оказывается разноцветным костюмом, под которым таится исключительная верность театра одной центральной теме, владеющей его творческой мыслью с самых первых шагов, еще со времен его студийной юности.

Пожалуй, не было другого театра, который с такой последовательностью, с таким страстным упорством, неустанно, от постановки к постановке возвращался бы к одной теме, повторял бы ее в разнообразных вариантах, как это делал МХАТ Второй до резкого поворота всего своего репертуарно-художественного курса в 1931 году.

Эта центральная тема органически вросла в художественную структуру театра. Она стала той доминирующей идеей, которая руководила театром в его творческих странствиях в годы войны и революции. МХАТ Второй не только исповедует ее для себя, для своих внутренних целей, но становится ее страстным глашатаем вовне, фанатическим проповедником в аудиторию, подчиняя ей всю свою деятельность.

Из театров, сложившихся еще в дореволюционные годы, МХАТ Второй — единственный театр с последовательно выраженным проповедническим уклоном, резко тенденциозный во всех своих проявлениях. Он хочет быть наставником, учителем жизни для своих современников. Он выносит на сцену в своих пестрых, эклектических по стилю спектаклях не сомнения, не вопросы, еще только ждущие своего решения, но некое свое положительное кредо, свое твердо сложившееся «верую», свою завершенную концепцию современного мира.

Раскрытие этой концепции и составляет жизненную задачу Второго МХАТ, которая и определяет специфическое отношение театра к формально-художественной стороне его сценических композиций. Театр не заботится об эстетической цельности своих постановок. Художественная форма является для него откровенно служебным элементом спектакля. Он пользуется самыми разнохарактерными приемами, взятыми из арсенала различных эстетических систем современного театрального искусства, лишь бы они помогали ему добиться наиболее полного сценического воплощения своей центральной темы.

Мало того, с определенного момента — а именно с первых лет революции — пестрота художественных приемов начинает служить театру для создания усложненного, своего рода «аллюзионного» сценического языка, на котором театр рассказывает зрителю о своем специфическом понимании современной действительности. В значительной мере этим обстоятельством {9} объясняется то бросающееся в глаза различие, которое существует между цельностью его художественного облика времен «Сверчка на печи» и «Потопа» и эстетической разорванностью режиссерских композиций позднейших лет.

Ясность непосредственных лирических высказываний первого периода Студии уступает место запутанной сложности последующих художественных построений театра. Большую роль в них начинают играть образы-символы, многозначные по содержанию, имеющие несколько граней своего воплощения на сцене.

Театр перестает говорить о своей теме простым, доступным языком. Он выражает ее обходными путями, создавая двухплановый смысл спектакля. Именно этот прием позволяет театру, как мы увидим дальше, пользуясь классиками и историей, как будто оставаясь в пределах простого воспроизведения на сцене традиционного материала классических произведений, обращаться к современному зрителю со своей социально-философской программой, широко применяя систему символических обобщений и косвенных аналогий с современностью.

Такой жизненной задачей МХАТ Второго, его стержневой темой является утверждение индивидуалистического миросозерцания, своеобразная декларация прав отдельной личности на неограниченное самоутверждение, личности, выхваченной из социального контекста действительности и противопоставленной этой действительности.

Отдельный человек как замкнутое в себе существо, противостоящее обществу, отдельная человеческая личность как «мера всех вещей» — этот классический тезис старого буржуазного мира, со времен Возрождения определявший жизнь, культуру и искусство европейского общества в течение нескольких столетий, обуславливает общие позиции и центральную тему МХАТ Второго.

Этот тезис выдвигается театром в ту пору, когда мировая история делает крутой поворот на своем пути. И на этом повороте обозначается со всей отчетливостью и далеко идущими последствиями кризис индивидуализма как исторического миросозерцания, как системы общественного поведения. Человечество входит в новую эру, в которой начинают действовать иные соотношения между личностью и обществом. В сознании новых поколений личность начинает терять свое доминирующее положение в историческом процессе как двигатель социального прогресса. «На арене европейской истории появилась новая движущая сила — не личность, а масса», — {10} писал Александр Блок в своей программной статье «Крушение гуманизма»[[2]](#endnote-4). И к тому времени, когда были оказаны эти слова, они уже давно перестали быть только спорным тезисом. Как мы увидим дальше, эта тема с конца XIX века все чаще разрабатывается в научной литературе и в публицистике. Ей посвящают книги и статьи не только историки и социологи, но и писатели, художники, журналисты. Она спускается на столбцы газет, делается достоянием текущей литературной и театральной критики, вплоть до мимолетных рецензий, посвященных новым явлениям в искусстве (Чехов, Комиссаржевская, Горький, Станиславский, МХТ и др.), вызывая горячие споры, возражения, протесты.

Так обозначается с первых же студийных шагов МХАТ Второго его внутренняя обращенность в прошлое, его запоздалый конфликт с новой исторической эпохой.

Эволюция этого конфликта за годы войны и революции и определяет различные этапы сложного творческого пути театра. Меняются социально-исторические условия, меняется и постановка самой темы, ее внешнее выражение, ее направленность и эмоциональное звучание. Но в основе ее остается то же изначальное неприятие театром современной ему действительности в ее главных, решающих тенденциях, идущих в завтрашний день человечества.

Рожденный в годы великих социальных потрясений, в эпоху грандиозной перестройки мира на новых началах, театр то пытается уйти от развертывающихся событий, закрыться от них, создавая в своих спектаклях замкнутый, отъединенный мир личных чувств и переживаний, — как это было еще в Студии в предреволюционные годы, — то стремится подняться *над* событиями, *над* разгорающейся исторической битвой, чтобы сурово судить своих современников с позиций вневременной индивидуальной морали отдельной личности, — как это делал театр в годы революции.

Отсюда — два основных этапа в деятельности МХАТ Второго. На первом из них тема театра решается в лирических композициях, в которых его призыв противостоять враждебной действительности окрашен в светлые тона. В эти годы театр не покидает надежда, что человечество все еще может вернуться к старым, веками освященным моральным нормам и ценностям.

На втором этапе, начавшемся вскоре после революции, развитие той же темы переходит в план неразрешимого трагического конфликта. Мрачные, монументальные спектакли возникают в эти годы на подмостках МХАТ Второго. В них {11} господствуют жесткие, острые линии и звучат громкие, напряженные голоса. В этих спектаклях традиционная тема театра поднимается на высоту крупных социально-исторических обобщений.

## 2

Эта специфическая идейная позиция МХАТ Второго не является только индивидуальной особенностью этого театра. Учительство театра, его проповеднический тон, его призыв к своего рода культу отдельной человеческой личности в ее самоценности, в ее неограниченном самоутверждении, — эти особенности неписаной программы МХАТ Второго связаны с психоидеологией определенной общественной группы, которая имела свою особую судьбу, свои традиции в жизни русского общества за первые десятилетия XX века.

МХАТ Второй — театр мелкобуржуазной интеллигенции или, точнее, той прослойки этой интеллигенции, которая в эпоху обостренных социальных конфликтов, в ту эпоху, когда вся система старого мира была уже подточена изнутри и наполовину разрушена, выступила как третья сила, как своего рода посредник во все обостряющихся классовых боях.

В противовес всеобщему ожесточению, подготовке к вооруженной схватке эта группа несла знамя человечности, всепрощающей любви к людям.

Непримиримости двух стоящих друг против друга полярных классов она пыталась противопоставить зыбкий и неустойчивый закон индивидуальной морали, оправдание каждого отдельного человека изнутри, из особенностей его личной психологически-нравственной конституции.

Проблемы добра и зла она рассматривала вне сложившегося социально-исторического контекста, как вечные, неизменяемые категории.

Эта философия была обусловлена особым положением мелкой буржуазии в общественных условиях того времени. Исторический процесс обрекал эту социальную прослойку на срединное положение в развивающихся событиях, лишал ее сколько-нибудь активной, определяющей роли в них. В той ожесточенной борьбе, которая шла между двумя основными общественными массивами, для этой группы не оставалось самостоятельного места. Она была выбита из игры и поставлена перед необходимостью примкнуть к той или иной стороне. Выбор позиции для этой многочисленной общественной группы проходил в процессе острой дифференциации, болезненного {12} распада, мучительных поисков и раздумий. В ее сознании победа капитализма вставала как пришествие сатаны, желтого дьявола, опутывающего мир властью золота, совершенством индустриальной техники, превращающей свободно мыслящую личность в безвольный автомат, в ничтожную часть огромной безжалостной машины.

Победа рабочего класса в ее представлении несла с собой разрушение культурных ценностей, возврат истории вспять, в темноту и хаос, как это было изображено в «Царе Голоде» Леонида Андреева.

В грядущей революции, явственно назревавшей в те годы, — при том или ином ее исходе — для этой социальной категории вставал призрак гибели и уничтожения.

Этим определялись те процессы, которые шли внутри мелкобуржуазной интеллигенции той поры и находили свое отражение в философии, в искусстве, в том числе и в театре.

Часть художников этой группы отворачивалась от враждебной действительности, уходила в мистику, порывала видимую связь в своем творчестве с реальной жизнью, создавая в искусстве идеальное царство Мечты или восславляя Смерть как вечную избавительницу от неразрешимых противоречий жизни, как это было у Ф. Сологуба. Другие впадали в отчаяние, истошным криком возвещая надвигающуюся катастрофу, с пафосом обреченных обнажая всюду зияющие бездны, как это делал в своих повестях и драмах тот же Леонид Андреев. Третьи шли на службу капитализму, создавая в своих произведениях апофеоз сильной личности, ломающей все на своем пути для достижения личной цели. Другие уходили в лагерь пролетариата, с частичными срывами и поражениями усваивая революционное мировоззрение восходящего класса, становясь его глашатаями в искусстве и в литературе, — как было с Максимом Горьким, а позднее с Маяковским. Своим путем шел к революции Александр Блок, в ранние годы призывавший ее как очистительный огненный вихрь, который истребит дотла старый одряхлевший мир, тронутый духовным тлением и социальным распадом.

Среди этих и многих других идейных концепций в кругах мелкобуржуазной интеллигенции предреволюционных лет сохранялась еще одна, наиболее последовательно выражавшая давние «классические» надежды этой группы.

По этой концепции осуществлялась попытка активно противодействовать историческому процессу, выражалось стремление изменить его русло, повернуть его движение в благоприятном для себя направлении.

{13} Сторонники этой линии несли в мир не меч, а любовь. Они призывали современников рассеять дурман вражды и ненависти, разлитый в воздухе этого времени. Они призывали их полюбить друг друга, вытравить из своих сердец взаимное ожесточение. Эта группа идеологов представляла собой воинствующее братство, которое не сдавалось перед жизнью, не впадало в истерику и кликушество, не уходило в царство фантазии и мечты. Его участники продолжали действовать в земной жизни, среди реальных людей, убежденные, что им удастся повернуть историю назад, не замечая, что их проповеди и самое их существование в этом расколотом и взорванном мире становятся все более призрачными и фантастическими.

Философия этой группы характеризуется своеобразным смешением социально-этического учения Льва Толстого и неизжитых иллюзий народников, с их неколебимой верой в решающую силу критически мыслящей личности, с их преувеличенным пониманием роли отдельной человеческой личности в современном развитии исторического процесса.

Своеобразным выразителем в искусстве этой психо-идеологии и явилась Первая студия МХТ, рождение которой не случайно совпало с годами наивысшего роста капитализма, с еще невиданным обострением классовых противоречий во всем мире, с подъемом революционного рабочего движения в России после периода общественной реакции, установившейся вслед за поражением революции 1905 года.

1913 год, которым отмечено первое публичное выступление Первой студии Московского Художественного театра, уже нес с собой явную угрозу близкого взрыва, ощутимые предвестия надвигающейся мировой войны.

Пацифисты всех толков, толстовствующие миролюбцы всех стран уже вставали в пророческие позы и призывали любовь сойти в ожесточенные человеческие сердца. Вместе с ними встал в позу проповедника и молодой, только что родившийся театр. Мало того, именно для этой цели он был предназначен с первых же его шагов.

Его вдохновитель и руководитель Л. А. Сулержицкий, создавая вместе с К. С. Станиславским Первую студию, откровенно полагал цель нового театра в пропаганде нравственного самосовершенствования человеческой личности. Как мы увидим дальше, наставляя своих учеников, он открыто отводил театру служебную, своего рода мессианскую роль, рассматривая его как средство духовного и морального перевоспитания своих современников.

{14} Театр шел в жизнь в качестве спасателя человечества от моральной гибели, миротворца в разгорающихся социальных боях. Он выступал в роли охранителя неограниченных суверенных прав отдельной человеческой личности. И делал это в ту эпоху, когда над миром уже собирались невиданные бури и миллионы людей самых различных слоев и положений — от власть имущих до последнего человека, затерянного в самом глухом уголке земли, — втягивались в водоворот грандиозных исторических событий. В этом водовороте отдельный человек терял свою обособленность в мире, переставал быть «мерой всех вещей», становился маленькой частью огромных людских коллективов, уступая значительную долю своей духовной независимости[[3]](#footnote-2).

Готовность отдельной личности к внутреннему самоограничению во имя целого, в интересах общего и составляла одну из основных заповедей того морального кодекса, который несла на своих знаменах новая нарождающаяся эра в жизни человечества.

Более того, только при таком самоограничении отдельного человека, только при таком его отказе от многих суверенных прерогатив своей неповторимой личности история оставляла ему шанс не потонуть в потоке событий, переворачивающих мир в его основах, и уберечь изначальную неразложимую сущность своего «я» от окончательного распада и уничтожения.

Об этом в свое время писал Горький в статье 1909 года, предостерегая своих современников о вырождении индивидуализма как исторически сложившегося миросозерцания и о разложении личности, к которому он приводит в новых общественных условиях, в эру грядущего социалистического преобразования мира[[4]](#endnote-5).

Духовное «истощение» индивидуализма, его социальную безнравственность в эпоху нарождающихся демократий констатировал в те же годы поэт и ведущий теоретик русского символизма Вяч. Иванов в одной из ранних своих статей[[5]](#footnote-3).

{15} Мы уже ссылались на Александра Блока, у которого тема крушения индивидуализма и его вырождения была основной в его сжатых, но всеобъемлющих историко-социологических построениях поздних лет.

А задолго до Горького, Вячеслава Иванова, Александра Блока и других современных им писателей, поэтов, публицистов и социологов о губительной гордыне индивидуализма, о его нравственной деградации говорил еще Достоевский, заглядывая в будущее, в своих художественных произведениях и публицистических выступлениях, — вплоть до его знаменитой предсмертной речи о Пушкине в 1880 году — этого духовного завещания писателя.

Но даже самые проницательные из людей этого поворотного времени не предвидели всей силы, всей радикальности изменений, долгое время совершавшихся подспудно в глубинах общественного сознания. А для большинства остальных то новое, что входило в жизнь в эти годы и что меняло установившиеся соотношения между личностью и обществом, между отдельным человеком и историей, казалось «наваждением», чумой, с которой надо бороться всеми возможными средствами, чтобы охранить мир от духовного маразма.

К этой категории современников принадлежала маленькая кучка театральных энтузиастов, обосновавшихся в небольшом помещении на Скобелевской площади в Москве, чтобы своим искусством противостоять этому «наваждению», этой заразной «болезни» нового социального века.

Неписанная программа Первой студии — впоследствии МХАТ Второго — предопределила все последующее развитие этого театра, характерные особенности его художественного стиля и внутренней организации. С вариантами этой программы мы встречаемся на его спектаклях вплоть до самого последнего года. Наличие ее делает этот театр гораздо более воинствующим, активным и цельным, чем это до сих пор принято было думать. Как мы увидим в дальнейшем, она сообщает неожиданную злободневность многим его сценическим композициям, которые на первый взгляд имеют чисто академический характер.

## 3

Между тем сам Станиславский — главный организатор Первой студии, — задумывая ее еще в 1910 году, не ставил перед ней такие всеобъемлющие цели. Для него задача Студии {16} была гораздо более ограниченной по своим масштабам. Он видел в ней всего лишь экспериментальную театральную мастерскую при Художественном театре, где он мог бы вместе с талантливой мхатовской молодежью проверить в сценической практике найденные им законы актерского творчества. Особенно интересовал Станиславского тогда только что открытый им закон о творческом самопознании актера, о его человеческом душевном хозяйстве как об одном из основных источников актерского творчества («идти от себя» при создании сценического образа, по его определению).

Станиславский возлагал большие надежды на применение этого новооткрытого «закона» в практике Студии. По его ожиданиям удача такого опыта должна была вызвать подлинный переворот в формировании творческой индивидуальности современного актера вообще.

И действительно, это было «открытие» первостепенного значения в истории сценического искусства.

О том, что актер должен наблюдать и изучать жизнь во всех ее проявлениях и пластах, широко используя материал своих наблюдений при создании сценических образов, — об этом русское актерство хорошо знало еще со времен Щепкина и Островского.

Но то, что актер должен одновременно с такой же тщательностью наблюдать и изучать собственный душевный мир, неустанно исследовать свою человеческую природу, безостановочно разрабатывать ее как опытное поле, открывая все новые и новые, дремлющие в ее глубинах пласты и включая их по мере надобности в состав создаваемого образа, — эту истину русское актерство (и не только русское!) узнало лишь от Станиславского.

До него ее знали только немногие актеры исключительного дарования, творческий опыт которых и привел Станиславского к его «открытию». Впрочем, даже нельзя сказать, что они «знали» эту истину. Просто они были так изначально устроены, так созданы самой природой, что не могли творить иначе, чем непроизвольно отдавая роли свои человеческие (а не актерские, как подчеркивает Станиславский) чувства и страсти, свой личный пережитой душевный опыт.

В такой способности до конца сливаться с ролью они сами, а вместе с ними их современники, обычно видели магический дар, ниспосланный им таинственными силами природы и недоступный разгадке, дар одновременно счастливый и мучительный, как это бывает при всякой человеческой исповеди.

{17} На опыте таких актеров и на собственной творческой практике Станиславский нашел разгадку этого дара и поставил перед собой задачу сделать его доступным всем актерам, у которых в душе теплилась хотя бы искорка таланта.

Первая студия и была той площадкой, на которой Станиславский впервые провел этот опыт в масштабах целой труппы и во всеоружии накопленных им к тому времени знаний и творческих проб.

Ожидания Станиславского оказались не напрасными. Полуторагодичные учебные занятия студийцев по его «системе» дали поразительные результаты. Уже первые публичные спектакли Студии привлекли к себе пристальное внимание широких театральных кругов и критики. Об игре ее молодых участников говорилось как о чуде перевоплощения. Казалось, еще никогда в театре актеры не достигали такой предельной искренности, такой слиянности своего душевного мира со сценическим образом.

Критики различных художественных направлений, вплоть до мирискусника Александра Бенуа, отмечали в своих статьях и рецензиях, что даже в знаменитых чеховских и горьковских спектаклях Художественного театра его ранней поры исполнители не поднимались на высоту такой исчерпывающей психологической правды, как это было с молодыми актерами в начальных постановках Первой студии.

При этом театральных наблюдателей поражало, что такая высокая степень перевоплощения оказалась доступной не единичным актерам исключительного таланта, но почти всем участникам студийных спектаклей, включая исполнителей небольших ролей, едва имеющих текстовой материал. Казалось, что в Студии не существовало «средних» актеров. Чуть ли не в каждом из них жил талантливый художник со своей отчетливо выраженной творческой индивидуальностью, со своим миром образов. Студийные постановки вырастали в демонстрацию первоклассных актерских дарований, ничем не уступающих друг другу.

Откуда этот неожиданный блеск и зрелая сила актерского исполнения у молодых неоперившихся студийцев? — спрашивали себя многоопытные театралы, захваченные в плен неотразимой искренностью и обаянием студийных спектаклей. Ведь еще вчера участники представлений Студии, за немногим исключением, были всего лишь «сотрудниками» в основной труппе МХТ, выходившими в «народных сценах» или в небольших ролях с двумя-тремя репликами. А сегодня их именами пестрят газетные и журнальные столбцы и искушенные {18} знатоки театрального искусства пророчат им блестящее артистическое будущее, связывают с ними лучшие надежды современной сцены.

Это был подлинный триумф Студии и самого Станиславского. Как он рассказывал позднее в своей автобиографической книге, успех Студии помог ему вернуть себе среди его соратников по Художественному театру свой авторитет, сильно пошатнувшийся в пору его поисков новых путей в театральном искусстве и прежде всего в актерском творчестве. А положение его в МХТ в те годы было действительно трудным. Коренные мхатовцы не верили тогда в серьезность его новых исканий. В ту пору они видели в Станиславском мало удобного чудака, который не умеет довольствоваться достигнутым и во имя непроверенного нового готов отказаться от того верного и прочного, что уже добыто театром за десять лет трудной и ответственной работы. Как известно, этот внутренний конфликт в театре достигает ко времени создания Студии такой остроты, что Станиславскому приходится выйти из состава Правления МХТ и отказаться от своего права участвовать в решении основных вопросов театра.

Спектакли Первой студии изменили отношение старомхатовцев к «затеям» Станиславского.

Но при всех успехах Студии Станиславский не собирался превращать ее в самостоятельный театр. Для него она имела значение главным образом в связи с работой Художественного театра. Он рассчитывал ввести впоследствии актерский состав Студии вместе с ее репертуаром в основную мхатовскую труппу, дав импульс к ее внутреннему обновлению. По его замыслу силы молодых студийцев, воспитанных в новых творческих принципах, должны были поднять на более высокую ступень искусство метрополии, которое, как ему казалось, законсервировалось к тому времени, утратило новаторскую гибкость, способность решать более сложные художественные задачи, выдвигавшиеся перед театром вечно меняющейся жизнью[[6]](#footnote-4).

По всей вероятности, так бы и сложилась дальнейшая судьба Первой студии, если бы Станиславский не поставил во главе ее Сулержицкого и не наделил бы его неограниченной {19} свободой в ее организации и в руководстве каждодневной работой.

Это была личность исключительная по своеобразию даже для того времени, богатого яркими индивидуальностями в различных областях русской культуры.

Сулержицкий был многосторонне одаренным человеком. Он с успехом пробовал свои силы в живописи, в литературе, в театре.

Но настоящее свое призвание он видел в другом. Подлинной ареной его кипучей деятельности была сама жизнь и люди, люди в многообразии их характеров и судеб.

«Будить в человеке человеческое» составляло с молодых лет его осознанную жизненную миссию, куда бы ни забрасывала его судьба — среди солдат в казармах далекой пограничной Кушки, с духоборами в канадских прериях, с людьми одесского «дна», в семейном кругу яснополянского дома или за режиссерским столиком среди актеров Художественного театра.

Художник в Сулержицком отступал перед тем, кого мы называем врачевателем и ловцом человеческих душ[[7]](#footnote-5).

Он обладал великим даром глубоко входить во внутренний мир всех, кто встречался ему в его жизненных странствиях, умел приводить в движение лучшие стороны их натуры, пробуждать стремление к духовному самосовершенствованию. Он щедро отдавал им собственные душевные богатства, оставляя в их памяти на всю жизнь светящийся след от своей кристально чистой личности.

Страстный последователь морального учения Толстого, Сулержицкий носил в себе романтическую веру в возможность его близкого торжества в мире. Бывали времена, когда ему казалось, что нужно совсем немного усилий для того, чтобы в один счастливый день толстовские идеалы воплотились во всей их полноте в современной действительности. Таким временем для Сулержицкого были годы первой русской революции, на какой-то момент захватившей его в свой бурный поток. С событиями этих лет у Сулержицкого были {20} связаны надежды на мгновенный нравственный переворот, который революция должна была совершить в душах всех людей. Это было нечто подобное тем максималистским ожиданиям, которые владели в ту же пору Комиссаржевской и молодым Александром Блоком, хотя в других формах и аспектах и на иной мировоззренческой основе.

Крушение этих надежд после поражения революции 1905 года и прибило к театральному берегу Сулержицкого. Осенью 1906 года он появляется в репетиционных залах Художественного театра рядом со Станиславским, в качестве его ближайшего помощника по режиссуре. Как говорил Сулержицкий своим близким, он выбрал театр в эту смутную для себя пору потому, что здесь легче, чем в какой-либо другой области культуры и искусства, он мог продолжать широкое общение с живыми людьми внутри самого театра, а через сцену и вовне — с обширным кругом своих современников, ежевечерне наполняющих зрительный зал МХТ и чутко воспринимающих каждое слово, которое звучало с подмостков этого театра.

К тому же Сулержицкому были близки тогдашние искания Станиславского в области актерского творчества. Они соприкасались в главных моментах с общежизненными верованиями самого Сулержицкого. Особенно близко было ему стремление Станиславского изгнать из театра актера-*лицедея*, «представляльщика» чужих поддельных чувств и страстей, и на его место поставить хозяином сцены актера-*человека*, способного переживать судьбу сценического персонажа, как собственную жизненную судьбу.

«Искать человеческое» в актере, утверждать на подмостках во всей ее реальности жизнь человеческого духа — и было тем общим, что объединяло Сулержицкого и Станиславского в их совместной работе в театре[[8]](#footnote-6).

И все же для Сулержицкого это было только искусство, только театр, — хотя бы и с большими общественно-творческими задачами, каким был в его глазах тогдашний Художественный театр.

Новый взлет максималистских устремлений Сулержицкого совершается через несколько лет и связывается с рождением Первой студии МХТ. Если для Станиславского Студия {21} была своего рода лабораторией по выработке внутренней техники актера нового типа («психотехники», по его позднейшей терминологии), то для Сулержицкого она была братством художников, готовых начать бескровное сражение за моральное возрождение человечества. И это братство владело новым искусством, открытым Станиславским, — искусством еще небывалым по силе воздействия на души зрителей.

Весь жар своей романтической натуры, всю силу своих максималистских верований, весь свой богатый духовный опыт Сулержицкий отдает Студии, ее молодым участникам, чтобы собрать их вокруг себя, объединить общими целями, вдохнуть в них веру в чудодейственную способность этого новооткрытого «душевного» искусства заклинать темные человеческие страсти, овладевать душами людей и перестраивать их на началах любви и добра.

С удивительной быстротой Сулержицкому удается выполнить свою задачу. Уже в период репетиционной работы над первой постановкой Студии («Гибель “Надежды”») ее участники живут в атмосфере своеобразного нравственного мессианства, в сознании предназначенности Студии высшим целям духовного преображения своих современников.

В настроениях, царивших в Первой студии той поры, есть что-то от экзальтации единоверческой общины, несущей в мир единственно неложную истину своего морального учения.

Так происходит превращение экспериментальной «мастерской» Станиславского в целостное общественно-художественное явление, в самостоятельный театр с детально разработанной программой, которая ставит его на особое место среди других ведущих театров того времени.

Программа эта не была зафиксирована ни в устных, ни в письменных декларациях Студии. Сулержицкий носил ее в себе, передавая ее своим ученикам в каждодневном общении с ними на учебных занятиях, в частных беседах и письмах, в записях в специальной книге, заведенной по его инициативе в Студии. Но полнее всего она реализовалась во время подготовительной работы над очередными студийными постановками.

Сулержицкий мало занимался чисто постановочной стороной режиссуры. Непосредственную работу в этой области вели под его наблюдением молодые режиссеры Студии (Р. Болеславский, Е. Вахтангов, Б. Сушкевич). Сулержицкий давал общую идейно-художественную концепцию студийной {22} постановки. Он раскрывал перед студийцами «душу» пьесы, как рассказывал об этом Михаил Чехов, и одновременно раскрывал души самих исполнителей всех ее ролей, от главных до эпизодических. Он создавал особую атмосферу, в которой рождался будущий спектакль и которая во многом определяла его внутреннюю тему, идущую от Сулержицкого, притом зачастую вопреки замыслу автора пьесы.

Судя по ряду косвенных признаков, Станиславский рано начинает понимать, что Студия быстро уклоняется на «проселочные дороги», далеко в сторону от намеченного им пути, и становится самостоятельным театром, к тому же с явно «сектантским» уклоном. А всякое сектантство в искусстве, как и в жизни, было ему глубоко чуждо. Но противостоять тому, что происходило внутри Студии у него на глазах, он, очевидно, не мог. Слишком неотразимо было обаяние человеческой личности самого Сулержицкого, и бесспорным было благородство целей, какие он ставил перед Студией. И слишком сильна была вера Сулержицкого в осуществимость его мечтаний, в близкую возможность нравственного преображения мира средствами чудодейственного искусства студийного актера, чтобы у Станиславского достало мужества разрушить иллюзии своего друга и верного помощника. Как мы увидим дальше, в ряде случаев он даже старался помочь Сулержицкому хотя бы в частичной реализации некоторых его утопических проектов, чтобы уберечь его от новых горьких разочарований, как это было в случае с евпаторийской трудовой общиной студийцев.

Так или иначе, планы Станиславского на творческое обновление мхатовской труппы с помощью талантливой студийной молодежи, воспитанной по его новому методу, становились все менее реальными. Студия уходила из его рук и постепенно теряла внутренние связи с Художественным театром. Интересно, что сам Сулержицкий, по-видимому, не осознавал, что именно он с его воинствующей программой явился невольным виновником рано обозначившегося отделения Студии от своей метрополии. Время от времени он с тревогой напоминает участникам Студии об их неразрывной связи с основной мхатовской труппой, предостерегая от опасных тенденций к самостоятельности, призывая все накопленное ими на студийной площадке нести в дар театральной «семье», из которой они вышли. Но Студия с первого же публичного выступления пошла своим путем в современном театре, и внутренняя логика этого пути уводила ее все дальше от мхатовского гнезда.

{23} Не следует видеть в таком отходе от своей метрополии какую-то «вину» студийного коллектива. Трудно было бы требовать, от него добровольной самоликвидации как раз в ту пору, когда Студия выросла в явление первоклассного художественного значения и получила такое безоговорочное признание у публики и в широких театральных кругах. А разгадывать будущее вряд ли было доступно актерской молодежи (да и не только ей!), едва испытавшей радость первых театральных успехов.

Среди участников завязывающейся драмы даром прозорливца обладал лишь Станиславский, который чутьем большого художника, прошедшего через многие Сциллы и Харибды современного театра, угадывал в сектантстве Первой студии не только «измену» Художественному театру, но и грех против Искусства с большой буквы вообще.

Впоследствии, через много лет после смерти Сулержицкого (он умирает в декабре 1916 года), его бывшие ученики, ставшие актерами МХАТ Второго, придут к окончательному разрыву с Художественным театром и со Станиславским, когда-то открывшим перед своими птенцами новые, еще небывалые горизонты в сценическом искусстве[[9]](#footnote-7). Впрочем, в ту пору они далеко уйдут и от самого Сулержицкого, отрекшись от многих основных заветов своего прежнего наставника и вдохновителя.

Однако все это случится через десять лет после того вечера, когда Студия впервые открыла свои двери перед публикой, — притом случится в другой, сильно изменившейся обстановке революционного времени. Пока же Студия предстает перед нами в ее классическом виде, во всей ее внутренней целостности, как верное детище Сулержицкого, воспринявшее от него весь строй его верований, надежд и устремлений.

## 4

Внутренняя целостность общей платформы Студии прежде всего сказывается на ее репертуаре и на характерных особенностях его сценической трактовки.

При жизни Сулержицкого Студия выпускает пять спектаклей, отмеченных общностью темы и художественной манеры: {24} «Гибель “Надежды”» Гейерманса (1913), «Праздник мира» Гауптмана (1913), «Сверчок на печи» по Диккенсу (1914), «Калики перехожие» Волькенштейна (1914) и «Потоп» Бергера (1915).

Все эти спектакли посвящены раскрытию душевного мира незаметных, ничем не примечательных людей.

Мелкие ремесленники, рыбаки, люди с неудавшейся деловой карьерой, средняя служилая интеллигенция, рантье и собственники небольшого калибра — все эти персонажи принадлежат приблизительно к тем же промежуточным социальным слоям, которые мы называем мелкобуржуазными и которые, как мы уже говорили, отраженно определили общие идейно-художественные установки Первой студии.

По внешнему виду в этих героях театра нет ничего значительного, что выделяло бы их из толпы обыкновенных людей, исчисляемых миллионами. У них нет ни красивой, изящной внешности, ни блестящих, остроумных мыслей, ни сильной воли, ни больших страстей и стремлений.

Они ежедневно проходят мимо нас, не привлекая к себе внимания, не вызывая особого сочувствия. Но театр останавливает своего будущего зрителя, на минуту выводит его из круга собственных житейских дел и интересов и заставляет вместе с собой понаблюдать за жизнью этих людей в их повседневной обстановке, за их привычными занятиями.

Незамеченным театр проникает в деловые конторы мелких предпринимателей, заглядывает в замочные скважины обывательских квартир и убогих жилищ своих подзащитных маленьких героев, подсматривает через окна захудалого ресторанчика, куда они забегают иногда, чтобы передохнуть от сутолоки городской улицы.

И через мгновение на глазах у зрителя театр совершает чудо. Лица этих незаметных людей начинают лучиться ярким светом. От них идут волны теплых человеческих чувств. Они становятся бесконечно трогательными во всех своих речах и поступках даже тогда, когда в них говорит гнев и раздражение.

Фантастический мир возникает перед аудиторией, мир, который движется любовью. Неисчерпаемые богатства, огромную душевную силу видит театр за будничной внешностью этих героев, за кажущейся скудостью их интеллектуального бытия, за ограниченностью их стремлений и желаний.

Любовь затопляет их жизнь. Она прорывается через сеть нелепых конфликтов и жестоких ссор, через те искусственные {25} перегородки между людьми, которые установлены законами, принятыми нормами общественной жизни, условиями деловой практической деятельности.

Происходит таинство душевного обнажения. Человек по природе добр и кроток, говорит театр своему зрителю. Нужно сбросить с него налипшую шелуху деловых забот, случайных настроений, нелепых предрассудков, и за ней перед аудиторией откроются огромные запасы невесомой созидательной энергии, которой суждено преобразить наш несовершенный мир.

Любовь спасет человечество — главный призыв, с каким обращается театр к своим современникам, живущим в эпоху всеобщего ожесточения и раскола.

Он зовет их пристально вглядеться друг в друга, понять душу каждого отдельного человека, затерянного в жестоком, раздираемом противоречиями мире, открыть за лицом хищника его добрую человеческую сущность, разглядеть за озлобленным оскалом Фрезера («Потоп») его лирическую растерянную душу.

Нет людей, которые устояли бы перед силой любви и самопожертвования, утверждает театр. Под ее воздействием холодный хищник, безжалостный эксплуататор Теккльтон из «Сверчка на печи» становится добрым и отзывчивым человеком, а традиционные герои наживы и доллара капиталистической улицы из того же «Потопа» превращаются по воле театра в милых, обаятельных людей, занятых только тем, чтобы оказывать друг другу услуги, чтобы обласкать своего вчерашнего врага, смягчить его ожесточенное сердце своей любовью. Пьеса Бергера, дающая превосходный материал для обостренной сатиры на современную капиталистическую Америку, превратилась в толковании Первой студии в апофеоз лирической любви и самопожертвования.

Ставя «Потоп», Сулержицкий так наставлял актеров своей Студии: «Ах, какие смешные люди! Все милые и сердечные, у всех есть прекрасные возможности быть добрыми, а заели их улица, доллары и биржа. Откройте их доброе сердце, и пусть они дойдут до экстатичности в своем упоении от новых, открывшихся им чувств…»[[10]](#endnote-6).

Тем же путем Студия идет даже при постановке гауптмановской пьесы «Праздник мира», в которой, казалось бы, все насыщено раздором и ненавистью, все полно неугасимой вражды, исключающей всякую возможность примирения для участников тяжелой семейной драмы. Только на короткие мгновения усилиями посторонних людей утихает всеобщая {26} взаимная ненависть, чтобы здесь же взорваться с новой, еще более острой и беспощадной силой.

И даже для этого «ада» современной семьи, как характеризовала пьесу Гауптмана тогдашняя немецкая критика, театр стремится использовать светлые краски своей палитры. Даже в этом случае он находит средства, чтобы провести через спектакль тему добра и любви, прорывающуюся через озлобленность и ненависть. Устами Сулержицкого театр говорит о персонажах «Праздника мира»: «Не потому они ссорятся, что они дурные люди, а потому мирятся, что они хорошие по существу»[[11]](#endnote-7).

И эта формула не оставалась словесной декларацией. Она с поразительной реальностью воплощалась в самой ткани спектакля, вопреки пьесе, вызывая в зрительном зале истерики, горькие слезы сочувствия и боли за этих прекрасных, добрых и глубоко страдающих людей.

С большой художественной силой, с необычайной искренностью и душевной страстностью Первая студия воплотила свою проповедь добра и всеобщего примирения в сценических образах. Перед потрясенной аудиторией действительно как бы снимались с героев интимных драм и трагедий внешние пласты и за ними обнажалось теплое, трепещущее человеческое сердце.

Театр страстно призывал своих современников перед лицом надвигающихся бедствий одуматься, покаяться, протянуть друг другу руки, отвратить грозную судьбу истории.

Сознание грядущих социальных потрясений и толкало театр на его проповедь, придавало его голосу особую драматическую силу и внутреннюю напряженность.

Катастрофа нависала над персонажами «Гибели “Надежды”» с первого же акта спектакля, задолго до его трагического финала. Она вселяла беспокойство в их души, бросала черные тени на их лица, определяла их речи и поступки. Катастрофа жила в сознании героев «Праздника мира», наполняя их существование незатихающей тревогой, нарушая их душевное равновесие, заставляя их истерически обнажаться, метаться в мучительных поисках выхода.

А в «Сверчке на печи» и в «Потопе» катастрофа уже была совершившейся реальностью. Она стояла сразу же за стенами маленького зала Первой студии. Она уже ворвалась в мирную жизнь обывателя воинскими мобилизациями, первыми сражениями мировой войны, лазаретами Красного Креста, бесчисленными эшелонами поездов, уходивших на фронт. Ощущение непоправимо совершающегося взрыва приносил с {27} собой в театр зритель. Эти внешние события и окрашивали в особо трагические тона действие этих спектаклей.

С особенной остротой такое ощущение трагического возникало в аудитории Студии на спектакле «Сверчка на печи», премьера которого состоялась в первые месяцы разразившейся войны. Земля вставала дыбом от рвущихся снарядов, весь мир сжимался в судорогах грандиозных событий, а со сцены Студии осуществлялась все та же проповедь душевных интимных вслушиваний, звучал все тот же голос, призывавший к единению людей в братстве и любви.

Без учета этой особой общественной атмосферы, в какой появился «Сверчок на печи» на сцене Первой студии, трудно сейчас понять действительно огромный успех, выпавший на долю этой студийной постановки. Пройдет несколько лет, изменится воздух времени, в котором создавался этот спектакль, и на сцене останется всего лишь трогательная рождественская идиллия, разыгранная с чудесной искренностью талантливыми молодыми студийцами. Но в первые годы сценического существования «Сверчка» его звучание было другим.

Иной, уже уходящий мир возникал в зале Первой студии на этом спектакле. Здесь царила тишина. Трещал сверчок, распевал свою песню закипающий чайник на домашнем очаге, тлели уголья в камине, висели гирляндами детские игрушки, и жизнь маленьких людей с ее нехитрыми радостями и печалями развертывалась на протяжении трех часов этого театрального представления.

Еще вчера реальная, мирная жизнь, которой жили персонажи спектакля, уходила в прошлое. Мир замкнутых комнат, изолированных душевных аквариумов принадлежал истории. Зритель прощался с ним навсегда, еще раз вызывая его в своей памяти, сидя в темном зале Студии на представлениях «Сверчка на печи». Сегодня он уже терял реальные очертания. Его нужно было воспроизводить как счастливый сон, как ускользающее видение, вызванное на мгновенную жизнь из небытия, как это и происходило в спектакле Первой студии. Перед началом представления зал погружался в темноту, и неожиданно среди зрителей появлялось освещенное скрытым источником света лицо Чтеца, читавшего размеренным голосом вступительный текст диккенсовской повести.

Трагическое несоответствие между происходящим на сцене и хроникой тогдашних событий с необычайной остротой ощущалось современниками.

{28} Газетные и журнальные отклики на этот спектакль с превосходной точностью передают настроения, царившие тогда в зале, со слезами умиления на глазах у взволнованных зрителей, с рождающимися надеждами на то, что, может, быть, катастрофа минует человечество и все-таки добро и любовь победят «страшный бред современности»[[12]](#endnote-8), по словам одного из рецензентов «Сверчка на печи».

И в то же время за всеми отзывами и свидетельствами современников отчетливо слышится нота душевной боли от щемящего предчувствия, что никогда уже больше не вернется тот мир человеческих отношений, в котором возможны были события, рассказанные в спектакле Первой студии. Слишком явно жизнь за ее стенами шла по другим, несовместимым путям.

Вместе с войной 1914 года человечество входило в одну из самых грозных и жестоких эпох в своей истории.

Своеобразная концепция, лежащая в основе всех дореволюционных постановок Первой студии, страстное утверждение всепримиряющей любви в предчувствии грозящей гибели — все это делает спектакли Студии одним из самых любопытных психологических документов, которые создала определенная прослойка русской интеллигенции в предвоенные и предреволюционные годы.

Страстная исповедь, с какой обратился молодой театр к современникам, с предельной отчетливостью обнажает своеобразное положение этой социальной группы в историческом процессе нового времени. Она раскрывает удивительный максимализм ее далеко идущих замыслов и намерений и объясняет ее последующую драматическую судьбу в событиях эпохи.

В этом отношении биография МХАТ Второго представляет особый интерес не только для историка русского театра. Она дает ценный и к тому же лежащий на поверхности материал и для исследователя-социолога, который захотел бы через призму художественных явлений нашей эпохи разглядеть и реконструировать одну из важных граней общественного сознания в решающие бурные десятилетия нового века.

## 5

Но не только в прямых высказываниях театра, обращенных непосредственно со сцены в зрительный зал, мы устанавливаем социальный смысл творчества Первой студии. Своеобразная философия театра, принятая им на себя роль {29} своего рода наставника своих современников, защитника детально выработанного морального кодекса, отразились со всей последовательностью на его художественном лице, на стиле его спектаклей, предопределили особенности его внутренне-производственной структуры, его эстетическое кредо, систему актерской игры и даже технику сцены во всех ее характерных признаках и деталях.

Филиал Московского Художественного театра был действительно первым до конца осуществившим принцип студийности, тот принцип, который на целое десятилетие становится доминирующим при создании новых театров.

Первая студия была организована Сулержицким не в рамках профессионального театрального «дела», а, скорее, как вольное содружество, братство людей, исповедующих одни общие идеи, ставящих в своей деятельности цели, которые лежат далеко за пределами искусства театра как такового.

Участники ее объединялись не по признакам определенного художественного направления, общего эстетического символа веры, но прежде всего по условиям общности миросозерцания, единства душевной настроенности и моральных норм.

При этом Студия направляла не только творческую работу ее участников. Она и в жизни создавала для них нечто вроде монастыря со своим неписаным уставом и правилами поведения.

Программа Сулержицкого рассматривала студийцев как участников духовной и трудовой общины. В идеале, по первоначальному замыслу Сулержицкого, ему представлялось, что Студия будет работать далеко за городом и составит нечто вроде монастырского хозяйства, в котором ее участники сообща будут обрабатывать землю. И только в свободное от полевых работ время Студия будет открывать двери своего театра для публики, приезжающей на специальные циклы студийных спектаклей, подобно вагнеровским фестивалям в Байрейте.

Эта заветная мечта Сулержицкого не получила практического осуществления, впрочем, как и многие другие далеко идущие планы и замыслы этого мечтателя и духовного максималиста. Но частичный опыт проведения ее в жизнь был сделан им в последние годы жизни с помощью Станиславского, когда он организовал такую трудовую общину из актеров Первой студии около Евпатории на берегу Черного моря. В летние месяцы студийцы во главе с самим Сулержицким {30} собственноручно строили себе жилье и занимались сельскохозяйственным трудом на клочке земли, купленной для них Станиславским.

Рассказывая об этом в книге «Моя жизнь в искусстве», Станиславский замечает, что в этом случае «Л. А. Сулержицкий повторял свои приемы с духоборами в Канаде»[[13]](#endnote-9). Действительно, принцип сектантской общины и был положен Сулержицким в основу организации Первой студии[[14]](#footnote-8).

В том же направлении шло и воспитание актерского коллектива, которое проводила Студия в своем каждодневном обиходе.

Сулержицкий поставил перед своими учениками задачу уничтожения разрыва между актером на сцене и человеком в жизни. Для того чтобы учить людей моральной правде, для того чтобы пробуждать в них добрые чувства, нужно самому быть на высоком нравственном уровне, нужно довести свое душевное хозяйство до совершенной степени упорядоченности и чистоты.

Если хочешь быть проповедником любви, мало одного профессионального мастерства и актерского таланта при создании роли и спектакля в целом. Нужно предварительно очистить свою душу внетеатральными средствами от всего темного и мелкого, что живет в ней. И тогда из ее потаенных глубин сам собой родится, подобно живому человеческому существу, художественный образ, несущий с собой людям свет и добро.

В этом отношении характерны слова Сулержицкого, с какими он обратился к студийцам перед началом работы над «Сверчком на печи». «Может быть, нужно начать репетиции не так, как всегда делали, — говорил он. — Может быть, лучше сейчас пойти в Страстной монастырь, постоять там молча, прийти сюда, затопить камин — сесть вокруг него всем вместе и при свече читать Евангелие»[[15]](#endnote-10).

Для того чтобы создавать произведения искусства, способные преобразить мир на началах справедливости и любви, нужно стать Человеком с большой буквы, носителем идеальных моральных качеств и высоких душевных свойств. Этого нельзя достичь сразу. Но к такой цели надо идти изо дня в день, — может быть, оступаясь и падая временами, но неуклонно равняясь на нее во всех своих помыслах, творческих исканиях и жизненных поступках.

{31} Такие положения были написаны тогда на скрижалях Студии.

В своей внутренне-производственной практике Студия превращалась в своего рода «чистилище» для морального совершенствования ее участников. Притом здесь еще не было той нивелировки человеческих и творческих индивидуальностей, которая впоследствии станет характерной для большинства театров-студий, в том числе и Вахтанговской. В Первой студии личность каждого студийца, его индивидуальный душевный мир, особенности его психологического и творческого склада берутся под защиту, приобретают первенствующее значение.

Выработка единого миросозерцания сочеталась в Студии с бережным вниманием к каждому отдельному члену общины. Она шла рядом с условием самостоятельного и свободного принятия им общей программы Студии. Всякое административное воздействие на него со стороны руководителей при несоблюдении театральной дисциплины либо вмешательство товарищей в случае нарушения им неписаного кодекса поведения, общепринятого в студийном братстве, — исключались из практики Студии. В ее внутреннем распорядке все было построено на добровольных началах и на взаимном доверии. Сулержицкий не налагал даже самых обычных взысканий на актеров, не явившихся на репетицию. Правда, такие случаи были крайне редки в жизни Студии ее начальных лет.

В каждом человеке есть человеческое, есть способность к восприятию добра, говорит Сулержицкий. Нужно только помочь ему найти свой индивидуальный путь к этому добру.

Эти заповеди Первой студии направляют всю ее внутреннюю работу. Они существуют не только для творческого состава Студии, но охватывают всех ее участников, вплоть до работников технических цехов, включая и рабочих сцены. Все они входят в студийное братство на равных началах.

Душный теплый мир взаимных вслушиваний, душевных ощупываний возникает в среде этих энтузиастов-сектантов, осознающих свою работу в искусстве как духовное подвижничество, как свою жизненную миссию. Они обращаются внутрь себя, пытаются снять с себя затвердевшую кору мелких, случайных житейских чувствований и переживаний, чтобы проникнуть в самое тайное тайных своей души. Они перебирают свои чувства в руках, как предметы, отбирая их, очищая от «мусора», внимательно прислушиваясь {32} к тем подспудным «добрым» голосам, которые звучат в темных глубинах подсознательного.

Так из проповеднической установки театра, из его правдоискательской программы развилась своеобразная система актерской игры, присущая только Первой студии в начальные годы ее существования.

Студия не занималась вопросами мастерства в узком, техническом значении этого слова. В этом не было надобности, так как ее участники в подавляющем большинстве в свое время окончили специальные театральные школы, а затем работали на сцене МХТ в составе так называемых «сотрудников» театра, иногда исполняя более или менее значительные роли в мхатовских постановках.

В Студии они занимались высшими проблемами актерского искусства, тем, что впоследствии Станиславский назовет «психотехникой». Станиславский вводил их в ту заколдованную область актерского творчества, где исчезает граница между художественным образом и внутренней жизнью актера и где обитает неуловимая «синяя птица» вдохновения. Это была область утонченного искусства «душевного реализма», в которой господствовало начало эмоциональное, лирическое («идти от себя»), когда актер рождает сценический образ из живой ткани собственной души, отдавая ему самые свои заветные человеческие чувства и переживания, очищенные от всего второстепенного и случайного.

Таким образом первоначальную основу творческого воспитания студийцев составило общее учение Станиславского, который в течение полутора лет вел с ними учебные занятия по своей «системе».

Но в последующей практике студийцев, когда они перешли из «мастерской» Станиславского на сценическую площадку Студии для профессиональной работы над ее спектаклями, в это учение были внесены Сулержицким некоторые коррективы. На первый взгляд они могли показаться мало значительными, ничего не меняющими в основах искусства душевного реализма, как они были разработаны Станиславским в ту пору. Но на деле такие «коррективы» очень быстро привели к существенной деформации этого искусства.

Как мы видели, для Станиславского требование «идти от себя» при создании сценического образа не означало, что актер должен в каждой роли повторять самого себя в своих немногих, однажды найденных и закрепленных чертах и свойствах. Станиславский ставил перед актером задачу постоянно {33} расширять знание своей человеческой природы, неустанно изучать и разрабатывать ее применительно к той или иной роли, открывая в ней все новые и новые стороны и возможности, раньше неизвестные ему.

Сулержицкий же, принимая у Станиславского его тезис «идти от себя», в то же время крайне сужал его границы.

Главной — если не единственной — задачей, которую он выдвигал перед актером Студии, было излучать из себя в зрительный зал волны того человеческого тепла, той душевной размягченности, той «доброты», которые скапливались в нем как в своего рода аккумуляторе в результате длительных своеобразных «упражнений», проводившихся им не только на репетициях, но и в частной жизни, на улице, дома, в гостях, в общественных местах. Студийцам предлагалось, чтобы всюду, где бы они ни находились, они поддерживали в себе то состояние, которое необходимо для раскрытия на сцене доброго начала своих героев, их лирической души.

Постоянное пребывание в особом психологическом трансе, в прислушивании к внутреннему голосу «доброго человека», по теория Студии живущего в каждом индивидууме, должно было определять внутреннее состояние актера, его неизменную эмоциональную настроенность в жизни, в каждодневном быту и на сцене.

Такой постоянный душевный «тренаж» получал свое окончательное завершение в подготовительной работе над пьесами студийного репертуара, когда Сулержицкий раскрывал общую концепцию будущего спектакля.

На репетициях «Гибели “Надежды”» он говорил исполнителям ролей: «Жмитесь друг к другу добрее, открывайте наболевшее сердце»[[16]](#endnote-11).

На репетициях «Праздника мира» — этой тяжелой семейной драмы, в которой, как мы уже отмечали, человеческий раздор и ненависть достигали наивысшего накала, — Сулержицкий ставил перед студийцами такие же задачи. «Давайте всю теплоту, какая есть в вашем сердце, — говорил он, — ищите в глазах друг друга поддержки, ласково ободряйте друг друга открывать души»[[17]](#endnote-12).

Подобными же словами он наставлял исполнителей «Потопа» отдать сценическим персонажам всю свою любовь, все добрые чувства, какие живут в их душе.

И почти к религиозной экстатичности в проявлении добрых чувств он призывал учеников «Сверчка на печи» и «Калик перехожих».

{34} На этом пути актер Студии все глубже погружался в свой душевный мир, черпая весь материал для своих созданий только из самого себя, притом только из одного небольшого ограниченного участка своей нервно-психической системы. Чувство добра, которое он должен был постоянно извлекать из глубин своей души и излучать вовне в любой роли своего репертуара, оставляло ему крайне бедный источник для творчества.

К тому же при этой системе внешний мир постепенно выпадал из поля зрения актера и переставал обогащать его создания живыми, вечно обновляющимися красками. Он становился только точкой приложения его творчества, своего рода посторонним объектом для воздействия.

И здесь возникало другое внутреннее расхождение между системой Студии и общим учением Станиславского.

У Станиславского, даже в пору крайнего его увлечения чисто эмоциональной, лирической стороной сценического образа, одновременно действовал закон внешней и внутренней характерности. Личный душевный опыт актера участвовал в создании художественного образа в органической связи с окружающей действительностью, в тесной слитности с его впечатлениями от внешнего мира, от встреч с другими людьми и проходил через них своеобразную проверку на объективность.

Так были созданы Станиславским даже самые его «автобиографические» роли, подобные Астрову и Штокману, которым он отдал не только свою душу, но и материал длительных наблюдений над своими современниками — людьми приблизительно того же психологического склада и аналогичной судьбы в общественной жизни тех лет. Благодаря этому «лирические» образы артиста обретали одновременно силу глубоких социальных обобщений.

Изучение внешнего мира, по Станиславскому, является таким же необходимым делом, как и исследование собственной человеческой природы актера.

В творческой практике Первой студии, как она сложилась при Сулержицком, этот важный принцип вообще отсутствовал. С первых же выступлений на площадке Студии ее актер приучался создавать образ прежде всего из немногих тончайших движений и чувствований своей души, избегая всякой посторонней примеси, которая могла быть привнесена в образ извне, от объективно познанной действительности и тем самым снизила бы его чисто эмоциональную заразительность для зрителя.

{35} Стремившаяся уничтожить разрыв между лицедеем и человеком в актере, разрыв, типичный для старого традиционного театра, Студия приводила своих участников к еще более кричащему противоречию: к разрыву между актером и самой жизнью как одного из постоянных источников его творчества.

Система актерского воспитания Студии создавала актеров с повышенной эмоциональной чувствительностью и в то же время с разорванным сознанием, неспособных осмыслить пне их лежащую действительность.

Эта внутренняя противоречивость системы Студии обнаружится со всей очевидной остротой в первые же годы революции, когда круто изменившаяся жизнь потребует от художника не только — а может быть, и не столько — эмоционального самовыявления, но и сознательного отношения к тому, что происходит вокруг него. В эту пору преодоление системы Студии станет насущной задачей ее участников и назовет коренные изменения в их искусстве.

Но в классический период Первой студии, в пору «Сверчка» и «Потопа», ее система оставалась цельной и чуждалась каких-либо коррективов и изменений.

С удивительной логичностью с ней были связаны и все остальные стороны внутрипроизводственного оборудования Студии.

Проповедь любви и добра, осуществляемая такими тонкими художественными средствами, потребовала для своего наиболее внятного выражения, для наиболее полного своего воздействия на аудиторию особых средств общения с ней. Принцип монастырской общины распространился и на зрителя.

Студии продольно приблизила его к себе, включила в свое братство, резко ограничив аудиторию каждого своего спектакля, замкнувшись в маленькое, тесное помещение, рассчитанное всего на сто — сто пятьдесят человек. Спектакли Студии шли в интимной обстановке своего рода домашнего театра, в котором публика, казалось, составляется из людей одного круга, хорошо знакомых между собой.

Наряду с этим Студия с такой же логичной последовательностью уничтожила сцену как нечто отдельное от зрительного зала, отказавшись от возвышенных подмостков и от всей сложной сценической аппаратуры. Площадка, на которой студийцы разыгрывали свои камерные спектакли, являлась простым продолжением пола зрительного зала и отделялась от публики легкой занавеской на проволоке.

{36} Эта необычная для того времени обстановка помогала театру погружать аудиторию в ту душевную ванну лирических высказываний и эманации, которую создавали своей игрой исполнители этих совсем не театральных представлений.

В Первой студии дореволюционный театр завершил тип сновидческого спектакля, гипнотически воздействующего на аудиторию.

Реализм ее сценических композиций, казалось, достигал предела, потому что вместо актера-лицедея на сцене действовал актер — одержимый, с фанатической страстностью исповедующийся перед публикой, открывающий перед ней свою «добрую душу».

В маленьком зале Студии развертывалось действо, поражавшее зрителей чудесностью своего возникновения, подлинностью человеческих чувств, которые теплым потоком идут от странных участников этих необычных спектаклей. Это действо непроизвольно захватывает зрителей, без остатка овладевает их сознанием, возникая перед ним словно заново рожденная действительность, смещенная в своих пропорциях и вместе с тем более реальная, чем сама жизнь, как это бывает иногда в сновидениях.

Такой целостной во всех своих внутренних устремлениях и в организационно-художественной структуре подходит Первая студия Художественного театра к рубежу 1917 года.

До самого последнего дня своего дореволюционного периода она ничего не изменила в своей конституции и не перестала быть глашатаем своей центральной темы.

Но, как мы теперь знаем, ни Первой студии, ни многим ее единомышленникам из того же общественного лагеря не удалось своей проповедью и другими более сильными средствами направить течение исторического процесса в иное русло.

Для этого лагеря революция пришла как та окончательная катастрофа, в предчувствии которой жили герои лирических спектаклей Студии и которую они с такой душевной страстностью стремились отвратить от своих современников. Революция выдвинула как закон истории новый моральный кодекс восходящего класса, и этот суровый кодекс строителя нового мира, создателя нового общественного уклада оказался очень далеким от тех моральных заветов, которые несла на своем знамени Первая студия Художественного театра.

{37} Классовая борьба, вылившаяся в вооруженный конфликт, перешедший в длительную гражданскую войну с ее ожесточенностью и трагической беспощадностью, не оставила места для сомнений в истинном направлении исторического потока.

Наконец, самые масштабы вспыхнувшего революционного пожара, грандиозный размах событий, потрясших до основания весь мир, исключали возможность того интимного, еле слышного лирического языка, на котором говорили в обстановке домашнего театра проповеднические спектакли Первой студии.

И в этих условиях Студия не отказалась от своей темы, ради которой она в свое время была рождена и любовно выпестована ее вдохновителем и наставником.

Но в годы революции Студия меняет звучание этой темы. Она воспринимает ее для себя как трагическую, в продолжение многих лет создавая на своей сцене мрачные, окрашенные в пессимистические тона произведения. В них на долгое время замолкают те беззлобные лирические голоса, которые еще недавно звучали во всех ее прежних постановках. Надежды Студии на то, что любовь и добро восторжествуют над раздором и борьбой и станут единственным законом в человеческих отношениях, в устроении жизни на земле, исчезали. И вместо интимного, доверительного тона, каким Студия еще вчера вела свой разговор со зрителями, в ее новых созданиях все громче начинает звучать гневный крик протеста, страстный голос обвинителя.

Готовился уйти со сцены Студии и ее традиционный горой — «маленький человек», от имени которого Студия с таким запозданием обращалась к современникам с призывом «будьте как бритья», как писал об этом один из ее мирных сторонником[[18]](#endnote-13). Какое-то время этот герой еще медлил, стоя на пороге Студии, оглядываясь назад, на свои недавние студийные триумфы. Но его дни были сочтены не только в театре. Великие испытания, которые готовила ему сама жизнь, очень скоро потребуют от него незаурядного мужества и поистине героических усилий хотя бы только для того, чтобы сохранить себя, спастись от физического и морального уничтожения. История не позволяла ему оставаться «маленьким». Надвигались невиданные бури, которые еще долго будут бушевать над потрясенным человечеством. «Маленький человек» исчезал в самой жизни. Он уходил имеете со старым миром назад, в прошлое, в XIX век, с которым он был кровно связан как со своей неласковой, но {38} все же чем-то милой и привычной «родиной» и откуда он в последний раз выглянул в новый социальный век в напрасной надежде на свое конечное торжество.

Этот «маленький человек» некоторое время еще будет жить отраженной жизнью в первые годы революции, выходя на подмостки Студии в ее старых постановках, подобно «Сверчку на печи» и «Потопу». Однако это будет только театральная миражная жизнь, своего рода «воспоминание» о когда-то существовавшем реальном человеке. В ту пору герой Первой студии потеряет свои воинствующие позиции, утратит внутреннюю связь с живой современностью и превратится в чисто театральный персонаж старинной мелодрамы, в участника стилизованного рождественского представления.

Такую неожиданную трансформацию старого студийного спектакля в новой аудитории первых лет революции с любопытством отметит внимательный летописец тогдашней театральной жизни Москвы Ю. Соболев в статье 1919 года. Еще недавно, в предреволюционные годы, как мы видели, «Сверчок на печи» вызывал волнение и слезы у зрителей, как будто на их глазах развертывалась острая драма современности, а не сказочный диккенсовский рассказ, превращенный в театральную пьесу. А сегодня в том же «Сверчке», переселившемся в годы революции «на новую почву», в другую социальную среду, для новой публики, по словам Ю. Соболева, «неожиданно ярко засверкала его театральность», запестрели краски святочного «маскарада», и на первый план вышла «занимательная интрига» незамысловатой мелодрамы[[19]](#endnote-14).

То ощущение трагического, которое непроизвольно рождалось по контрасту в зрительном зале в годы начавшейся мировой войны на идиллических спектаклях «Сверчка», развеялось без остатка в изменившемся воздухе эпохи.

Это — один из характерных примеров той сложной жизни, которую иногда проходят во времени отдельные (далеко не все) театральные создания, незаметно теряя свои первоначальные черты и краски, казавшиеся основными, и выдвигая из потаенной глубины незамеченные раньше контуры и тона.

В данном случае такое «превращение» старого студийного спектакля произошло не только потому, что изменился воздух эпохи и в зрительный зал пришла новая публика. Сама Студия к тому времени уже далеко ушла от своих прежних героев.

{39} Но к тому моменту, когда это произойдет, Первая студия радикальным образом изменит свой художественный облик, перестроит всю свою внутрипроизводственную систему, приспособляя ее к тем новым задачам, какие она поставит перед собой в революционные годы.

В новом художественном обличье Первая студия начинает свой путь через события революционной эпохи, не менее интересный и поучительный, чем ее жизнь в предшествующую пору, и внутренне все так же тесно связанный с судьбой породившей ее общественной группы.

## 6

При всей внешней целостности, которую Первая студия сохраняла в своей программе и творческой практике накануне революции 1917 года, историк театра в наши дни может уловить косвенные признаки уже назревающих в ту пору трудностей на ее традиционном пути. Это сказывается прежде всего на ее репертуаре, в котором после «Потопа», выпущенного в 1915 году, мы не находим в течение двух лет ни одной новой постановки. Студия как будто останавливается в раздумье над своей дальнейшей судьбой.

«Чеховский вечер», появившийся на студийной афише весной 1916 года, не был спектаклем в обычном смысле этого слова. Он представлял собой своего рода сборный тематический концерт с программой, составленной из нескольких чеховских миниатюр («Предложение», «Юбилей», «Лекция о вреде табака», «Ведьма»). Причем почти все эти небольшие пьесы были разыграны студийцами уже давно в качестве так называемых «этюдов» на ранних занятиях со Станиславским по, его «системе». При всем блеске актерского исполнения в отдельных таких этюдах «Чеховский вечер» не выходил за пределы отчетного показа учебных студийных работ, не связанных непосредственно с ее традиционной репертуарной линией.

Неясными оставались и планы Студии на будущее. Давно задуманная Сулержицким постановка диккенсовских «Колоколов», которой Студия придавала первенствующее значение, видя в ней продолжение традиции «Сверчка на печи», все время откладывалась. В конце концов она так и осталась нереализованной, хотя Вахтангов, взявшийся за ее осуществление после смерти своего учителя, долго еще (вплоть до 1919 года) будет отводить ей одно из главных мост в своих творческих замыслах.

{40} Эти первые признаки репертуарного «распутья» Студии не были заметными в ту пору ни для ее современников, ни для самих ее участников, переживавших тогда разгар своих театральных успехов. Но ближайшее будущее показало, что они определялись глубокими внутренними причинами и были связаны с общей обстановкой, сложившейся в эти годы вовне, за пределами студийных стен.

Чем дальше шла война с ее бедствиями, тяжелыми поражениями и неисчислимыми человеческими потерями на полях сражений, с растущей разрухой и разложением тыла, с тревогой, охватившей всю страну, — тем ощутимее становилась несовместимость идиллических спектаклей Студии с общей атмосферой, в которой жили люди этого времени.

Этот назревающий внутренний кризис Первой студии вышел на поверхность и раскрылся во всей его остроте сразу после революционных событий 1917 года.

В первые же месяцы революции перед Студией встала необходимость радикальной переоценки и пересмотра своего творческого метода и изменения всей своей идейно-художественной системы.

Ни для одного из существовавших тогда профессиональных театров с любой художественной программой эта задача не возникала с такой категоричностью и в таком всеохватывающем объеме, как для Первой студии. Этот театр-монастырь оказался лицом к лицу перед раскованной, разбушевавшейся стихией жизни, грозившей разрушить его непрочные стены.

В этих условиях для Первой студии оставались два возможных решения, возникали два различных пути.

На одном из этих путей ей предстояла трудная задача укрепления своего монашеского ордена, выработки нового, более строгого устава и новых тактических средств, чтобы оградить себя от вторжения враждебной действительности и противопоставить ей свое жизненное кредо, свое нравственное «верую». Это был путь разрыва со своими современниками, отказа от общей судьбы с ними.

На другом пути для участников студийной «общины» открывалась возможность отречься от иноческого обета, освободить себя от проповеднической миссии, выйти из сектантского одиночества в большой мир на дорогу новых исканий художественных средств и форм связей с той неисчислимой народной аудиторией, перед которой революция с первых же дней широко распахнула двери в театральные залы.

{41} По дороге таких исканий вскоре пойдет подавляющее большинство театральных деятелей самых различных эстетических лагерей, от представителей старых, сложившихся театров, подобно академическому Южину и вечно ищущему Станиславскому, — до бунтаря Мейерхольда с озорными отрядами его молодых последователей. И каждый из них будет вести эти поиски в соответствии с собственными традициями и накопленным творческим опытом.

В эти годы начиналась новая и, может быть, самая яркая глава в обозримой для нас истории театрального искусства, когда целая армия работников театра, начиная с больших, прославленных мастеров, кончая самыми малыми их последователями и учениками, с какой-то неистощимой веселой энергией будет вести работу по возведению причудливого в своих структурных формах, многосложного здания театральной культуры нового социально-художественного типа и назначения.

Эта многочисленная армия искателей нового искусства создаст тот неповторимо пестрый и динамичный театральный ландшафт, который будет поражать своей оригинальностью и блеском иностранных наблюдателей театральной жизни Москвы 20 – 30‑х годов.

Был момент в жизни Первой студии, когда, казалось, и она могла пойти в своем дальнейшем развитии по этому пути, отказавшись навсегда от трудного наследия своего недавнего сектантского прошлого и включившись в общий поток открывателей новых театральных материков.

Начальный шаг в этом направлении Студия делает летом 1917 года по инициативе Станиславского, который приходит к ней на помощь в ее раздумьях о своем будущем и начинает работу со студийцами над постановкой «Двенадцатой ночи» Шекспира.

Обращение Станиславского к этой пьесе не было простой случайностью. Самый выбор ее для очередной постановки Студии был откровенно полемичен по отношению к ее предшествующему репертуару. Станиславский явно стремился вывести своих «птенцов» из душных монастырских келий в жизнь через театральную стихию шекспировской комедии с ее открытым игровым темпераментом, яркими красками и жизнеутверждающим колоритом, с ее молодым весельем и заразительным озорным смехом.

Интересно, что на первых порах участники будущего спектакля не могли отойти в своей игре от исполнительской манеры «Сверчка» и «Потопа». Они стремились решать {42} комедийные роли, включая буффонные, в привычном для них плане приглушенных лирических самовысказываний[[20]](#endnote-15).

Когда Станиславский после некоторого перерыва пришел в Студию для предварительного просмотра наработанного материала (спектакль режиссировал под его руководством Б. Сушкевич), он не принял лирической манеры актерского исполнения и перестроил весь ход представления, придав ему характер веселой карнавальной игры, щедро уснастив его различного рода шуточными выходками и трюками, вплоть до фарсового падения Мальволио в бочку с водой и т. д.

Спектакль вышел на публику в декабре 1917 года, имел шумный успех у зрителей и в прессе и на долгое время (правда, в измененном виде) останется в студийном репертуаре.

Но сама Студия отнеслась с опаской и недоброжелательством к попытке Станиславского увести ее из обстановки монастырского «служения» в стихию вольной театральной игры. Вахтангов, ставший после смерти Сулержицкого ее фактическим руководителем, в письмах к друзьям сердился на Станиславского, упрекая его в измене духовным ценностям Студии, называя его постановку шекспировской комедии «масленичным каскадом». В те годы будущий создатель «Принцессы Турандот» был более правоверным последователем старого мхатовского реализма, чем сам Станиславский.

«Двенадцатая ночь» оказалась последним непосредственным вмешательством Станиславского в производственную жизнь Первой студии. Еще некоторое время он будет время от времени вести режиссерско-педагогическую работу с отдельными студийцами над ролями по его собственному выбору, как это было при постановке «Балладины». Но больше он не делает попыток повлиять на общий художественный и репертуарный курс Студии вплоть до ее окончательного выхода из системы Художественного театра.

В те дни, когда Станиславский вел работу в Студии над «Двенадцатой ночью», Вахтангов в противовес этому «масленичному каскаду» задумывал постановку «Росмерсхольма» — одной из самых темных и самых мрачных по безнадежному трагизму ибсеновских драм. И трактована она была Студией в еще более безотрадных тонах. Тема крылатых «белых коней» в ибсеновском «Росмерсхольме», как тема рокового возмездия, настигающего последнего представителя вымирающего росмерсхольмовского рода за {43} все нравственные проступки и преступления его далеких предков, — эта тема исчезла из спектакля. По вахтанговской концепции, Росмер и Ребекка уходили в небытие по собственной воле («радостно», по словам Вахтангова[[21]](#endnote-16)), как в последнее прибежище от обступившего их безысходного мрака жизни. В спектакле торжествовала тема Смерти — вечной избавительницы от неразрешимых противоречий земной действительности.

В художественном отношении спектакль этот не удался Студии и очень скоро сошел с ее афиши. Замысел Вахтангова вступил в противоречие со сценической обстановкой, решенной в мелких бытовых тонах, и — что самое главное — с исполнительской манерой студийцев, воспитанных, как мы видели, на интимном лирическом стиле «Сверчка» и «Потопа». Критик «Вестника театра» Ю. Соболев — один из верных сторонников Первой студии — с удивлением отмечает беспомощность актерской игры в этом спектакле, несмотря на то, что в нем были заняты лучшие студийные силы. Он выделяет только второстепенную роль Бренделя в превосходном исполнении Л. Леонидова, актера основной мхатовской труппы, который издавна был связан с молодежью Первой студии и принимал иногда участие в ее постановках.

Несмотря на художественную неудачу вахтанговского «Росмерсхольма», именно с этого спектакля начинается новая, трагедийная линия Студии, которая вскоре займет господствующее положение в ее репертуаре.

Вслед за драмой Ибсена на сцене Студии появляется трагедия Габриеле Д’Аннунцио «Дочь Иорио» в постановке Н. Бромлей (1918), а за ней — трагедия польского классика Ю. Словацкого «Балладина», поставленная Р. Болеславским (1920). При всем различии в их тематической масштабности и художественной ценности эти пьесы сближались с ибсеновским «Росмерсхольмом» в мистичности их общей концепции и в той безысходности, с какой решался в них трагический конфликт. И так же как в «Росмерсхольме», замысел постановщиков этих спектаклей находился в конфликте и с декоративным оформлением сцены и со стилем актерского исполнения или, вернее, с его бесстильностью, что отмечала критика того времени.

Система актерской игры, как она сложилась в Первой студии в предреволюционные годы, обнаруживала свою непригодность для нового репертуарного курса Студии. Она не подходила ни для полнокровной, сверкающей пестрыми красками жизни комедии Шекспира, ни для мрачной символики {44} ибсеновского «Росмерсхольма», ни для декоративного трагизма «Дочери Иорио» и зловещей фантастики «Балладины». Она вообще оказывалась невозможной в новых условиях революционного времени для участников Студии при любом направлении, при любых задачах их профессиональной творческой работы.

Разорванное сознание, маниакальная сосредоточенность студийного актера в самом себе в поисках чувства «добра» как основного источника для творчества — эти особенности сновидческого искусства Первой студии делали ее участников беззащитными перед потоком многообразных впечатлений, хлынувших на них с первых же дней революции. Дальнейшая верность Студии своей системе в обстановке революционной эпохи с ее вздыбленным бытом, стремительными темпами, с калейдоскопом быстро сменяющихся событий обрекала члена студийного братства на гибельную потерю душевного равновесия, на творческую немоту.

## 7

В этом отношении характерна творческая судьба Михаила Чехова — наиболее талантливого из всех актеров Первой студии и самого верного последователя ее системы.

Постоянная погруженность в самого себя, отказ от познания окружающей действительности быстро привели в эти годы Михаила Чехова к тяжелому психическому заболеванию, к утрате творческого дара.

Как рассказывал впоследствии сам Чехов, малейшее соприкосновение с реальной жизнью, вплоть до выхода на улицу, приводило его в эту пору в состояние, близкое к безумию. Внешний мир обрушивался на него как враждебная стихия хаосом разрозненных звуков, вещей, предметов, человеческих лиц.

«Я буквально был разорван самыми разнообразными и негармоничными впечатлениями, — вспоминал Чехов позднее в своей книге “Путь актера” и продолжал: — Я не умел отстранять от себя ненужные впечатления… Проходя по улице, я был буквально полон содержанием вывесок, уличным шумом и грохотом, лицами и случайными речами прохожих. Я страдал от этой разорванности, но не знал, как с ней бороться»[[22]](#endnote-17).

В эти годы Чеховым постоянно владело чувство тревоги, ощущение своей беззащитности перед какой-то неведомой опасностью, подстерегающей его на каждом шагу. {45} Бывали случаи, когда, охваченный безотчетным страхом, он убегал из театра в театральном костюме и гриме во время действия и спектакль оставался недоигранным.

При таком состоянии актера все сознательные цели его художественной деятельности, как и самая возможность творчества, исчезали без остатка. Чехову пришлось надолго оставить сцену. Никакие методы лечения не помогали ему вернуть душевное равновесие, пока он сам не решил заняться педагогической работой с актерской молодежью в специально организованной для этого студии, которая так и вошла в историю театра под именем Чеховской. Работая с учениками в этой студии, Чехов оторвался от постоянного созерцания своего «я», вышел за пределы душевного одиночества, переключил внимание от себя самого вовне, на других-людей, и это помогло ему преодолеть начавшееся психическое заболевание и вернуть себе утраченную способность к творчеству.

«Я понял, что художник должен уметь получать впечатления» — так рассказывал впоследствии Чехов о своем «открытии», которое помогло ему выйти из тяжелого душевного и творческого кризиса. Это значит, — размышлял он с самим собой, — что художник должен «уметь отбирать впечатления и искать отношения к ним». И дальше Чехов снова обращается к найденной им формуле, уточняя ее и подчеркивая, что художнику нужно не только «получать всякие впечатления», но одновременно «искать к ним ясного и сознательного отношения»[[23]](#endnote-18).

Эта как будто простая истина, хорошо знакомая каждому художнику в любой области искусства на самом раннем этапе творческого пути, приходит к Чехову как своего рода откровение на восьмом году жизни Первой студии и после собственной многолетней сценической деятельности.

Самый факт такого запоздалого «открытия» хорошо известной истины говорит о том, насколько сильно и безраздельно интуитивно-эмоциональная стихия господствовала в творчестве раннего Чехова, как и во всей системе Первой студии в целом, вытесняя всякую возможность для актера сознательной оценки вне лежащей реальной действительности.

Дальнейшим шагом на этом пути должно было быть уничтожение искусства в его познавательной функции, снятие со сцены актера как творца и превращение его в своего рода пифию, в менаду с разорванным сознанием, увлекающую толпу зрителей в экстатический круг.

{46} Выход Чехова из своего кризиса был одновременно рождением в нем того большого художника, каким знает его сегодня история русского театра. И раньше Михаил Чехов выделялся среди актеров его поколения своим необыкновенным дарованием. Его ранние острохарактерные роли в Студии — такие, как Кобус в «Гибели “Надежды”», Фрибе в «Празднике мира», Калеб в «Сверчке на печи» и Фрезер в «Потопе», — справедливо считались шедеврами молодого артиста, образцами психологических «этюдов», поразительных по эмоциональной правде и по точности театрального рисунка.

Но после кризиса талант Михаила Чехова раскрывается по-новому, с невиданной еще глубиной, драматической силой и художественным совершенством. Из сферы исчерпывающих психологических «этюдов» его новые роли переходят в план эпохальных созданий, поднимающихся на высоту крупных социально-психологических обобщений.

Был период в творческой биографии Михаила Чехова, захвативший короткое семилетие 1921 – 1928 годов, когда равного ему по масштабам дарования трудно было найти среди актеров его поколения в русском и в западноевропейском театре. Даже актер с мировым именем Александр Моисси, гастролировавший в 20‑е годы в Москве и в Ленинграде, — даже он казался чересчур рассудочным, чересчур «сделанным» художником рядом с Чеховым, создания которого при всей их неотразимой психологической правде и жизненной достоверности, казалось, были сотканы из огня и воздуха, говоря романтическим языком бальзаковских сравнений.

Каждая новая роль Михаила Чехова в эти годы вырастала в крупное событие на театральном фронте, привлекавшее к себе обостренное внимание и живой интерес современников вне зависимости от общего характера спектакля в целом, как это бывает с гастрольными выступлениями мировых знаменитостей. «Ходить смотреть Чехова в “Эрике XIV” будут, как ходят на Цаккони и Дузе», — писал поэт Михаил Кузмин в статье 1921 года о первой трагической роли Михаила Чехова, с которой начинается его новое восхождение на театральном небе современности как новооткрытой звезды первой величины[[24]](#endnote-19).

В ту пору такое непомерное возвышение одного актера из общего режиссерско-постановочного ансамбля, как отмечал тот же Михаил Кузмин, казалось бесспорным художественным «беззаконием» по отношению к господствовавшим {47} тогда строгим эстетическим правилам и канонам. Но это было «благословенное беззаконие», добавлял поэт, и вместе с ним радовались такому нарушению театрального «закона» самые требовательные, самые суровые знатоки и специалисты многосложного искусства театра, к какому бы направлению они ни принадлежали — и старая актерская гвардия Малого и Александринского театров, еще хранившаяся нетронутом виде традиционное искусство XIX века, и мхатовцы во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко и новатор Мейерхольд со своими многочисленными последователями, включая молодую пролеткультовскую поросль.

При этом в каждом из этих лагерей Чехов считался «своим», как это бывает с большими художниками, которые словно вбирают в себя все «школы», все направления, соединяя их в некое новое художественное единство.

Из всех актеров нового поколения только молодой Бабановой выпала счастливая доля такого всеобщего признания при всех различиях, которые отделяли трогательных бабановских подростков с нежной душой и с негромкой речью от мятущихся героев Чехова, голос которых поднимался на высоту смелых и жестоких голосов, звучавших в воздухе революционной эпохи.

Творческая амплитуда Михаила Чехова была поистине всеобъемлющей. Для него, казалось, не существовало никаких трудностей в выражении сложной жизни человеческого духа в самых разнообразных и контрастных ее проявлениях. Он поражал легкостью, с какой превращался в человеческие существа различного, иногда полярного характера. «Он — могучий талант, — говорил Станиславский в эти годы о Чехове, — и нет такой творческой задачи, которую он не сумел бы на сцене выполнить»[[25]](#endnote-20). Всякий, кто знает непомерную требовательность Станиславского и к себе и к другим актерам самого высокого таланта, может по справедливости оценить значение этих слов, сказанных им о молодом Чехове.

Превосходными были комедийные роли, сыгранные Чеховым в начале этого нового периода в его творческой биографии. Даже такая сравнительно несложная роль, как водевильно-фарсовый Мальволио из шекспировской «Двенадцатой ночи», была поднята им до явления. На сцене появлялось какое-то нечистоплотное насекомое в человечьем облике, с яйцеобразной головой, качавшейся на шейном стебле, с шевелящимися усиками и бессмысленно-похотливой {48} улыбкой на лице, с длинными, тонкими ножками такими же руками, похожими на скользкие щупальца было воплощение нравственного и физического уродства, доведенное до гиперболы.

А химерически-гротесковый Хлестаков Чехова в первый же вечер его сценического рождения стал театральной легендой. Образ чеховского Хлестакова нельзя стереть в памяти тех, кто хотя бы однажды видел его на сцене. Через много десятков лет этот загадочный образ вновь возникает перед нами со страниц воспоминаний современников, продолжая тревожить своей странной значительностью, как тревожат нас фантастические «капричос» Гойи или каменные химеры Парижской Нотр-Дам, в которых мы смутно угадываем что-то близкое нам самим, словно подобные существа действительно копошатся в каких-то глубоких, непознанных складках нашей человеческой природы.

Для самого Чехова Хлестаков явно был одной из тех химер, которые вышли из тайников его души в годы тяжелого духовного кризиса, терзая и мучая его своей миражной реальностью и от которых он потом сумел освободиться, отстранив их от себя и «переселив» как художник в свои сценические творения.

Но центральное место в новом репертуаре Михаила Чехова занимают трагедийные роли: бедный Эрик в исторической драме шведского писателя Стриндберга «Эрик XIV» (1921), шекспировский благородный Гамлет (1924), сенатор великой гибнущей империи старик Аблеухов из «Петербурга» Андрея Белого (1925) и кавалер российских орденов Муромский в «Деле» Сухово-Кобылина (1926) — последняя роль, которую он сыграл на русской сцене до отъезда за границу.

Все эти персонажи сильно разнились между собой по человеческому характеру, внешнему облику и социальной биографии. Но, в отличие от химерического Хлестакова и «насекомого» Мальволио, во всех этих ролях отчетливо просвечивал человеческий образ самого актера. Чехов оставался в них самим собой, со своим глухим надорванным голосом, со своим мятущимся душевным миром, который открывался перед зрителем всегда новыми гранями и в то же время сохранял свое внутреннее единство. В его сценических созданиях страдала живая душа самого актера в смене театральных личин и жизненных «превращений». В них развертывалась перед публикой собственная драма художника, пережитая им в его сложных отношениях с современностью. {49} Зрелище этой человеческой драмы, возобновляющейся в каждой новой роли Чехова этого периода, захватывало аудиторию своей подлинностью, скрытыми, но ясно ощущаемыми связями с тем, что происходило в эти годы в самой жизни.

Не все зрители безоговорочно сразу же попадали в плен искусства Михаила Чехова. Среди его современников были такие, которые первое время пытались сопротивляться его Магическому воздействию, ощущая в болезненной исступленности, с какой актер раскрывал внутренний мир своих страдающих героев, скрытый вызов по адресу современности. Но и они в конце концов оказывались побежденными его искренним и глубоко человечным творчеством. Скоро они приходили к тому, что начинали изыскивать сложные психологические ходы, чтобы оправдать его трагических героев, сохранить их для революции, найти им место в новом обществе.

В этом плане крайне любопытны некоторые письма, обращенные к Михаилу Чехову от рядовых зрителей. Из них особенно интересно одно письмо, в котором автор — активный участник гражданской войны, член партии — рассказывает историю своего отношения к Чехову как актеру и к его ролям, от Фрезера в «Потопе» до Гамлета[[26]](#endnote-21).

В начале своего «знакомства» с Чеховым-актером автор письма, по его словам, относился к нему резко отрицательно. Он видел в нем упадочного художника, которому нет места в новом театре, создающемся в годы революции. Любопытно, что для него чеховский Хлестаков представлялся своего рода «отходной», которую актер «пропел» себе и подобным ему «ущемленным, хлюпким интеллигентам».

И в то же время какая-то сила заставляет автора письма все внимательнее всматриваться в лица чеховских героев. Они начинают притягивать его своей скрытой психологической сложностью, внутренним светом, который они излучают из себя. И чем дольше он вглядывается в них, тем сильнее в нем возникает сомнение в правильности своих первоначальных выводов. И наконец, в Гамлете перед ним приоткрывается источник внутреннего света, теплящегося в чеховских персонажах, приоткрывается человеческая душа самого актера, душа «чистого, по-женски нежного, по-гамлетовски слабого физически, истосковавшегося по хорошему человеку юноши».

Правда, он мало активен, этот обаятельный юноша, он не участвует непосредственно в той ожесточенной борьбе, {50} которая развертывается в мире за социальное обновление человечества. Но его внутренний мир прекрасен, и его страдающая душа доверчиво обращена к своим современникам и полна любви к ним. Окончательно убеждает в этом автора письма выступление Михаила Чехова на премьере «Гамлета» сразу после спектакля, когда состоялось его публичное чествование и вручение грамоты на звание заслуженного артиста Республики. В ответном слове Чехов говорил о своей любви к зрителям, которую он, по его словам, «всегда искренне стремился передавать со сцены в зрительный зал»[[27]](#endnote-22).

Автор письма ликует, открыв для себя нового Чехова. «Вы с нами», — радуется он, обращаясь к актеру. Вы нам нужны «до зарезу», если не на передовой линии фронта («по хрупкости здоровья», — образно дополняет свою мысль автор), то «в нашем тылу», в той повседневной борьбе, «которая должна же преобразить лицо человечества».

Корреспондент Михаила Чехова, пославший ему письмо из зрительного зала, был прав в одном. Трагические герои Чехова не были враждебны ни людям нового мира, ни высоким целям революции. Для этого они были слишком беззлобны и чисты сердцем. И в них действительно жила любовь к людям, завещанная Чехову Сулержицким, — притом не только к человечеству вообще, но к реальным, сегодняшним людям революции, сидящим перед актером в зрительном зале.

И все же автор письма шел чересчур далеко в своих надеждах на гармоническое существование чеховских героев в новой эпохе. Как ни были они обаятельны со сцены в своей душевной чистоте, они больше принадлежали прошлому, чем сегодняшнему и завтрашнему дню мира. Они родились в неподходящий для них час истории. Весь их духовный склад, вся их нервно-психическая конституция были чересчур утонченными, чтобы выдержать жестокие бури, носившиеся над земной планетой с начала XX века. Их руки были слишком слабы, чтобы защититься от множества грозящих опасностей. А их хрупкие легкие были неприспособлены, чтобы дышать раскаленным воздухом революционной эпохи.

В те годы, когда Михаил Чехов выводил этих персонажей на театральные подмостки, им оставались в жизни считанные часы их исторического существования. И они со своей сверхчувствительной нервной организацией остро ощущали эту свою обреченность, — если и не осознавали ее {51} разумом. Поэтому с такой тревогой они смотрели в мир своими расширенными глазами и детски-беспомощное выражение так часто появлялось на лицах даже самых стойких и мужественных из них.

В эпохи, подобные нашей, когда рушатся многовековые устои общества, старый мир уносит в провалы истории не только отжившее, мертвое и уродливое. В своем крушении он часто увлекает за собой ценные культурные пласты, уникальные образцы благородных человеческих «пород», которым никогда больше не суждено возродиться в их неповторимом своеобразии.

Отсюда шел жертвенный пафос, который слышался в голосе Герцена, когда он призывал будущих участников мирового социального переворота быть готовыми отречься от многого неповторимо ценного и дорогого, что когда-то породила цивилизация старого мира, и «предпочесть дикую юность образованной дряхлости»[[28]](#endnote-23).

Через полвека тот же пафос жертвенности прозвучит в историко-публицистических выступлениях Ал. Блока и особенно в его пророчественной статье 1908 года «Народ и интеллигенция».

Чеховские герои принадлежали к таким исторически обреченным человеческим породам. Глядя на них из темноты театрального зала, зрители горячо сочувствовали им, с волнением следили за их судьбой и в то же время с душевной болью ощущали всю неизбежность их трагического конца. Они оставались слишком незащищенными для того высокогероического и вместе с тем небывало жестокого времени, в которое вступало человечество.

Вместе с новыми героями к Чехову приходит после кризиса то его мастерство, которое даже самым искушенным театральным деятелям представлялось феноменальным по его необычности и художественному совершенству.

Это мастерство соединяло в себе предельное душевное самообнажение артиста («душевный реализм»), характерное для студийной системы Станиславского — Сулержицкого, — с гротесковой формой его сценического воплощения. Такое соединение двух разнородных, как будто несоединимых начал давало поразительные результаты. Внутренний мир чеховских героев был вынесен на поверхность в своеобразной пластически-динамической ткани и в то же время ничего не терял в своем драматизме, достигавшем высочайшего трагического напряжения. Это был непревзойденный образец того «психологического гротеска», который имел {52} в виду Станиславский в своей беседе с Вахтанговым в 1921 году, ссылаясь на Живокини и Варламова — в комедии и на Сальвини — в трагедии[[29]](#endnote-24).

Это новообретенное мастерство Михаила Чехова раскрылось во всем блеске уже в первой его роли нового периода — в Эрике XIV из одноименной трагедии Стриндберга. В этом спектакле на подмостках Студии, ничем не отделенных от зрительного зала, страдал, метался и кричал от душевной боли не актер, надевший на себя театральный наряд. Трепещущее человеческое тело с обнаженными мышцами и нервами, с открытым пульсирующим сердцем, с мыслями, зримо пробегающими в извилинах мозга, билось в муках перед потрясенной аудиторией.

Казалось, еще немного — и актер нарушит ту грань, за которой кончается искусство и начинается область клинической психопатологии. Но артист ни в одном моменте не переходил этой роковой границы. На этот раз терял душевное равновесие бедный Эрик, а не актер, игравший его роль в спектакле.

Бесспорно, это была исповедь самого Чехова. В Эрике явно чувствовалось его «воспоминание» о собственных страхах и муках времен его душевного кризиса. Но эта страстная «исповедь» была воплощена Чеховым в единственно точную, исчерпывающую художественную форму. В самые рискованные по душевной обнаженности моменты роли Чехов оставался художником, до конца владеющим собой и всеми своими многообразными средствами сценической выразительности.

Известный чешский писатель Карел Чапек, видевший Михаила Чехова в роли того же Эрика во время заграничных гастролей Первой студии в 1922 году, писал в своей статье об этом «чуде» чеховского мастерства:

«Я видел много действительно вдохновенных актеров. Их высшим искусством было умение убедить вас, что под оболочкой тела их героев, где-то внутри их, скрыта напряженная душевная жизнь. У Чехова, — продолжал писатель, — нет никакого “внутри”, все обнажено, ничего не скрыто, все импульсивно и резко, с огромной динамикой выливается в игру всего тела, всего этого тонкого и дрожащего клубка нервов. При этом игра его настолько внутренне целомудренна, душевна, настолько не поверхностна, как никакая другая».

Чапек останавливается в недоумении перед тайной этого еще невиданного им искусства актера. «Скажите мне, {53} как это стало возможным?» — спрашивает он воображаемого собеседника и сам отвечает за него: «Я этого не знаю. Этого нельзя ни объяснить, ни скопировать»[[30]](#endnote-25).

Необычным был у Чехова в те годы и самый процесс создания сценического образа. Как он рассказывает в своей автобиографической книге, образ рождался у него органически и внезапно из «чувства целого», возникавшего непроизвольно в какой-то момент пристального вглядывания в роль, ему предназначенную. Как будто в его душе действительно рождалось живое существо, которое постепенно оттесняло в сторону самого актера, подчиняло себе его внутренний мир, а затем воплощалось вовне, завладевая его лицом, руками, голосом, всем его физическим «аппаратом». Судя по тому, что мы знаем о репетиционной работе Михаила Чехова, такое воплощение нового существа в тело актера происходило не сразу. Но когда оно совершалось, игра Чехова принимала характер той вольной импровизации, которая так поражала не только зрителей, но и чеховских партнеров своей неожиданностью и одновременно точностью выдумки, доходящей иногда до художественной дерзости.

Чеховское «чудо», соединявшее в слитном единстве начало человеческой исповеди с пластическим гротеском, длилось от Эрика до Муромского в «Деле» (1926). После «Дела» Михаил Чехов пересматривает свою творческую систему, отходит от искусства «душевного реализма», отрекается от своей веры в «религию Станиславского» (как он говорил когда-то) и неожиданно переходит к кокленовскому методу создания сценического образа («искусство представления»).

Еще в Муромском он делает первую попытку предварительно создать в своем воображении, как это рекомендует Коклен, «модель» образа, для того чтобы затем трезво скопировать ее в своей игре. По рассказам самого актера, он действительно сконструировал в своем внутреннем зрении во всех мельчайших деталях внешность будущего Муромского — дряхлого старика с добрыми, слезящимися глазами и по-детски растерянной улыбкой на морщинистом лице, с остатками растительности, кустами вылезающей на голове и щеках, в парадном облачении ветерана екатерининских войн, в лосинах и ботфортах на согнутых старческих ногах, с боевыми регалиями на старинном мундире.

Уже само это обилие характерных деталей в гриме и костюме персонажа резко противоречит «классическому» Чехову, особенно в его предшествующих трагических ролях, {54} когда он почти не изменял собственное лицо и давал в гриме только одну-две «ведущие» черты, подчиняющие себе весь внешний облик героя: изломанную бровь (бровь страдания) на бледном лице Эрика; длинные льняные волосы, обрамляющие высокий, открытый лоб благородного Гамлета; непомерно большие глаза, как будто вылезающие из орбит на белом, как гипсовая маска, лице старого Аблеухова. С таким же лаконизмом решал Чехов и костюмы своих театральных спутников. И это касается всех его ролей, включая комедийные (Хлестаков, Мальволио) и те его ранние роли, которые мы назвали «психологическими этюдами».

К счастью — для себя и для зрителей, — Михаил Чехов не смог провести до конца задуманную вивисекцию над образом Муромского. При всех его стараниях ему не удалось на этот раз «услышать» заранее голос своей «модели», и она осталась недоделанной. По его словам, у него не хватило для этого времени: день премьеры готового спектакля уже был объявлен в афише. Едва ли это объяснение было точным. У художников масштаба Михаила Чехова случайностей подобного рода не бывает. Очевидно, помимо воли актера что-то в нем внутри сопротивлялось подготовленной операции. По всей вероятности, живое существо роли («человеко-роль» — по Станиславскому) уже успело к тому времени зародиться в его душе и ждало своего естественного появления на свет без помощи предварительно созданного макета образа.

Так или иначе, на этот раз живой чеховский голос нашел в недостроенной «модели» свободный выход для душевного мира актера и спас его Муромского от грозившего ему омертвения.

Но в дальнейшем Михаил Чехов, по-видимому, окончательно и бескомпромиссно переходит на позиции искусства представления в его классическом кокленовском варианте, отвергая учение Станиславского об искусстве «душевного реализма». В этом плане характерно письмо Михаила Чехова к актеру МХАТ Второго В. А. Подгорному осенью 1928 года, в котором он рассказывает о своем разговоре со Станиславским по вопросам актерского мастерства в номере берлинского отеля[[31]](#endnote-26).

В этом письме Чехов иронизирует над самим стремлением Станиславского сделать душу актера одним из основных источников для создания сценического образа. Такое стремление своего прежнего учителя Чехов находит несбыточным. Что может дать искусству актерская «небогатая душонка», {55} говорит Чехов, смеясь над детской наивностью «гиганта Станиславского». Только в идеальном царстве фантазии, повторяет Михаил Чехов вслед за Кокленом, живут высокие художественные образы, которые актер может подсмотреть в счастливые минуты творческого прозрения и хотя бы частично приблизиться к ним в своих созданиях[[32]](#footnote-9).

Странно слышать эти пренебрежительные слова об актерской «небогатой душонке» от того самого Чехова, в душевном мире которого родились самые совершенные его творения.

Отречение Михаила Чехова от своего чудодейственного искусства совпало с другими изменениями в его творческом пути. После Муромского Чехов расстается со своими «обреченными» героями, словно он исчерпал для себя их духовную драму, до конца проследил трагическую судьбу и освободился от их власти над собой. Так или иначе, они больше не появляются рядом с ним на театральных подмостках.

Правда, что-то близкое к ним еще остается жить некоторое время в творческих замыслах Чехова. С 1926 года, сразу после Муромского, в его воображении все настойчивее начинает возникать трагический образ Дон Кихота. Судя по записанному рассказу самого актера, Дон Кихот появляется перед ним как готовая «модель», на этот раз обретшая не только внешний облик будущего чеховского героя, но и его голос.

Однако, как ни трактовать роль Дон Кихота, она в главных ее внутренних линиях, в основной ее динамической ткани существенно отличается от всех предшествующих трагических «спутников» Чехова. В Дон Кихоте нет ничего от их пассивной жертвенности и душевной беззащитности. Дон Кихот — весь в действии, весь в борьбе, в немедленном воплощении в жизнь своих нравственных идеалов. Это — образ явно нового психологического «состава» по сравнению с прежними чеховскими ролями. К тому же он так и не получил у Чехова окончательного воплощения в завершенный {56} художественный образ. Репетиции «Дон Кихота» в МХАТ Втором были прерваны из-за отъезда Чехова в заграничную командировку весной 1928 года, а в Париже в 1932 году почти готовый спектакль так и не вышел на публику по невыясненным причинам. По всей видимости, роль эта не удалась Чехову. Он больше не возвращается к ней даже в своих планах на будущее.

Исчезновение «обреченных» героев Чехова из его репертуара не было простой случайностью, связанной лишь с индивидуальным путем актера. Люди этой общественной формации отступали в тень и в самой жизни тех лет. Их судьба переставала занимать современников с прежней остротой, по мере того как старый мир все дальше отходил в прошлое, хотя драмы многих из них еще долго будут разыгрываться в живой действительности — однако на новой основе и в иных условиях.

Перед современниками вставали другие заботы, другие проблемы первостепенной важности, и на передний план исторической сцены выходили судьбы людей иного склада, другой социальной биографии.

В этой меняющейся обстановке Чехов и освобождается от своих «спутников». А вместе с ними его оставляет и трагическая стихия, владевшая им в течение коротких пяти — семи лет. Вообще в эту пору в сознании Чехова как художника и человека происходят какие-то разительные перемены. Об этих изменениях говорит небольшая книга мемуарного характера, которую Чехов выпускает в 1928 году. После «Моей жизни в искусстве» Станиславского — это лучшее, что написано в России актером о самом себе, по искренности и бесстрашию, с какой Чехов рассказывает о своих духовных исканиях и жизненных странствиях. Но в этой искренности у Чехова слышатся неожиданные ноты. В его рассказе о своей жизни в театре поражает какая-то беспощадная трезвость по отношению к себе. Как будто Чехов подводит окончательный итог всей своей деятельности в искусстве. На страницах его мемуаров («мемуары» в тридцать семь лет!) собственная его жизнь с ее взлетами и падениями, с тем феноменальным и обыденным, что было в ней, лежит перед ним, словно распластанная на операционном столе, со снятыми покровами, и он подвергает ее исчерпывающему анализу, как будто говорит не о себе, а о другом, постороннем ему человеке. Так писать о себе может только художник, действительно осознавший конец своего творческого пути.

{57} Об этом чувстве своего конца как художника говорит сам Чехов в первых же главах книги со всей ясностью и точностью, не допускающей разноречивых толкований.

«Благодаря моей страстности, — пишет он, — я буквально ускорил свою жизнь, то есть я изжил *все, что было во мне, гораздо скорее, чем мог бы это сделать*». При этом Чехов не высказывает сожаления о своей быстро сгоревшей творческой жизни. Наоборот, он испытывает странное душевное облегчение, что демон исповеднического искусства покинул его. С пугающим смирением он признается, что *чувствует «благодарность к судьбе за скорое, хотя и мучительное, решение вопроса моей жизни»*[[33]](#endnote-27) (подчеркнуто мною — *Б. А.*).

Последующая судьба Михаила Чехова как будто подтверждает непогрешимость приговора, который он вынес самому себе. По-видимому, он действительно сжег себя без остатка в одном сверхинтенсивном творческом усилии, которое длилось как единый порыв на протяжении нескольких лет. Актеры с такой повышенной эмоциональной возбудимостью, как у Чехова, часто раньше времени исчерпывают свои творческие ресурсы, каким бы совершенным ни было их мастерство, какой бы высокой ни была их актерская техника. Достаточно вспомнить Стрепетову, рано изжившую себя и из гениальной артистки превратившуюся в мучительно уставшего человека, влачившего свою жизнь на подмостках, как тяжелую, ненужную ношу. История театра знает и другие подобные примеры.

Так или иначе, Муромский оказался последним шедевром Чехова. Все, что мы знаем сегодня о его работе в зарубежном театре и кино, не позволяет ни одну его роль этого времени — хотя бы с минимальным приближением — назвать «чеховской». Кажется, что все они были сыграны другим актером со средними данными и с мало оригинальной техникой. Одни его гримы этой поры, в том числе и в прежних его московских ролях (Эрик, Гамлет и особенно Хлестаков), удивляют своей робостью, статичностью и актерской трафаретностью. В них нет и следа от той прославленной чеховской смелости, с какой артист двумя-тремя штрихами на своем лице с исчерпывающей точностью воплощал всю сущность рожденного им образа.

Гений отлетел от великого художника, и на сцене остался только многоопытный актер, хорошо владеющий техническими средствами своего искусства и готовый применить их на любом материале — от стандартной роли жестокого деспота на царском троне в «Смерти Иоанна Грозного» {58} или клоуна Скида в незамысловатой мелодраме «Артисты» до сверхбытового (из «Стрекозы» или «Будильника») дачного мужа, нагруженного покупками и домашним скарбом, из раннего рассказа своего знаменитого родственника А. П. Чехова. «Он погиб для: искусства», — с горечью скажет Станиславский о своем гениальном ученике после второй (и последней) встречи с ним в Берлине 1930 года.

## 8

Как мы видели, путь Чехова-актера был органически связан с Первой студией Художественного театра, впоследствии переименованной в МХАТ Второй. В стенах этого театра-студии сформировалось его уникальное дарование, здесь к нему пришли его небывалые для того театрального времени актерские триумфы. Наконец, сильнее и глубже, чем кто-либо из студийцев, он воспринял то большое и решающее в искусстве актера, что принесли с собой в Студию Станиславский, а затем Сулержицкий.

И в то же время творчество Михаила Чехова в пору его кульминации по своим масштабам выходит далеко за пределы МХАТ Второго. Чехов быстро вырос в явление самостоятельное, исключительное, принадлежащее всему современному театру.

И самая актерская тема Чехова, как она воплощалась в образах его трагических (а отраженно и комедийно-химерических) «спутников», была его индивидуальным достоянием. Она принадлежала только ему одному и не совпадала с центральной темой Первой студии, — особенно в ее послереволюционный «второмхатовский» период. Она лишь соприкасалась с ней в каких-то отдельных звеньях или проявлениях.

Как мы увидим дальше, МХАТ Второй только использовал ее по-своему, в своих целях. Он брал чеховских героев с их самостоятельной темой и искусно вводил их в ткань собственных сценических композиций, имевших другую идейную направленность, другое общественное назначение и сделанных в другом художественном ключе.

По-иному пережила Студия в целом и тот кризис ее актерской «системы», который обозначился в первые же месяцы революции. Никто из студийцев не прошел, подобно Михаилу Чехову, через мучительный процесс переплавки исповеднического искусства с художественной формой пластического гротеска — процесс, стоивший Чехову так дорого {59} и одно время грозивший художнику не только утратой творческого дара, но и распадением его человеческой личности.

Кризис пришел к Студии в ту же пору, что и к Чехову, но протекал без особой остроты в иных формах и привел к другим результатам. В какой-то момент Студия просто сбросила с себя систему Станиславского — Сулержицкого, предоставив своим участникам на первых шагах, не задаваясь большими художественными задачами, обходиться тем запасом чисто профессиональных навыков, который в той или иной степени накопился у каждого из них при ежедневном выходе на публику. По-видимому, такого запаса навыков было у студийцев тогда не так уж много. Во всяком случае, в эту короткую переходную пору в жизни Первой студии в рецензиях на ее спектакли можно было встретить недоуменные замечания критиков о «разлаженности»-игры актеров Студии, о ее профессиональной неточности и даже о «ремесле», которое пришло на смену когда-то живого студийного «трепета».

Но сравнительно скоро Студия начинает вырабатывать новую систему актерской игры взамен утраченной. Причем эти поиски новых художественных средств и приемов идут в направлении диаметрально противоположном тому, в каком действовала Студия в свои начальные годы. Если раньше по завету Сулержицкого студийцы стремились с наибольшей полнотой раскрыть свои души перед зрителями, чтобы затопить их волнами любви и добра, то в новых условиях они ставят перед собой задачу обратного порядка: наглухо закрыть для творчества собственный душевный мир и как можно прочнее отгородиться от аудитории.

Первое время средством для такого рода «операции» служит Студии прием стилизации, мирискуснической подделки под стиль старинного театрального представления — прием, широко распространенный в условном театре предреволюционного десятилетия.

Отчетливые признаки такой стилизации появляются уже в начальные годы революции на отдельных спектаклях Студии ее прежнего репертуара.

Мы приводили выше интересное свидетельство Ю. Соболева в его статье 1919 года о том, как с течением времени классический «Сверчок на печи» неожиданно превратился из лирического, полного душевного тепла спектакля в подобие святочного маскарада со стилизованными персонажами и с выдвижением на первый план прихотливых извивов театральной интриги.

{60} Примерно то же самое произошло с «Двенадцатой ночью» через два‑три года после ее премьеры в 1917 году. Станиславский, как мы уже говорили, ставил в Студии шекспировскую комедию как своего рода карнавальную игру, полную непринужденного веселья, искрометных шуток и озорных выходок. Но в этой карнавальной игре, по замыслу Станиславского, участвовали живые люди — каждый со своим индивидуальным характером и со своей резко очерченной линией поведения в событиях комедии. В Студии же живые участники реальных происшествий «Двенадцатой ночи» очень быстро приняли на себя обличье стандартных театральных проказников со стертыми характерами и весь спектакль в целом приблизился к ходовой подделке под стиль так называемой итальянской комедии масок.

Когда Михаил Чехов вошел в «Двенадцатую ночь» со своим Мальволио, заменив прежнего исполнителя роли Колина (это был 1920 год), то процесс стилизации спектакля уже завершился к тому времени и чеховское человекообразное «насекомое» буквально вылезало всей своей неотразимой реальностью из рамок безличного, чинно-зашнурованного игрового представления.

В дальнейшем Студия время от времени выпускает такие стилизаторские подделки, своего рода театральные «пустячки» развлекательного характера, как «Укрощение строптивой» или «Бабы» (по Гольдони), сделанные в той же манере комедии дель арте, или «Любовь — книга золотая» А. Н. Толстого, приближавшаяся к стилизациям Юрия Беляева под старинный русский водевиль, вроде его «Путаницы» или «Псиши».

Удельный вес этих наивных и не всегда ловких заимствований в общем репертуаре МХАТ Второго очень не велик, а их художественное значение — ничтожно. Эти спектакли — откровенно подражательны, притом запоздало подражательны. МХАТ Второй обращается к этой стилевой манере в ту пору, когда она стала вырождаться и обрастать штампами. Сам Мейерхольд, когда-то давший первые (и высокие) образцы таких стилизаций, давно отказался от них, и они спустились с экспериментальных площадок на сцены обычных профессиональных театров, вплоть до «коммерческих» типа Незлобинского. Позднее Вахтангов даст свой, обновленный, иронико-пародийный вариант этой стилевой манеры в спектакле «Принцесса Турандот», на два десятилетия продлив ее применение в творческой практике современного театра.

{61} Тем не менее при всей трафаретности стилизаторских спектаклей Студии их роль в ее творческой эволюции бесспорна. В них Студия устанавливает для себя качественно новое отношение к материалу действительности. Она начинает обратный путь от актера-человека Сулержицкого — Станиславского к актеру-лицедею, от художника, органически рождающего в своей душе («от себя») сценический образ как живое человеческое существо («человеко-роль»), к холодному мастеру, компонующему образ чисто внешними графическими средствами по заранее составленному и выверенному чертежу.

Путем стилизации Студия преодолевает гипертрофированную эмоциональность своих созданий и утверждает в своем творчестве начало рассудочности, того, что мы называем латинским словом ratio.

Она отказывается от чисто лирического воздействия на действительность и начинает создавать свои обобщенные представления о ней. Эти представления не теряют резко субъективного характера. Но в их сценическое воплощение входит сознательный расчет художника. Внешний мир встает перед его глазами как нечто внеположное ему, не связанное с ним внутренними соединительными нитями и находящее у него вполне обдуманное и окончательное суждение.

На этом пути в арсенале художественных средств Студии появляется образ-маска, сначала в его простейшем стилизованно-комедийном варианте (упомянутая нами «трансформация» «Сверчка» и «Двенадцатой ночи»), а затем, начиная с «Эрика XIV», в его полноценном трагедийном назначении.

Маска обычно выражает собой предельную схематизацию когда-то живого образа, доведение его до сжатой формулы. В ее основе лежит трагическое мироощущение художника, познавшего однажды мир как роковую данность, в ее «вечных» категориях, недоступных изменению. Жизненный процесс застывает в этих образах неподвижными, мертвыми сгустками.

Наряду с этим образ-маска позволяет театру создавать сложные символы или аллегории для наиболее точного сценического воплощения своей основной темы.

Образом-маской, методом условной стилизации театр ставил между собой и жизнью ту грань, ту своеобразную призму, которая давала ему возможность выразить в законченных художественных образах свой осознанный разрыв с чуждой и даже враждебной ему действительностью.

{62} Театр-община заново укрепляет свои стены, закрывает для своих служителей ворота в мир. Отчужденными глазами смотрит студийное братство из своего монастырского одиночества на динамическую панораму, которую развертывает перед ним современная кипучая жизнь с ее ожесточенной борьбой, разбушевавшимися страстями, человеческими драмами и трагедиями, и вершит над ней суд по нормам своего неписаного устава.

Образ-маска, взятый на вооружение Первой студией, внес коренные изменения в техническое мастерство ее актера. Маска потребовала от него изощренного внешнего рисунка образа, его графической резкости и скульптурной лепки. Схематизация жеста и движения, подчеркнуто условный грим приходят на смену непосредственному выражению живых человеческих чувств актера, исповедующего принципы искусства душевного реализма. Гротеск становится основным стилевым приемом студийных исполнителей. Причем это не был «психологический гротеск» Михаила Чехова, но гротеск «пластический» в его чистом, беспримесном виде — то, что Мейерхольд называл когда-то «*манерой преувеличенной пародии*», ссылаясь в качестве образцов такой «манеры» на рисунки французского художника XVIII века Жака Колло.

Взамен лирических персонажей недавнего прошлого сцена Студии начинает заполняться причудливыми гротесковыми фигурами, людьми со странно деформированной внешностью, с лицами, искаженными неподвижной гримасой, как это бывает на скульптурных слепках, снятых с мертвецов…

И наконец, Студия делает последний шаг в своем перевооружении, круто изменяя традиционную систему отношений со зрителем. Она перестает быть студией, уходит из интимного камерного помещения и восстанавливает сценические подмостки (театр «Алькасар» в «Аквариуме»). Аркой сцены и провалом оркестра она отделяет себя от новой аудитории. Если раньше театр предельно приближал к себе зрителя, включая его в свое братство, то теперь он уходит от него на почтительное расстояние, стараясь ограничить его воздействие на сцену. Характерно, что Студия делает это как раз в ту пору, когда большинство современных театров, вплоть до Московского Художественного, стремится установить тем или иным путем более тесное сближение сценической площадки со зрительным залом.

Этим заканчивается художественное и техническое перевооружение Первой студии. Фактически с этого момента {63} она становится тем театром, который через три года примет на себя обязывающее имя МХАТ Второго.

Такой крутой поворот в своем творческом развитии Студия совершает на вахтанговской постановке «Эрика XIV», показанной публике в марте 1921 года.

Спектакль этот на целое десятилетие стал программным для МХАТ Второго, определив его репертуар и его новую художественную структуру во всех ее частях и деталях. После премьеры «Эрика» чуть ли не ежегодно руководители театра в предсезонных декларациях будут подтверждать свою нерушимую верность его традициям. Как говорилось в одной из таких деклараций МХАТ Второго, этой постановкой Вахтангов «предуказал путь, по которому пойдет театр»[[34]](#endnote-28).

Сегодня мы должны внести некоторые поправки в категорическую ссылку на Вахтангова как единоличного создателя традиций «Эрика XIV».

В сплоченном коллективе Первой студии коренные изменения ее программы не могли осуществляться без общей договоренности. Особенно это относится к руководящей студийной верхушке, очень сильной по составу. К тому же в эти годы рядом с Вахтанговым, на равных началах с ним в руководстве Студии стоял Б. Сушкевич. После внезапного взлета Вахтангова с серией его знаменитых постановок 1921 – 1922 годов, выдвинувших его на одно из первых мест в современной режиссуре, Сушкевич отходит в тень. Но его влияние внутри Студии как ее основного идеолога, по-видимому, было большим.

Вообще значение Сушкевича во внутренней жизни Первой студии, а затем МХАТ Второго осталось недооцененным ее историками. А между тем он был создателем текста и сценария «Сверчка на печи» и постановщиком самого спектакля, ставшего творческим знаменем Студии в ее начальные годы. А в другой программной работе Студии нового периода, в том же «Эрике XIV», Сушкевич был сорежиссером Вахтангова, причем большую часть репетиций проводил самостоятельно, в отсутствие Вахтангова, часто болевшего в те годы. И большинство постановок, выполненных в традициях «Эрика» за все последующее десятилетие МХАТ Второго, принадлежало Сушкевичу. Он был не простым воплотителем идей Вахтангова, но одним из главных создателей новой программы Студии. Этим надо объяснить неожиданный разрыв Сушкевича с родным ему театром в 1932 году, когда руководящая верхушка МХАТ Второго отказывается продолжать путь вахтанговского трагического «Эрика XIV».

{64} И все же активная и даже инициативная роль Вахтангова в крутом повороте Первой студии к новым берегам бесспорна. К тому же — и это самое главное — он нашел для новой студийной платформы единственно точную, исчерпывающую художественную форму, ставшую, как мы уже говорили, своего рода эталоном для большинства дальнейших спектаклей Второго МХАТ.

Новые театральные лозунги, выдвинутые Первой студией в сезон 1920/21 года, сопровождались бунтом против Станиславского, его «системы» (тогда еще не написанной) и Художественного театра в целом.

Особенно острые формы принял этот бунт у Вахтангова. Даже те немногие отрывки из его дневника, которые были опубликованы в разное время в печати, пестрят резкими (незаслуженно резкими!) полемическими выпадами против Станиславского[[35]](#endnote-29).

Еще вчера Вахтангов был верным учеником Станиславского. В мхатовских кругах его считали наиболее последовательным сторонником «системы», притом более правоверным, чем сам ее создатель. И действительно, как мы видели на примере с «Двенадцатой ночью», малейшее уклонение Станиславского в сторону праздничной «театральности» спектакля казалось тогда Вахтангову недопустимой изменой большому искусству. А сегодня в своем дневнике он уничтожает все самое ценное (и непреходяще ценное), что дал современному театральному искусству его учитель, не пощадив даже такие его эпохальные создания, как «Три сестры» и «На дне», оставив на его режиссерском активе только постановку «Жизни Человека» Л. Андреева, постановку, любопытную для репертуарных тенденций тогдашнего МХАТ в сторону символизма, но во всех отношениях мало удавшуюся Станиславскому.

Все, что было отмечено чертами реалистического искусства, Вахтангов считал верным средством к «обмещаниванию» театра. «Театр есть театр», говорил Вахтангов, и чем условнее будут его создания, чем дальше они будут отстоять от реальной жизни, тем совершеннее будет его искусство.

И в противовес такому низверженному «обмещанившему» театр Станиславскому он выдвигает Мейерхольда с его теорией и практикой условного театра, предугадавшего, по словам Вахтангова, идеальные формы «театра будущего».

Мейерхольдовское творчество и было тем источником, из которого возникла новая программа Первой студии и самого Вахтангова. Однако нужно иметь в виду, что это не {65} был Мейерхольд 1920 – 1921 годов, ярый провозвестник «Театрального Октября», создатель агитационных «полотен» «Зорь» и «Мистерии-буфф» с галереей социальных масок старого уходящего мира. Но Мейерхольд дореволюционный, да еще на самых ранних истоках его режиссерского творчества, когда в Театре на Офицерской он безуспешно пытался разглядеть «вечную маску» за раскрашенными личинами картонных персонажей блоковского «Балаганчика» и кукольных мистерий Метерлинка. Это была пора социального пессимизма молодого Мейерхольда с его безысходно-трагическим видением современного мира, как этот мир воплотился в тогдашних его постановках.

Весь арсенал теоретических положений Мейерхольда этой ранней поры его режиссерской деятельности мы находим в программных высказываниях Вахтангова 1920 – 1922 годов, вплоть до поисков «вечной маски» и «вечной театральной формы». И тот же безысходно-трагический колорит, характерный для постановок Мейерхольда времен Театра на Офицерской, лежит на четырех спектаклях, которые Вахтангов выпускает один за другим на протяжении последних месяцев сезона 1920/21 года: «Эрик XIV» в Первой студии, «Чудо святого Антония» Метерлинка и «Свадьба» Чехова (оба во второй режиссерской редакции) в Студии самого Вахтангова и, наконец, «Гадибук» в Еврейской студии Габима, постановка, завершившая этот цикл вахтанговских работ.

Через год, незадолго до смерти, Вахтангов освобождается от своих мрачных, трагических видений и создает в своей Студии «Принцессу Турандот» с ее светлыми красками, молодым весельем и иронико-пародийной игровой интонацией.

Но Первой студии для этого понадобится целый десяток лет. Это будет ее последнее (и проигранное) сражение в ее затянувшемся споре с историей и своими современниками.

## 9

Резкие изменения в творческой структуре Первой студии тесно связаны с эволюцией ее основной темы в революционную эпоху.

Темой всех спектаклей театра его «классического» десятилетия (1921 – 1931) становится трагический конфликт отдельной личности с окружающей средой. И почти в каждом спектакле конфликт этот заканчивается либо гибелью {66} самого героя, либо крушением его идеи, крушением его морали. Театр не устает возвращаться к этой теме в своих постановках.

«Эрик XIV», «Король Лир», «Гамлет», «Блоха» (по Н. С. Лескову), «Евграф, искатель приключений», «Дело», «Смерть Иоанна Грозного», «Закат», «Митькино царство», «Чудак», «Петр Первый», «Нашествие Наполеона» и др. — в каждом из этих спектаклей действует один герой, возвышающийся над всеми остальными персонажами по своим моральным качествам или резко выделяющийся среди них чудачеством, странностью, подчеркнуто проявленной индивидуальностью.

Трагическая судьба постигает героя в этих мрачных композициях театра. Он терпит наказание за свой слишком высокий духовный рост, за свою оригинальность и самобытность или просто за стремление остаться самим собой. Окружающая среда не принимает его. Она либо выталкивает его из круга жизни, как Эрика, Гамлета, Евграфа, Левшу и Наполеона, либо уничтожает его, как Муромского, издеваясь над ним, доводя до последней степени унижения, либо калечит его, кастрируя его духовную и физическую мощь, как делают это с Менделем в «Закате» его сыновья, либо пользуется им как игрушкой, по миновании надобности выбрасывая его на свалку жизни в «Митькином царстве».

В тех случаях, когда герой оказывается чересчур сильной личностью с несгибаемой волей и с крепкими мускулами, окружающая среда дожидается его смерти или старости, чтобы уничтожить ту идею, то большое дело — реальное или мечтаемое, — на создание которого ушла вся его жизнь. Такая судьба настигает Грозного в «Смерти Иоанна Грозного» и Петра Первого в одноименной трагедии.

В представлении театра богатый, сложный мир отдельной личности с ее высокими устремлениями нивелируется, обрекается на гибель, съедается жадной и бесплодной массой посредственностей, шакалов, идущих по следам сильного зверя.

Меньше всего в этой концепции мы должны видеть воспоминания театра о далеком прошлом. Как мы увидим дальше, обращаясь к историческому материалу, театр сложной системой приемов вытравляет в нем черты и краски конкретной эпохи и создает некую обобщенную концепцию.

Об этом говорил сам Вахтангов при постановке «Эрика XIV»: и «внутреннее содержание» и форма должны быть «далеки от исторической правды». Все в этом спектакле {67} «шло от современности», все «продиктовано чувством современности»[[36]](#endnote-30).

Эта концепция глубоко злободневна. Театр становится певцом гибели. Она окончательно пришла вместе с войной и революцией для того мира отдельных замкнутых личностей, противопоставленных всему окружающему, прокладывающих свой изолированный путь в жизни, с которым был связан театр с первых же своих шагов.

И он кричит об этой гибели истерическим голосом Эрика. Он хрипит о ней старческим шепотом Муромского. С холодным ужасом смотрит ей в лицо глазами Петра. С мучительными раздумьями он идет к ней неверными, качающимися шагами Гамлета.

Обращаясь к пьесам, в которых захватывается жизнь различных общественных слоев в разнообразное историческое время, театр в сложной и детальной сценической обработке этих пьес избегает вносить couleur locale в обрисовку персонажей и обстановки действия. Приемом условной стилизации и маской он схематизирует конкретный материал конфликтов, заданных в пьесе, обесцвечивает их социально-историческое и бытовое значение, заключает в рамки предельно широких обобщений.

Таким путем театр выхватывает реальные жизненные конфликты из определенной исторической эпохи и переводит их в план вечного неизбывного конфликта духа и материи, добра и зла, мечты и действительности, начала личного, индивидуального и начала коллективного вообще.

Носителем положительного принципа всегда является обособленная личность, обреченная на одиночество и конечную гибель.

Нет благополучного выхода из этого конфликта! Мир погряз во зле. В нем не осталось места для доброго начала, для высоких стремлений. Таков постоянный вывод, к которому приходит театр в своих многочисленных спектаклях.

Не случайно в финале «Гамлета» в МХАТ Втором не было торжествующих серебряных труб Фортинбраса. Ничто не нарушало безмолвия, воцарившегося в мире. И сам Гамлет не просит Горацио защитить перед потомством свое «раненое» имя. Трагедия в театре завершается безнадежно. Смерть Гамлета не несет просветления в ту мрачную клетку, наполненную зверями, в которую поместил МХАТ Второй агонизирующего Гамлета — Чехова.

Два противоположных стана людей выводятся в этих спектаклях театра.

{68} Одни, представляющие самую малочисленную категорию, это — мечтатели, романтики с полетом мысли и фантазии, бескорыстные энтузиасты с высоко развитым сознанием морального долга. Они проходят в жизни одинокими странниками, чудаковатыми персонажами, иногда трогательными и простыми, вроде Митьки и Левши, Евграфа и Муромского, иногда сложными и странными, как Мендель и Петр — носители какого-то высшего, неземного закона, исполнители каких-то загадочных предначертаний. Они попадают в орбиту земных плотских дел словно метеоры из планетарных пространств для того, чтобы через несколько мгновений либо взорваться, уничтожиться от соприкосновения с землей, либо преодолеть земное притяжение и снова исчезнуть в мировых пространствах.

Так исчезает Митька в «Митькином царстве» К. Липскерова, словно и не было его в реальности, так Евграф уходит неизвестно куда и неизвестно для чего. А Наполеон покидает поле битвы и исчезает, словно растворяясь в воздухе. Их путь не заканчивается в пьесе. Они выпадают в пустоту, оставляя за собой мир в том же положении, в котором они его нашли в самом начале.

Романтики, они бегут от скучных дел и забот жизни. Они поднимают бунт против действительности во имя какой-то отвлеченной бесполезной мечты.

Наполеон становится в позу благородного мечтателя, представителя вымерших романтических традиций в политике. Евграф ждет подвига в жизни, ищет утраченной красоты в противовес «мелким» делам мирного периода революции. Простодушный Левша подковывает блоху стальными подковками, утверждая моральное торжество бесполезного мастерства. И бесхитростный Митька, попавший в руки ловких политиков, — будущий Дмитрий Самозванец — тоскует среди прозаических людей, интриганов, равнодушных и жестоких дельцов по широким полям, по вольной жизни бродяги, срывающего груши в тенистых садах панской Польши.

В мечтания этих героев театр не вкладывает ни малейшего оттенка иронического отношения со своей стороны. Он создает своих персонажей со всей серьезностью, с любовью и печальной лирикой. Беззлобные, чистые дети мира, они вбирают в себя все лучшее, что существует еще в земной действительности. И это лучшее гибнет, проходит без следа, вызывая у окружающих недоумение и издевательство, а в лучшем случае бедные доктринерские сентенции комсомольца Литвакова из «Евграфа, искателя приключений».

{69} Их путь в драме — путь постепенного умирания. Так мужественно шел к гибели Гамлет Чехова — молодой воин-монах, этот юноша с прямым взглядом печальных глаз, с длинными льняными волосами, — проходя положенный ему круг страданий, сомнений, борьбы, чтобы духовно очиститься, соединиться со светлым духом и найти «успокоение в смерти», как была сформулирована театром конечная цель жизненных странствий чеховского Гамлета.

В «Петре» и в «Закате» судьба мечтателя строилась несколько иным образом. Их воля направлена на преображение реального мира. Самая действительность представляется им в ином свете, чем она существует в реальности. Они заворожены мечтой, не видят подлинного лица жизни, увлеченные фантастическими проектами или видениями, проплывающими в их сознании. Для них существуют совершенно иные масштабы, чем у других людей. Они живут в других измерениях. Грандиозные величественные очертания мира вырисовываются перед их глазами.

Для этих героев катастрофа приходит внезапно. В одно решающее мгновение перед ними обнажается тщета их замыслов и усилий. Косный, неподвижный быт, мелкие, гнусные люди — вот что встает как реальность за построениями их фантазии. Вся их жизнь, все их усилия оказываются бесполезными. Мещанская свадьба венчает зачарованную жизнь Менделя: искалеченный мечтатель превращается в свадебное украшение, в куклу, одетую в парадный сюртук. И Петр после десятков лет титанических замыслов и усилий оказывается перед тупым рылом косного, не сдвинувшегося с места быта. Жизнь двигалась, шла к высокой цели только в воображении этих мечтателей.

Другая категория людей, которая противостоит мечтательным героям Второго МХАТ, — это люди практики, люди реального дела.

Их много, их подавляющее большинство. Они устраивают дом человечества, грязное скудное жилище, владеют ключами к хозяйству жизни. Алчные, коварные, мстительные, хищный честолюбцы, — они олицетворяют собой вечное торжествующее ало мира.

Своими действиями они искажают великие замыслы и порывы отдельных мечтателей. Они обступают их плотным недоброжелательным кольцом. Их связывают между собой общие корыстные интересы, ненависть ко всему хорошему, общие преступления. Это в представлении театра — среда, это — все человечество. Потому что третьей силы, которая {70} стояла бы над этими двумя категориями персонажей, театр не знает. Народ в «Эрике», крестьяне и разбойники из «Петра» ничем не отличаются в своих сценических характеристиках от остальных «злых» персонажей театра. Это те же звери, из того же зверинца, темные и дикие, заросшие волосами, несущие с собой смерть и разрушение, слепую злобу против одинокого фанатичного мечтателя.

Человек погибает! — кричит театр. Доброе начало обречено на гибель. Торжествует зло мира, власть темной инертной среды, тяжелый быт, звериная мораль.

Когда-то, в начале своего пути, стоявший в позе миролюбца и провозвестника всепрощающей любви к людям, театр отворачивается от своих современников, которые не услышали его голоса, не вняли его призывам и пошли путем вечного раздора и насилия. Еще вчера источавший в своих сценических созданиях чувство любви и добра, театр ожесточается духом, замыкается в гордое одиночество и становится неустанным глашатаем гибели Человека с большой буквы, глашатаем свершившейся и продолжающейся катастрофы.

Эта линия МХАТ Второго не определяется только репертуаром. Конечно, самый выбор пьес в таком театре, как МХАТ Второй, уже не является случайностью. Он обусловлен его основными программными устремлениями. К тому же многие пьесы писались по специальному заказу театра («Закат», «Петр Первый», «Чудак» и др.), а некоторые подвергались существенным переделкам в тексте («Эрик XIV»).

Ни один театр, кроме МХАТ Второго, не умел с такой последовательностью и с такими полными результатами приспосабливать сценическими средствами драматургический материал к своему индивидуальному замыслу, тщательно «заделывая» швы такой переделки.

Очень часто, если не всегда, театр преодолевал замысел драматурга, выстраивая на сцене новое произведение, в решающих моментах отличающееся от пьесы.

Такая перелицовка лежит на поверхности при сравнении «Нашествия Наполеона» МХАТ Второго с «2 Наполеон 2» в Театре сатиры. Одна и та же пьеса Газенклевера дала материал для сатирического спектакля в Театре сатиры, разоблачающего, высмеивающего исторического Наполеона и Наполеонов наших дней. А в МХАТ Втором из нее выросла трагедия романтика, погибающего в мещанском деловом окружении. Вместо разоблаченного Наполеона на сцене появился герой в ореоле благородства и прямодушия.

{71} Изменения драматургического материала театр достигал переработкой пьесы, иногда очень существенной, как это было в «Эрике», и одновременно сложной системой сценических средств, многообразными режиссерско-постановочными приемами.

Основным из них являлся тот излюбленный МХАТ Вторым прием смешения двух стилевых начал, о котором мы говорили в начале статьи. Этот прием служил театру для построения на сцене своей собственной концепции: резкое противопоставление личности и среды, роковой разрыв между ними.

Театр пользуется для этого противопоставлением образа-маски образу, разработанному в приемах психологического и бытового правдоподобия.

В одних спектаклях театр вычерчивал образ героя с детально разработанным психологическим рисунком, с индивидуальным своеобразием мысли и чувствования. Это — реальный человек, наделенный к тому же лучшими душевными качествами. Именно так были сделаны театром Эрик, Гамлет, Евграф, Аблеухов, Муромский, Левша, Наполеон и другие.

А вокруг этих живых людей располагались зловещие фигуры, выполненные театром в приемах маски, заостренные гротеском до неподвижных скульптурных чудовищ.

В этих образах отсутствовало внутреннее движение. Гримом, костюмом, жестом и интонацией они доводились до предельной степени схематизации. Это не люди, но бездушные жестокие автоматы, свиные рыла жизни. В каждом из них выделялась только одна тема: хищность, алчность, властолюбие, коварство. Так было сделано окружение Эрика и Гамлета, чиновники в «Деле», маски в «Петербурге», окружение Левши, большинство персонажей в «Евграфе», «Дворе», «Чудаке» и др.

Тот же схематизм соблюдался театром и в декоративном оформлении этих спектаклей. Холодные стилизованные живописные и конструктивные построения вырастают на сцене театра. Они уходят в высоту, раздвигаются вширь однотонно расписанными полотнами, огромными колоннами, грандиозной мебелью. На сцене почти отсутствуют предметы бытового обихода. Но и в тех редких случаях, когда они фигурируют на подмостках, они принимают стилизованный вид, деформируясь или увеличиваясь до ненормальных размеров. В этом холодном мире, враждебном и замкнутом, словно в просторной неуютной темнице, затеряна одинокая {72} фигурка страдающего, мыслящего и чувствующего реального человека.

В других постановках театр идет обратным путем.

Герой трагедии дается с приближением к образу-маске, вычерчивающей идеальную схему высокой титанической личности с напряженной волей, с фанатической влюбленностью в некую мечту. Это — мечтатели, фанатики, как Мендель или Петр. Они тоже ведут только одну тему — тему движения к высокому идеалу, недостижимому в земных условиях.

В противовес этим образам легендарных героев-гигантов, окружение их театр рисует в чертах жизненного правдоподобия, создавая тему бытового болота, которое затягивает в свою душную тину неосторожных мечтателей, бросивших ему свой вызов.

Эти персонажи даются театром без гротескового заострения. Наоборот — они обрастают мелкими бытовыми чертами — грузные, плотские образы жизненных будней.

Самое материальное оформление в этих постановках приобретает тоже реалистический характер. Бытовые предметы, вещи, детальная обстановка комнат заполняют сцену. Этот бытовой арсенал тащится по следам героя, стесняет его движения, встает перед ним как непроходимая чаща.

Для примера такой перелицовки пьесы сценическими средствами, изменения ее темы, впервые сделанной в вахтанговской постановке «Эрика», остановимся более подробно на «Закате» И. Бабеля, давшем материал для одного из самых любопытных и показательных спектаклей МХАТ Второго.

«Закат» у Бабеля глубоко реалистическая земная пьеса. Самая тема «Заката» — борьба отцов и детей — дана драматургом в бытовом разрезе. Четко определена среда и обстановка, в которой разыгрывается драма: зажиточная еврейская семья в одном из южных городов России в дореволюционное время. Мало того, в поведении и в языке каждого действующего лица, в том числе и Менделя, подчеркнуты особенности профессии, общественного положения, индивидуального темперамента.

Доведенный до конца реалистический прием драматурга насыщает образы пьесы предельной телесностью и жизненной теплотой. Он придает необычайно реальную силу разыгрывающемуся драматическому конфликту. Борьба между Менделем и сыновьями приобретает характер жестокой, чисто физической схватки за свое место под солнцем.

{73} По Бабелю, нет существенной разницы между Менделем и сыном его Беней. И тот и другой — из породы хищников. Конфликт между ними не носит никаких следов борьбы идей, разных моральных норм, миросозерцании различных поколений. И Мендель и его сыновья несут в себе избыток огромной животной силы, непобедимого стремления к господству.

Тема драмы — тема хищнической морали, звериной борьбы за место в мире. Это — одна из самых жестоких пьес, написанных о прошлом, о беспощадных нравах собственнического общества. Она может быть поставлена по обличительной силе рядом со «Смертью Пазухина» Салтыкова-Щедрина. Здесь все мерзко, все вытравлено звериной хищностью. И эта мерзость не только обнажена до предела. Она выставляет себя напоказ, она кичится своей неотразимостью и самодовольной силой. И венчает концепцию пьесы философия раввина, благословляющего преступление, оправдывающего страшное злодейство: «День есть день, и вечер есть вечер… Выпьем рюмку водки, евреи!»

Тема бабелевского «Заката» определяется взглядом драматурга на смену человеческих поколений как на чисто биологический процесс, как на смену отработанных, отслуживших рук руками более молодыми, сильными и хищными. От такой постановки темы, в свою очередь ограниченной и едва ли верной, на сцене театра не осталось и следа.

Тема отцов и детей уступает место традиционной для МХАТ Второго теме о борьбе одной выдающейся личности с окружающей ее мещанской и низкой средой.

В интерпретации театра Мендель превращается из крепкого старого хищника с бунтующей кровью, с неугасимой жаждой к господству, из старика извозопромышленника, цепко держащегося за свою власть над родными и близкими людьми, в своего рода мечтателя, завороженного каким-то видением, жестокого и властного только потому, что он чувствует свое духовное превосходство над окружающими.

Подменяя тему, театр пользуется излюбленным приемом схематизации образов и положений драмы. Он делит всех действующих лиц пьесы на две группы: в одной из них стоит Мендель, превращенный постановщиком (Б. Сушкевич) и актером (А. Чебан) в некий знак, символ, в ходячую схему, лишенную черт реального человека; к другой группе относятся все остальные персонажи, обрисованные с приближением к бытовым образам.

{74} Эта схема осуществляется театром с изумительной настойчивостью и сценической изобретательностью.

Прямыми геометрическими линиями и углами построены движения Менделя по сцене. Неподвижна его фигура с несгибающимися ногами и корпусом, с головой, как будто привинченной к короткой шее и повернутой немного в сторону, словно Мендель прислушивается к каким-то никому не слышным звукам или внутреннему голосу, звучащему только для него. Он никогда не смотрит на окружающих. Взгляд его широко раскрытых и неподвижных глаз проходит мимо них. Он прикован к невидимой точке.

Мендель Чебана явно отрывается от окружающей среды и противопоставляется ей как загадочная, сильная личность. Это человек, завороженный мечтой, осуществляющий какой-то вещий, предначертанный ему путь в жизни.

И рядом с этим Менделем, превращенным в своего рода бодлеровского альбатроса, рядом с этим визионером, театр помещает душные, плотские образы Бени Крика, Семена, Двойры, Нехамы и других. Они образуют в спектакле бытовой зверинец из людей-мещан. Мендель на несколько голов выше их, и за это — именно за это, — в понимании театра, его постигает кара.

Так на бытовом материале драмы театр пытается вскрыть «вечную» коллизию: мечта, поруганная действительностью. Так происходит подмена театром темы бабелевского «Заката».

Соответственно этой подмене перепланируются все сцены пьесы, в которых действует Мендель.

Вот бьется его буйная душа среди пошлых трактирных завсегдатаев. Вот он приходит на постель к восемнадцатилетней Марусе, словно выполняя какой-то ритуальный обряд, своего рода мистический акт, с жалостью принимая ее любовь как чистую жертву. Вот он пытается уйти от скучных земных жалоб и стенаний своей поблекшей Нехамы. Вот он — искалеченный и бессильный — в последний раз порывается освободиться из-под власти своего Бени и наконец покоряется ему и как свадебное украшение присутствует во главе стола на парадном обеде, потерявший былую силу своего непокорного духа и свою физическую мощь, превращенный в подобие куклы, одетый в сюртук с крахмальной манишкой и галстуком.

Интересно, что в концепции театра в финальном акте Беня раскрывается как лицемер, как низкая в моральном отношении личность. В пьесе же Бабеля Беня — прямой, откровенный {75} хищник, требующий от окружающих не морального оправдания любой ценой, но только подчинения. Театру нужно было снизить Беню в его хищнической дерзости, нужно было сделать его лицемерным трусом, чтобы возвысить Менделя и таким образом еще раз построить на своей сцене конфликт между высоким духовным миром героя и низкой моралью его окружения.

Особый интерес представляют те спектакли МХАТ Второго, в которых он выступал в роли памфлетиста. Интерес этот усугубляется тем, что эту роль театр осуществлял не прямыми путями, не на современном материале, но пользуясь материалом истории и классических произведений, своеобразно приспосабливая его для раскрытия своей традиционной темы.

В то время классиков переделывал, «освежал» и заставлял служить современности не только Мейерхольд, но и другие театры, в том числе и МХАТ Второй. Только он делал это с иной целью, чем Мейерхольд, и «по заказу» других социальных групп и поэтому проводил эту операцию в более осторожных и затушеванных формах.

Такими публицистическими спектаклями МХАТ Второго являются «Смерть Иоанна Грозного», «Дело» и «Петр Первый».

В «Смерти Иоанна Грозного» (1927) драматург ставил тему борьбы за власть в условиях феодальной Руси. В центре стоит Грозный, осуществляющий одному ему ясную идею. Ему противостоит боярское окружение, люди, которые покоряются его железной воле, его фанатическому исповеданию одной идеи. Преследующие личные интересы, они молчат или глухо ропщут при жизни железного царя-фанатика. После его смерти боярское болото заговорило. Жадные, честолюбивые хищники вступили между собой в жестокую борьбу за власть. Они начинают рвать на части ризы умершего правителя.

Привычными для себя средствами театр из исторического факта, характерного для определенной эпохи, создал в спектакле широкую схему, лишенную конкретных исторических черт. Рядом приемов он изменил замысел драматурга и превратил его образы в обобщенные схемы.

Эпоха Иоанна Грозного показана в полуфантастическом театральном толковании. Вся сцена завешана кусками холста нарочито неправильной формы и размалеванными пестрыми яркими красками. Эти декорации не претендуют на точность воспроизведения старинных комнат и палат. Они дают заведомо {76} вымышленную, условную обстановку для действия. На сцене почти отсутствуют предметы домашнего быта того времени. Исторические костюмы заменены выдуманными театральными нарядами. Гримы актеров также далеки от исторического правдоподобия. Две‑три резкие черты, одна крупная деталь создают условную, схематическую маску на лице актера. Движения и жесты действующих лиц не согласованы не только с историей, но и с самой обыкновенной бытовой правдой. Актеры двигаются по сцене, вычерчивая геометрически правильные углы и фигуры, говоря монотонно, поставленным на одной ноте голосом, выделяя в своем образе только одну тему: хищность, алчность, честолюбие.

Этим путем театр вытравляет со сцены конкретные черты определенной исторической эпохи. Он дает такую выдуманную, условную художественную форму, глядя на которую зритель мог бы забыть время и место действия трагедии А. К. Толстого. Благодаря этому историческое содержание пьесы заменяется новой, как будто отвлеченной концепцией.

Таким путем пошел МХАТ Второй, например, при создании «Дела» (1927). Сатира на царскую бюрократическую Россию превратилась под его руками в трагедию человеческой личности, раздавленной государственной машиной «вообще», бюрократизмом «вообще».

Изображая взяточников и бюрократов в «Деле», театр создал в них «вечные» маски бумагомарателей, лихоимцев и волокитчиков, убирая специфические черты николаевских чиновников, подчеркивая в них внешние признаки, свойственные чиновничеству «вообще». Он дал им условный грим, искусственно подчеркнутые позы и схематический рисунок жеста и движения.

Так же как и в «Смерти Иоанна Грозного», он снял с этой среды конкретные исторические черты, создавая обобщение чиновничества, обобщение взяточничества и бюрократизма в их внешнем выражении. Эти явления встают в понимании театра как вечное неистребимое зло, живущее во все времена, в которые существовала и существует государственная власть. Интересно, что театр в оформлении спектакля из портрета Николая Первого показывает зрителю только традиционные николаевские ноги в лосинах и ботфортах, пряча корпус и лицо императора под колосниками. Военные ботфорты фигурируют в спектакле как эмблема и символ государственной сильной власти вообще.

И в противовес этому схематическому раскрытию социальной среды «Дела» в образе Муромского театр создал живого {77} человека, обладающего всем разнообразием и богатством подлинных человеческих чувств. Мало того, театр четко Определил и социальное лицо этого мелкого помещика, живучего на грошовые доходы, отставного офицера царской армии. Театр делает все, чтобы привлечь к нему симпатии зрителя. Муромский в блестящем исполнении Чехова — дряхлый, немощный старик. Он плохо слышит, заикается, беспомощен как ребенок в вопросах практической жизни. Наконец, — и это самое главное — театр меняет общественное положение Муромского в том историческом прошлом, на материале которого была написана пьеса Сухово-Кобылина. Муромский в интерпретации театра — это не дворянин и не богатый помещик Сухово-Кобылина, сознающий свои сословные права и во имя этих прав, во имя своей дворянской чести ведущий борьбу с крапивным семенем. Муромский МХАТ Второго по самому своему поведению, по манере обращения с окружающими бесправен, лишен, по современной терминологии, права голоса. С самого же начала спектакля Муромский в толковании театра унижен и уничтожен. Он может только умолять своих врагов о пощаде.

В «Деле» МХАТ Второй говорит языком политического протеста, и этот протест направлен не в прошлое, не по адресу николаевской России, но против власти государства вообще.

В «Петре Первом» (1930) МХАТ Второй тоже привлек историю для построения своей сегодняшней злободневной концепции.

Петр появляется на сцене как личность исключительная, высоко поднимающаяся над окружающей средой и не связанная с ней, — своего рода Гулливер, попавший в страну лилипутов. Он проходит через события драмы как олицетворение высокого духовного начала, как единственный носитель творческой, действенной энергии, казалось бы, способной преобразить мир.

В образе Петра театр создал фигуру государственного деятеля, легендарного строителя, влюбленного в идеальную схему еще не существующего будущего мира. Он строит новое государство, воздвигает грандиозные сооружения, непобедимой, казалось бы, волей поднимает к труду и к полезной деятельности темные массы крестьянства.

По мановению его руки со сказочной быстротой вырастает из болота, возводится один из красивейших городов мира, появляется могущественный флот, создается великолепная, технически оснащенная армия.

{78} В этом персонаже театр опять-таки не дает исторического Петра. Петр в исполнении Готовцева обобщенная фигура главы государства, строящегося заново. В нем нет чего, что говорило бы о нем как о реальной живой личности

Так же как и Мендель, Петр словно высечен из каменной глыбы. Он сделан приемами маски, с подчеркивание одной темы образа: фанатическая воля к строительств стремление осуществить мечту, видение, нового мира. Эта маска дана как скульптурный портрет, как формула сверхчеловека, титана. Судорогой, которая сводит лицо и тело Петра, театр еще больше приближает его к своего рода изваянию, время от времени давая Петру застыть в неподвижной зловещей позе. Театр снимает всякое мимическое движение с лица Петра, превращая его в застывшую маску. Этому служит и деревянный механический смех Петра — Готовцева.

Таким путем театр снова выводит героя из сферы реальной исторической обстановки и заставляет зрителя воспринимать его как обобщенный символический образ.

Петр стоит как великан среди ничтожных мелких людишек, завязших в липком быту. В противовес этому гиганту остальные персонажи и вся обстановка даются в отчетливых бытовых очертаниях. И этот быт, эти мелкие люди побеждают героя. Они остаются даже и незатронутыми его делом. Ничто не сдвинулось с места. В конце драмы Петр остается в полном одиночестве. Близкие люди изменяют ему, его сподвижники оказываются сворой стяжателей и воров, а народ проклинает его как антихриста и своего мучителя. И в довершение всего стихийная катастрофа уничтожает грандиозные, но бесполезные постройки Петра.

И здесь театр в угоду своей концепции не останавливается перед явным искажением исторических фактов.

В заключительной сцене умирающий Петр через открытое окно видит, как буря разбивает в щепы построенный им флот — его гордость, его славу, — а хлынувшее море уничтожает воздвигнутый им город, великолепный Петербург, — олицетворение его великих замыслов, его воли к созиданию.

На этот раз в такой трактовке Петровской эпохи принимает участие и автор, А. Н. Толстой, создавший типично сменовеховскую пьесу.

К мрачным пессимистическим взглядам на жизнь, на исторический процесс приходит театр в «Петре», как и во многих других своих спектаклях. Грандиозные замыслы, титаническая воля, мечты о переделке мира — все это разобьется о косность быта, о темноту и пошлость людского быдла. {79} Высокие мысли доступны только одиночкам мечтателям, залетным альбатросам из другого мира. И эти одиночки никогда не будут поняты. Их идеи уродливо исказят, из их дел устроят посмешище, и самая память о них будет стерта стихийными бедствиями. Так пророчествовал театр.

## 10

За эти годы МХАТ Второй не поставил ни одной пьесы и из эпохи гражданской войны. В этом нет случайности. Тематика гражданской войны не допускает двусмысленного сценического решения. То, что в обычном репертуаре театра сравнительно легко облекается в стилизованные театральные костюмы, в условные одежды многозначных туманных символов, — на материале вооруженного столкновения классов прозвучало бы слишком обнаженно. При том миросозерцании, которое сложилось в творческом коллективе МХАТ Второго еще с его студийных времен, он не в состоянии найти оправдание гражданской войне.

В 10‑ю годовщину Октябрьской революции, когда даже в старейшем МХАТ заговорили орудия «Бронепоезда», МХАТ Второй поставил «Взятие Бастилии», раннюю пьесу Ромена Роллана, проникнутую духом толстовства и трактующую революцию как акт всепрощающей любви. К тому же и здесь театр по-своему перепланировал материал пьесы. Главный акцент в постановке он сделал на третьем акте, рассказав в трагических тонах о судьбе двух аристократов, с мужеством обреченных защищающих от революционного народа последнюю твердыню старой королевской Франции.

Из истории русского революционного движения в МХАТ Втором посчастливилось только декабристам — «В 1825‑м году» Н. А. Венкстерн. И в этом спектакле театр привлекла та тень обреченности, которая лежит на декабрьском восстании. Прекраснодушные юноши, мечтатели в офицерских мундирах и старинных фраках, бескорыстные искатели правды прошли, как видения, на сцене МХАТ Второго, чтобы еще раз воспроизвести излюбленную тему театра об одиноких энтузиастах, погибающих среди равнодушия и безмолвия окружающего мира.

Только в самом конце 20‑х годов театр в отдельных постановках делает первые попытки выйти за границы своей обычной темы, освободиться от тяжелого груза обостренного индивидуализма и взглянуть на своих современников глазами сочувствующего наблюдателя.

{80} Эти спектакли двойственны по своему построению. Так же как и в других работах МХАТ Второго, в них дается конфликт героя с окружающей средой. И здесь противоречия казалось бы, затягиваются в неразрешимый трагический узел. Героя ждет неизбежная катастрофа. Но в финале театр неожиданно находит общественно-положительную развязку основного конфликта.

Так, в «Человеке, который смеется» Гуинплен по воле театра и вопреки роману Гюго выходит победителем из борьбы и получает поддержку у восставшего народа, сливается с ним как выразитель его чаяний и стремлений.

Так, в «Дворе» (по одноименному роману Анны Караваевой) индивидуалист Степан в конечном итоге примиряется с окружающими, подчиняя свой путь общим интересам беднейшего крестьянства.

Однако в этих «счастливых концовках» еще нет органического разрешения намеченного конфликта. Театр вводит их внезапно в заключительный момент спектакля, нарушая заложенную в нем центральную тенденцию.

Весь путь Гуинплена в «Человеке, который смеется» неизбежно ведет его к гибели, как это и показано в романе Виктора Гюго. Гуинплен борется со средой один. В его одиночестве, в его беззащитности — смысл и движение трагедии. Отсюда рождается та сила протеста, которой отмечены гневные филиппики героя и его отважное поведение в неравном поединке с могущественными врагами.

Именно по этому пути и ведет своего Гуинплена театр на протяжении всего спектакля, вплоть до неожиданного, неподготовленного финала с восстанием народа.

Такая развязка уничтожает весь смысл предыдущего действия. В самом конце она вводит в трагедию третью силу, притом настолько существенную и решающую, настолько самостоятельную по своей весомости, что рядом с ней блекнут предшествующие события драмы, становятся искусственными ее основные ситуации.

Еще меньше логики в поведении Степана в «Дворе». Этот крепкий крестьянин кулацкого типа, рачительный созидатель индивидуального хозяйства, философ коровьего хлева внезапно перерождается в финале, раздает односельчанам все свое имущество и сам вступает в колхоз. Это перерождение не вытекает из характера конфликта между Степаном и его окружением, как его интерпретирует МХАТ Второй.

До самого финала театр развертывает привычную для него тему о насилии со стороны темной нивелированной людской {81} массы над более богатой творческой натурой поднимающегося над средой человека. Театр это делает путем резкого противопоставления героя и его окружения, используя для этого свой обычный прием игры двумя контрастными стилевыми планами.

Герой «Двора» действует в спектакле как реальный человек в полноте его чувств и переживаний, в динамической сложности его характера. Это — живая человеческая личность, с ярко выраженной индивидуальностью, с творческим отношением к жизни. А образы его односельчан подаются в нарочито упрощенном рисунке, в котором преобладают жесткие, угловатые линии. Гротесковым заострением грима, жестов, движений и интонаций театр превращает их в стадо мелких хищников, тупых и жадных, которые тянутся к богатству, накопленному руками трудолюбивого, умного и по-своему талантливого человека.

И в данном случае общественно-примиряющий финал не соответствует общей линии спектакля.

И «Двор» и «Человек, который смеется» как художественные произведения лишены композиционной стройности и цельности замысла. И все же самая тенденция, заложенная в «счастливых концовках» этих спектаклей, не является простой случайностью для такого театра, как МХАТ Второй. Эти «концовки» говорят о новых процессах, идущих внутри его творческого коллектива. В них проглядывает стремление театра разорвать роковой круг своего социального пессимизма, освободиться от трагического одиночества в среде современников.

Этот сдвиг МХАТ Второго с его традиционных позиций определился не без воздействия со стороны советской общественности, которое приняло открытую форму весной 1927 года, когда на страницах специальной печати и в общественных организациях развернулась широкая дискуссия о путях и перепутьях МХАТ Второго.

Начало этой дискуссии положило выступление в печати целой группы творческих работников театра во главе с А. Диким, О. Пыжовой и Л. Волковым, поднявших бунт против руководства театра и призвавших театральную общественность вмешаться в его внутреннюю жизнь.

Мотивы этого бунта, сформулированные его вожаками, при ближайшем рассмотрении оказались мало существенными и не затрагивали главных линий в программе и в творческой практике МХАТ Второго. На сторонний взгляд это была скорее внутритеатральная борьба за власть, чем спор о {82} больших творческих принципах и проблемах. Так или иначе, мятежникам пришлось уйти из театра, очистив поле начатой, битвы. Но самый факт мятежа в сплоченном творческом коллективе Второго МХАТ говорил о многом.

Замкнутое братство начинает распадаться. Свежие веяния проникают за плотные стены монастыря. В истории МХАТ Второго открывается новый период. На этом этапе театр пытается сохранить верность своей творческой биографии и в то же время найти для себя примиряющий выход в сегодняшнюю действительность.

Так начинается процесс идейно-художественного перевооружения театра, сопровождаемый частичными успехами и поражениями, отступлениями назад в свое недавнее прошлое и судорожными продвижениями вперед к новым темам, к новым задачам.

Решающая роль в этом процессе принадлежит советской драматургии. Через нее на сцену МХАТ Второго прорывается сама жизнь революционной эпохи в подлинности ее конфликтов, в психологической достоверности ее реальных участников. Театр не остается пассивным по отношению к новому жизненному материалу, который драматург приносит на его подмостки. Он стремится освоить его изнутри применительно к своим творческим принципам, своим эстетическим канонам. Временами он переходит меру такого «освоения», как мы это видели на примере «Двора». Но в других случаях театр не в состоянии коренным образом изменить тенденции новых пьес, проникающих в его репертуар. Они помогают театру изменить самый свой подход к материалу современной жизни, производят существенные сдвиги в его мировоззренческих позициях, в сложившейся системе его художественных образов.

На этом пути театр создает спектакль чрезвычайно любопытный по тем методам, которыми он начинает осваивать материал современной жизни в соответствии с особенностями своего миропонимания, своих художественных традиций.

Таким спектаклем была постановка пьесы А. Афиногенова «Чудак» в сезон 1928/29 года.

## 11

В «Чудаке» своеобразно сливаются два этапа в истории Второго МХАТ: период его лирических высказываний времен Первой студии и позднейший период его трагических композиций.

{83} В центральном образе спектакля театр выводит потомка той самой толстовской интеллигенции, которая когда-то определила идейно-художественную платформу Студии.

Волгин — не практик, не организатор жизни. Он — мечтатель, профессиональный моралист, проповедник какого-то химически очищенного энтузиазма.

Революционная современность через драматурга внесла свои коррективы в психологическую конституцию этого героя и дала ему сегодняшний живой язык. Волгин обращается со своей проповедью к людям наших дней и пользуется словарем нашего времени. Но за его современным обликом проступают знакомые черты неисправимого идеалиста, мечтающего переделать этот несовершенный мир проповедью добра и любви к своему ближнему.

В «Чудаке» МХАТ Второй с нежной любовью, с лирической интонацией в голосе воссоздал образ своего основателя, своего первого руководителя по дорогам жизни, своего духовного наставника — Сулержицкого.

Снова возникает — на этот раз на сцене — трогательный образ чудаковатого толстовца, ловца человеческих душ, странствующего энтузиаста, для которого весь мир является своим домом и основная профессия которого — будить в людях добрые чувства, звать их к духовному самосовершенствованию.

Опыт революционных лет наложил свой отпечаток на поведение Волгина — Сулержицкого. Пятнадцать лет назад он, по всей вероятности, постарался бы открыть человеческое и в своем друге — карьеристе, найти в нем скрытое доброе начало. Сегодня Сулержицкий в образе Волгина уже не подает ему руки. Это обострение образа пришло к театру от драматурга, а вернее, от самой жизни.

Но тот же опыт не научил еще Волгина идти к своей цели прямыми путями. Он все еще проповедует, вместо того чтобы действовать, все еще находит нормы морали исходя из позиций отдельной замкнутой в себе человеческой личности, оставаясь носителем каких-то отвлеченных этических норм.

Поэтому тот суд, который проводит Волгин в «Чудаке» над своими современниками-практиками, не получает необходимой убедительности, не обретает объективного смысла. Путь Чудака остается пока еще только его личным путем, не врастая в широкую дорогу, по которой идут его современники. Он соприкасается с этой дорогой только на отдельных ее поворотах и ответвлениях.

{84} Правдоискательский, отвлеченный язык проповеди Волгина не доходит до сознания окружающих его людей. Его речи сохраняют еще налет поэтической фантазии действительного чудака, неприкаянного мечтателя.

Драма непонятого искателя истины еще сопутствует Волгину — Сулержицкому в его жизненных странствиях.

Конфликт МХАТ Второго с действительностью все еще не изжит в «Чудаке». За исключением самого правдоискателя и двух его последователей — еще более чудаковатых, чем он сам, — на сцене действуют персонажи с отрицательными характеристиками. Все люди-практики, с которыми борется энтузиаст Волгин, оказываются по моральному уровню бесконечно ниже самого героя, и в то же время они выходят победителями из борьбы. В этом отношении в «Чудаке» слышатся отголоски той же концепции, которую с такой настойчивостью воссоздавал театр во всех своих постановках послереволюционных лет.

Но самый материал пьесы не дал театру возможности сделать из этих людей-практиков гротесковые чудища, олицетворяющие в себе зло мира. Поэтому театр не клеймит их окончательным осуждением, делая исключение только для таких явных негодяев, как приятель Волгина. Для каждого из них театр оставляет возможность исправиться в будущем, осознать свою духовную ограниченность, подняться над мелкими заботами дня. В финале спектакля театр на мгновение открывает в этих персонажах что-то похожее на человеческую теплоту и душевное смятение. После ухода Волгина они остаются стоять неподвижно, избегая смотреть друг на друга, словно в их сознание проникает ощущение чего-то непоправимого и несправедливого, что только что совершилось с Волгиным у них на глазах и по их вине.

Драма традиционного героя МХАТ Второго начинает звучать в «Чудаке» в заглушённых тонах. В ней нет ни истерических воплей Муромского, ни беспросветного холода одиночества, сковывающего судорогой лицо Петра, каменную маску Менделя.

Идя за драматургом, театр снял со своего героя печать трагической безысходности, отблеск катастрофы, уничтожающей стройный и цельный мир отдельной человеческой личности. Препятствия, которые встречает Волгин на своем пути, не имеют характера непреодолимого барьера. Самая воля Волгина направлена не вовнутрь, не на свою личную драму, но вне себя, на переделку окружающего мира, и она остается несломленной.

{85} Сулержицкий в образе Волгина помогает героям МХАТ Второго освободиться от крайностей индивидуализма и от связанной с ним душевной ожесточенности, так характерной для традиционных персонажей этого театра его «классического» десятилетия.

На этот раз Чудак не замыкается в гордое одиночество. Он идет с открытой душой к своим современникам, принимая близко к сердцу их интересы, их будущую судьбу, искренне стремясь помочь им в их поисках более совершенных форм жизни.

Он делает это еще не совсем удачно, незакономерно присваивая себе функции народной совести. Завтра чудаковатый мечтатель МХАТ Второго, может быть, откажется от своей миссии непогрешимого стороннего судьи и станет активной силой в строительстве нового общества.

Как и во всех других своих спектаклях, МХАТ Второй и «Чудаке» вносит многое от себя при переводе драматического произведения на язык сцены. Прежде всего это сказалось на трактовке центрального героя афиногеновской пьесы. Роль Волгина, как она написана драматургом, давала возможность создать более мужественный, менее лирический характер странствующего энтузиаста, чем это сделано театром.

В исполнении А. М. Азарина образ Чудака насыщен человеческой теплотой, печальной лирикой мечтателя, все еще обреченного на непонимание. Здесь театр снова вспоминает свое прошлое, когда тема добра, тема любви к людям была единственной, которую воплощали молодые ученики Сулержицкого во всех ролях своего студийного репертуара.

«Добрые чувства» щедро источаются азаринским Чудаком в зрительный зал. Они поднимают его в глазах аудитории на ступень идеального безупречного образа Человека с большой буквы, благородного рыцаря правды и справедливости.

В «Чудаке» драматург приоткрывает для МХАТ Второго выход из творческого тупика, в котором так долго находился этот театр. Он дает ему возможность, оставаясь на путях известной преемственности творческой биографии, без катастрофического разрыва со своим прошлым по-новому осознать идущую рядом с ним жизнь и найти в ней свое место.

Та же тенденция и в том же двойственном аспекте сказалась и в постановке пьесы украинского драматурга И. К. Микитенко «Светите, звезды».

В этом спектакле трагическая тема МХАТ Второго воплощается в образе старого студента Антонио. Только неизжитой {86} верностью театра своей давнишней теме можно объяснить то, что второстепенный, мелкий эпизод в пьесе, притом эпизод, скорее, комедийного характера, занял на его сцене такое большое место и вырос в самостоятельную драматическую новеллу.

Бегло рассказанная драматургом история о чудаковатом старом студенте, наказанном за свою склонность к любовным приключениям на бульваре, неожиданно приобретает под руками театра смысл извечного столкновения мечты и реальности, Дульсинеи и Альдонсы.

Насмешка автора над поисками Антонио идеальной женщины поворачивается в интерпретации театра трагической стороной. Найденный идеал в образе таинственной незнакомки показывает несчастному студенту ироническое лицо гниения и смерти.

Театр с большим темпераментом и тщательностью разрабатывает центральный эпизод Антонио с его гибелью в финале. Он создает мрачный, тускло освещенный интерьер с уходящей вниз лестницей черного хода. Театр окружает Антонио пошлыми масками мещанского быта. Они обступают его со всех сторон, словно зловещие призраки, и, наконец, черной тенью приходит за ним смерть, «мечта» с сифилитическими язвами на лице.

Театр строит последнюю, роковую встречу Антонио с его «мечтой» на узкой высокой лестнице, когда он спускается вниз, убегая от обступивших его бытовых «масок», а таинственная незнакомка поднимается ему навстречу, закованная в черные шелка, в шляпе с траурными перьями, подобно героине блоковского стихотворения, с темной вуалью, закрывающей лицо. Когда они останавливаются друг перед другом, она медленно поднимает вуаль, и за ней Антонио различает оскал мертвого лица в гниющих струпьях. Раздается крик ужаса и отчаяния, и вслед за ним револьверный выстрел. Герой эпизода стреляет себе в висок и падает мертвым.

Нужно удивляться той настойчивости, с какой театр ищет и находит малейшую возможность вернуться к своей излюбленной теме. Но этот эпизод, чрезвычайно показательный для МХАТ Второго, все-таки остается только эпизодом, хотя и несоразмерно выросшим в постановке.

Рядом с душным миром погибающего Антонио, рядом с масками мещанского быта идет жизнь вузовской молодежи, с ее трудностями и надеждами, с ее радостями и печалями. И эта жизнь показана театром в ее движении, в реальных {87} конфликтах, в живых человеческих образах. Основной материал, который дал драматург в своей пьесе, сохраняет господствующее место в спектакле МХАТ Второго. Тема побеждающей молодости остается в нем стержневой и определяет его общее звучание.

В этом отношении «Светите, звезды» вслед за «Чудаком» — еще один шаг театра к выходу из безотрадно-трагического мира его традиционных образов. И все же не следует слишком преувеличивать значение этих двух спектаклей на творческом пути Второго МХАТ. Это далеко не окончательный поворот его к новым берегам.

После «Чудака» театр создает «Петра Первого» — одно из самых мрачных своих трагических видений, проникнутых отчаянием гибнущего индивидуалиста. А после «Светите, звезды» он выпускает «Нашествие Наполеона» — тоже спектакль, целиком лежащий в традиционной линии МХАТ Второго.

Дорога от трагического одиночества к примирению с современниками была только начата театром. Его прошлое еще тяготеет над ним чересчур тяжелым грузом. Оно сковывает творческую волю театра, ограничивает его духовный кругозор, иссушает самую почву, из которой вырастают его создания.

Особенно остро это сказывается на актерах МХАТ Второго. Кто внимательно следил за их судьбой на протяжении восемнадцатилетнего пути бывшей Первой студии МХТ, тот хорошо видел, как их когда-то живое искусство быстро теряет былую гибкость, яркие краски, становится статичным, словно окаменевает на глазах современников.

И это понятно. Программная отчужденность театра от сегодняшней действительности закрывает перед актером самое жизнь в ее реальных явлениях как постоянный, всегда обновляющийся источник творчества. А прием пластического гротеска, с незаурядной изобретательностью и мастерством культивируемый театром как основной при создании сценических образов, закрывает и другой живой источник творчества актера — его собственный душевный мир в многообразии человеческих чувств и переживаний. Тезис Станиславского — «идти от себя» в освоении театральной роли, сыгравший когда-то решающую роль в формировании ярких творческих индивидуальностей молодых участников Первой студии, — уже давно потерял для них свою непреложность. Их творчество все больше подчиняется общему для всех канону гротескового стиля, стирающему индивидуальные отличия {88} между ними, накладывающему мертвенную печать на их причудливые создания.

Из всех актеров МХАТ Второго только Михаил Чехов оставался верным «религии Станиславского», как он называл искусство «душевного реализма». Но творчество Чехова имеет свою самостоятельную тему, не совпадающую с общей темой МХАТ Второго. Его трагическое искусство, как ни расценивать его, оставалось глубоко человечным до самых последних выступлений артиста на русской сцене.

Герои Михаила Чехова шли по боковым путям современной жизни и скорее принадлежали прошлому, чем настоящему. В ту пору, когда Чехов выводил их на сцену театра, за его стенами разыгрывался последний акт их социально-исторической драмы. Но у них не было враждебности по отношению к новому возникающему миру. Для этого они были слишком чисты сердцем. В чеховских героях не ощущалась та душевная ожесточенность, которая лежит в основе трагедийных композиций Второго МХАТ. Это были беззлобные жертвы истории, хорошо понимавшие свою обреченность. Погибая, они продолжали излучать в мир свет и добро, как это было с его бедным Эриком, с его Гамлетом, Муромским и даже с сенатором Аблеуховым в «Петербурге».

МХАТ Второй только умело использовал чеховскую «тему» для построения своих собственных театральных композиций.

## 12

На этом заканчивается десятилетний путь МХАТ Второго, начатый вахтанговской постановкой «Эрика XIV» и завершившийся «Петром Первым», поставленным Б. Сушкевичем, в свое время участвовавшим в работе Вахтангова над трагедией Стриндберга.

Тень Сулержицкого не напрасно появилась на сцене МХАТ Второго рядом с афиногеновским «Чудаком». Он не остался на его дальнейшем пути, не создал для театра новой программы. Но он помог ему преодолеть враждебность и отчужденность от своих современников.

После «Петра Первого» театр больше не возвращается к своей пессимистической концепции современного мира. И вместе с тем он снова меняет и свою художественную структуру.

# **{****89}** Дневник театрального критика

## От автора

Здесь собраны статьи и рецензии о театре, печатавшиеся в журналах и газетах начиная с 20‑х годов до наших дней.

Эта часть сборника включает в себя самый разнообразный материал. Сюда входят короткие газетные рецензии и развернутые журнальные статьи об отдельных пьесах и спектаклях, сезонные обзоры, юбилейные очерки, маленькие монографии, посвященные отдельным театрам Москвы, Ленинграда и периферии, фельетоны, теоретические статьи на темы, стоявшие в разное время в центре внимания театральной общественности.

Весь этот пестрый материал располагается в сборнике в последовательно-хронологическом порядке по времени публикации входящих в него статей, составляя в целом нечто вроде «дневника» театрального критика.

Отбирая материал для этой части сборника, автор стремился показать жизнь советского театра с разных сторон. Рядом с отзывами на театральные премьеры, имевшие широкий резонанс среди зрителей и в прессе, читатель найдет здесь и отклики на {90} спектакли второстепенного значения, в которых, однако, получили свое отражение характерные летучие черты минувшего театрального «дня». А наряду с ведущими театрами столицы в сборнике захватывается деятельность и так называемых «театров-спутников», иногда очень небольшого масштаба, вплоть до «странствующих» колхозных театров, в том виде, в каком они начали формироваться незадолго перед войной, с их своеобразным бытом и никогда уже не повторившимися особенностями их организационно-художественного склада.

Что касается теоретических статей по театральным проблемам, занимавшим участников многочисленных журнальных дискуссий и публичных диспутов разных лет, то в данный раздел вошли из них только такие, темы которых так или иначе не потеряли своего значения и для сегодняшнего театра.

Из подобных «сквозных» тем в этой части сборника можно назвать такие, как всегда заново возникающая проблема классического наследия от Шекспира и Островского до Горького, как смена и эволюция драматических жанров, проблема структурных особенностей социальной драмы нового типа или судьба актерских «школ» и «сект» на современной сцене, и некоторые другие.

Темы эти сопровождают советский театр на всем пути его развития. Они остаются живыми и на сегодня, при всем том, что решаются сейчас, естественно, в творческой практике театров по-иному и в других аспектах, чем прежде. Но и в новых художественных решениях сохраняются традиции, заложенные в прошлом советского театра.

*Б. А.*

*Декабрь 1972 года*

*Москва*

{91} 4 сентября 1923 года

## Большой драматический театр[[37]](#endnote-31)

### 1

Театр, основанный в первые годы революции романтическим поэтом Александром Блоком. Театр высокой трагедии и комедии. Театр плаща и шпаги.

Чрезвычайно благородные задачи: воскресить вечно пламенного Шиллера и вечно всеобъемлющего Шекспира и заразить современного зрителя их пафосом, созвучным пафосу революционной современности.

Шпаги, плащи и тоги, шлейфы и мантии, красивые позы и пятистопный ямб, классические страсти и столь же классический смех, стянутый в элегантную улыбку.

В соответствии с таким стилем в этом театре помощник режиссера выводил на сцену Юрьева — этого запоздалого пафосника русской сцены, Максимова — эту вечную розу сентиментальных мелодекламаций, а вслед за ними — целую плеяду унаследовавших им маленьких Юрьевых и Максимовых, кутающихся в плащи и бутафорской шпагой пронзающих сердца зрителей.

Одновременно с этим — театральные плотники спускают на подвесах с колосников декорации всех этих чувствительных вздыхателей по старине из «Мира искусства», влюбленных в историческое прошлое, овеянное романтической дымкой, начиная с Александра Бенуа и кончая Щуко — авторов больших декоративных полотен, импозантных порталов, свисающих падуг, венецианских мостов, стильной мебели и роскошных костюмов.

А вот и другой театр, родившийся в тех же стенах совсем недавно, без всяких подзаголовков и без пышной родословной, — театр наивной, неумелой улыбочки в сторону нэпманствующего зрителя, понятого слишком теоретически и слишком по «хорошему тону» Гоппе.

И здесь опять-таки благородные задачи и прямо институтские приемы: приобрести кассовый капитал и соблюсти художественную невинность, подкормить голодного нэповского волка вегетарианским салатом из Шоу и Мопассана.

Такая позиция театра приводит в худшем случае к постановкам полуостроумных пьес, «пиджачных» пустяков вроде «Мезальянса» и «Мюзотты», разыгранных в «летней» {92} провинциальной манере молодыми актерами среднего достоинства, к честным павильончикам и к уютным interieurчикам, составленным из ковров, апраксинской мебели и абажурных ламп. А в лучшем случае на сцене появляется эффектная раздирающая драма, вроде пьесы Сем Бенелли («Ужин шуток»), корректно зашнурованная холодноватыми графическими декорациями изысканного художника Лебедева.

В результате — художественная невинность, хотя и немного подпорченная, как будто остается за театром, но зато и «капитал» остается лежать в пределах нэповского бумажника.

И, наконец, есть еще в тех же стенах третий театр, никем не культивируемый и существующий сам по себе, — театр блестящего комедийного актера, одного из немногих первоклассных современных артистов, театр Монахова.

И этот театр, как и все остальные в этом странном театральном здании на Фонтанке, существует в урезанном, затушеванном виде. Больше того, он существует только в потенции, так как подлинного Монахова не знает ни сам театр, ни петербургский зритель.

На этой сцене яркого, площадного Монахова причесывают на манер бесцветного денди модного журнала. Ему дают несвойственные его дарованию трагические роли, которые артист выполняет с должным тактом и корректностью, — но и только! В комедиях его брызжущая веселость, его импровизаторский темперамент застегиваются чопорной и душной стилизацией под Мольера, под театр Италии времен Гольдони, со слащаво-жеманными интермедиями в духе мирискуснических стилизаций. Его окружают изящными ширмочками, павильонами и задниками, написанными в «исторической першпективе» в блеклых, меланхолических тонах, или пышными, импозантными полотнами и падугами, в которых теряется его техника, рассчитанная на простоту и выразительность броского мазка. И в довершение всего над ним тяготеет ансамбль, идущий целиком от режиссера, а не от первого актера.

Солнце, запряженное в повозку с кирпичами, как говорится в стихотворении одного современного поэта.

### 2

Все эти три театра, замаскированные на скорую руку, существуют одновременно на сцене Большого драматического театра на Фонтанке. Каждый из них может быть одинаково характерен для этого театра, а взятые вместе, они создают его разноликую физиономию или, вернее, — отсутствие физиономии.

{93} Печать вялости и творческого бессилия лежит сегодня на работе этого театра, всегда пытающегося кого-то и что-то примирить, быть серьезнее и глубокомысленнее, чем это нужно, и обламывающего острые углы во имя «хорошего тона» и благоприличной внешности.

Хороший тон, и при этом сознательно достигающийся как ясно поставленная художественная задача, — это единственное, в чем может быть прослежена последовательная линия Большого драматического театра.

Это настойчивое стремление театра к «хорошему тону», к тому, что принято в «лучших домах» (МХАТ, Александринский театр и др.), проявляется в той деловитой серьезности и в той чрезмерной, доходящей до скуки тщательности, с какими подходит Большой драматический театр к каждой своей новой постановке. Не будучи экспериментальным и, в сущности, не имея сказать ничего особенно глубокого и значительного в художественном отношении, Большой драматический театр словно пытается всякий раз придумать что-нибудь такое, что затруднило бы его работу и сделало ее скучной и «значительной».

Это и приводит театр к испытанным и всем уже приевшийся приемам стилизаций и исторических реконструкций и главным образом к непомерному разбуханию декоративной стороны в ущерб всем остальным элементам спектакля.

Большой драматический театр — исключительно декоративный театр. К его постановкам неприменимо слово монтировка. Его художники украшают, декорируют пьесу, декорируют актера, декорируют сцену, превращая ее каждый раз в какой-то декоративный саркофаг, погребающий под собой все, что есть живого в спектакле.

Идя по этому пути, театр в «Газе» Георга Кайзера добился того, что актеров не было ни видно, ни слышно среди вертящихся, шипящих, свистящих и скрипящих дисков и кранов, понастроенных остроумным художником Ю. Анненковым.

В «Ужине шуток» актеры были превращены, в чисто декоративные фигуры и слились в графическом блэк энд уайте Лебедева, несмотря на хорошую игру Мичурина, Комаровской и Хохлова.

Мольеровские фарс и комедия («Прелестные жеманницы» и «Лекарь поневоле») были задавлены тяжеловесным, до полу свисающим декоративным «арлекином», почти закрывшим собой все зеркало сцены.

В «Двенадцатой ночи» сцена была превращена в декоративную мышеловку из боскетов, павильончиков и беседок, среди которых безнадежно метались пойманные актеры.

{94} Театр не сумел даже простым способом обойтись с элементарнейшей «Мюзоттой», чтобы не сделать при этом по правилам «хорошего тона» Декоративного жеста, поставив во всю величину портальной арки сцены нелепейшую, но грандиозную золоченую раму, склеенную из папье-маше.

Всего досаднее, что театр вовсе не ставит и не разрешает какие-либо специальные задачи в декоративной области, как это делает, например, Камерный театр. За все годы своей работы Большой драматический театр, несмотря на явное пристрастие к художнику-декоратору, не внес ничего нового в традиционный подход к декоративному искусству. Наоборот, все, что делает театр в этой области, — общепринято, комильфотно и лишено всякого признака эпатации и новизны.

Можно было бы предположить, что таким преувеличенным декорированием театр стремится покрыть какие-то изъяны в своей работе. На самом же деле здесь — все то же стремление к «хорошему тону», все та же излишняя деликатность гоголевской дамы, облегчающей себе нос с помощью «мушуар де пош».

### 3

С таким прошлым вступает Большой драматический театр, если не ошибаюсь, в пятый сезон своего существования.

И, к сожалению, судя по интервью с Н. Ф. Монаховым в № 190 «Красной газеты», и в этом сезоне Большой драматический театр несет с собой все существенные недостатки своего прошлого: тройственную расплывчатость своей художественной физиономии и излишнее пристрастие к «хорошему тону» со всеми последствиями, от него истекающими.

И прежде всего, несмотря на уверения Монахова, трудно поверить, прочитав предположенный репертуар Большого драматического театра, что театр серьезно и продуманно считает законченным свой романтический период, затянувшийся слишком долго.

Если не придерживаться в данном случае несущественных школьных определений высокой трагедии и комедии, то и «Северные богатыри» Ибсена, и пушкинский «Борис Годунов», и «Близнецы» Плавта, и «Снегурочка» Островского — с точки зрения современного зрителя должны быть отнесены к тому же разряду «высоких», декоративных, написанных стихами пьес. Об этом же плане говорит и возобновление давнишней постановки театра — «Дон Карлоса» Шиллера.

Вслед за этим умеренно-нэпствующий репертуар представлен в программе Лабишем и, исходя из опыта прошедшего {95} сезона, по всей вероятности, будет значительно пополнен другими столь же «приличными» компромиссными пьесами в процессе работы театра и в его борьбе с неизбежными в наше время кассовыми затруднениями.

И так же Монахов остается разделенным между трагедией и комедией, затянутым во французский корсет Александра Бенуа и втиснутым в реконструированную и опять-таки стилизованную римскую сцену Хохлова и Валентины Ходасевич в плавтовских «Близнецах».

А если говорить о «хорошем тоне», о грядущих декоративных саркофагах, о стилизации и о добросовестном засушивании «постановок-событий», то и в ближайшем сезоне, по-видимому, не избежать всего этого в стенах Большого драматического театра.

На это ясно намекают и список вполне доброкачественных (к сожалению, только доброкачественных) пьес и имена своенравных стилистов-декораторов — Петрова-Водкина, обоих Бенуа и Ходасевич, — и «Борис Годунов», перестоявшийся в годичной репетиционной работе.

Не мудрено, что и в этом сезоне, если театр не повернет круто общего плана своей работы, мы будем наблюдать тот же привычный холодок в отношениях петербургского зрителя к Большому драматическому театру — холодок не только платонического, но и кассового порядка. Ибо, как известно, всякий род искусства хорош, кроме скучного, и в театре в особенности.

А между тем у этого театра есть полная возможность стать и нужным и интересным, а может быть, и самым живым из всех «признанных» петроградских театров.

Для этого ему нужно только прямо и откровенно стать театром одного актера, комического, фарсового актера Монахова. Знаю, что такое утверждение вызовет обычные возражения о недопустимости и неприличности строить театр для одного актера, что задачи театра гораздо глубже, серьезнее и шире, и тому подобные всем известные положения, утвердившиеся на сегодня в театральной среде со времен Московского Художественного театра.

Все это так. Но нет правил без исключений, в особенности в искусстве. К тому же, как ни мало прошло времени с первого спектакля МХАТ, но все же за эти двадцать с лишним лет можно было убедиться в том, что театр вовсе уж не такое глубокомысленное и высокоумное дело, чтобы в каждом случае стоило воздвигать вокруг него такую сложную систему лесов и подпорок. Театр может быть и простым и веселым делом.

{96} И наконец, актер актеру — рознь. Если нам теперь *уже* не жаль прекрасных актеров *прошлого* театра — В. Давыдова и Кондрата Яковлева, не находящих себе должного применения на академической сцене, то нельзя не жалеть, что публика не знает *современного* актера Монахова.

Из всех больших артистов сцены нашего времени Монахов по характеру своего дарования, пожалуй, — единственный актер по-настоящему близкий послереволюционному театру и современному массовому зрителю.

Его мастерство не построено ни на черточках отжившего быта (В. Давыдов, К. Яковлев), ни на упадочной неврастении (Михаил Чехов), ни на душевном натурализме (К. Станиславский), ни на салонной нюансированной элегантности (Е. Грановская). Его дарование, сочное, здоровое, площадное, развертывается в народном фарсе, в комедии положений, то есть как раз в тех жанрах драматургии, устремление к которым резко намечается в сегодняшнем театре.

Его блестящее мастерство, рассчитанное на чистый комизм движения, жеста, фразы и слова, понятно самому неискушенному массовому зрителю и заражает его своим техническим оптимизмом. От Монахова может и должна пойти школа современного комического актера.

Нужно только удивляться, что Большой драматический театр не знает своей основной силы и неверно оценивает ее значение.

Талант Монахова должен быть освобожден от заваливших его декоративных саркофагов, от скучных требований «хорошего тона», от педантичности производственно-репертуарных программ, от деловитого глубокомыслия режиссерских подходов и от чопорных стилизаций и реконструкций художника. Он должен утратить то чисто служебное значение, которое имеет сейчас в театре, и занять в нем центральное место. От «площадного» таланта Монахова должен идти и выбор репертуара, и декоративная сторона спектакля, и общий режиссерский замысел постановки. На нем же должен строиться ансамбль исполнения.

Из всех трех путей, открывающихся перед Большим драматическим театром, это — единственный путь от мертвого к живому и от малого к большому.

К тому же для театра приспело время выбраться наконец из своих трех сосен.

Всякая невинность и хорошие манеры бывают привлекательны сами по себе до поры до времени, до предельного {97} возраста. Рано или поздно наступает момент, когда и эстетической невинности и хороших манер недостаточно для того, чтобы очаровывать капризного театрального зрителя.

И этот предельный возраст Большой драматический театр уже перешагнул.

11 декабря 1923 года

## Молодые театры[[38]](#endnote-32)

### 1

Окраинные театры помимо своего культурно-просветительного значения играют роль учебных площадок для современной театральной молодежи.

Большинство трупп, работающих на окраинных сценах, составляется из молодых актеров, только что окончивших специальные школы, а зачастую и вовсе не прошедших школьной учебы.

Вдали от сомнительных «бумов» театральной жизни центра, вне поля зрения капризной и не всегда справедливой критики, начинающие актеры учатся здесь делать первые шаги на сцене и привыкают учитывать присутствие зрителя в зале.

Не нужно, как это иногда делается сейчас в печати, слишком преувеличивать значение этих театров, называемых у нас рабочими театрами. Не стоит затушевывать значительных недочетов в их работе. Зачастую они не свободны от халтуры, в подавляющем большинстве их работа идет по старинке, на тех же штампах, которые присущи обычному, среднему провинциальному театру. Техническая отсталость — явление общее для окраинных театров, по условиям своей работы вынужденных всегда строить свои постановки на готовых образцах и использовать молодых неопытных актеров самым профессиональным путем. Конечно, проблема рабочего театра не будет решена самостоятельно на этих сценах.

Но также неверно было бы и уменьшать их значение в жизни современного театра.

На их подмостках подготовляется новая актерская среда, связанная постоянной работой с рабочей аудиторией. В противоположность большинству центральных театров, зачастую теряющих понимание своих непосредственных общественных задач, — здесь служебность театрального искусства, его прямое общественное назначение резко подчеркнуты и входят в сознание актерской массы.

{98} Эта наиболее существенная особенность заводских окраинных театров дает им право противопоставлять себя, как свежую общественную силу, академическим и другим дряхлеющим театрам, несмотря на явные несовершенства и временами любительское кустарничество в работе.

Отсутствие крепких кулисных традиций создает возможность свободного притока свежих актерских сил вне рамок жестких академических требований.

Будет день, когда заводские театры окажутся проводниками в толщу рабочей аудитории новых театральных форм, подсказанных современным бытом, тех форм, образцы которых создаются в наши дни разрозненно в различных уголках театральной России.

Ибо рабочий театр только тогда перестанет быть проблемой, когда единичные попытки и достижения найдут себе свое применение на сценах современного театра.

К числу таких возможных будущих «проводников» принадлежит «Молодой театр» в Некрасовском доме (бывш. Дом Паниной), поставивший в одно из последних воскресений «Чудаков» Вольтера.

Отличительной чертой этого театра по сравнению с остальными его собратьями являются кадры молодых режиссеров, объединенных к тому же одной режиссерской школой Вл. Н. Соловьева.

Постановкой «Чудаков» дебютировал на сцене театра один из этих режиссеров — Л. Конская, давшая крепкую профессиональную работу, пожалуй, чересчур перегруженную теми перебегами и жеманными мизансценами, которые на сегодня стали уже академическими для постановок французских пьес XVII – XVIII веков.

Упрощенные декорации с комбинацией из порталов, легких пристановок, внутреннего занавеса и писаного герба, подвешенного на переднем плане, создали скромную и приятную внешность спектакля.

Сырой актерский материал, оправдывающий название театра, не дает права выделить в ту или иную сторону отдельных исполнителей, за исключением, может быть, Ю. Лаврова, игравшего Господина с Зеленого мыса и показавшего техническое умение владеть своими хорошими сценическими данными.

Весь ансамбль если и не блистал техническим мастерством, то отличался веселой непосредственностью исполнения, находившей ответ в зрительном зале.

{99} В довольно скучной вольтеровской комедии аудитория отвечала смехом не столько на слова и положения самой пьесы, сколько на подчеркнутый комизм остроумно найденных театральных мизансцен — в этом сказывается эстетическая эволюция районного зрителя.

### 2

Если на долю районных театров падает задача подготовить благоприятную театральную среду, соткать ту организационную сеть, которая обеспечит в будущем быстрое вхождение в быт новых сценических форм, то вся художественная часть проблемы рабочего театра ложится на иные театральные организации. Дать толчок созданию нового репертуара, установить, хотя бы в тенденции, технику сцены завтрашнего дня, определить основы социально оправданного мастерства актера — все эти конкретные задачи лежат на театрах экспериментального типа (Театр Мейерхольда, Театр московского Пролеткульта и некоторые другие). При этом деятельность таких театров не идет в плоскости чисто лабораторных изысканий в произвольных эстетических построений. Постоянная проверка эксперимента на зрителе, четкая идеологическая установка, стремление найти объективные, общежизненные основы для построения техники рабочего театра — эти тенденции определяют деятельность экспериментальных театров наших дней, стоящих на пути к осуществлению второй, наиболее существенной части проблемы: выработка художественных форм нового рабочего театра.

И, несмотря на еще немногие опыты в этом направлении, никогда еще за эти годы конечная цель не представлялась такой близкой и осуществимой, как сейчас.

К числу таких театров не принадлежит театр ИОН[[39]](#footnote-10), показавший на днях «Эписин» Бена Джонсона — один из самых неудачных спектаклей этого сезона.

Казалось бы, не совсем осторожно строго относиться к молодому театральному начинанию, как будто ищущему что-то и, по-видимому, совершенно бескорыстно, так как при таком курсе, какой держит творческий коллектив ИОНа, трудно рассчитывать на платежеспособного зрителя.

Однако последняя работа этого театра поражает таким полным отсутствием смысла и таким странным легкомыслием, что обойти ее молчанием было бы не совсем добросовестно.

{100} Ошибочно будет предполагать, что в этом повинно крайне «левое» направление театра. Едва ли можно счесть за «крайность» рабское подражание «Турандот», с телефонными домашними разговорами в публику, с выбегами в зрительный зал, с англичанами, одетыми малороссами, пьеро, арлекинами и коломбинами, с декоративными холстами, расписанными под обои, и т. д. и т. д.

Постановка «Турандот» должна была убедить театральных «новаторов» в невозможности дальше пользовать все эти истасканные трюки, это бесцельное выворачивание наизнанку безобидных салонных пьес, не могущих дать больше того, что видно на их поверхности. Вахтанговская постановка — вся в прошлом. Она подвела итоги игровым трюкам и постановочным приемам, применявшимся разрозненно различными театрами последнего десятилетия.

Гоцци, commedia dell’arte, театральные маски, импровизационные приемы, стилизация под старину — все это собрано и старательно доработано в «Турандот». Эта вахтанговская постановка сама сплошь и откровенно подражательна. В ней воспроизводятся теперь уже давние мейерхольдовские опыты в стиле итальянской комедии масок.

Кому нужно подражание подражанию, да к тому же сделанное в сотню раз грязнее, беспомощнее и без всякой видимой необходимости. Из простого чтения «Эписина» видно, что пьеса Бена Джонсона с ее резким местным колоритом, английской конкретностью не дает никакого материала для костюмных трансформаций и отсебятин на современные темы. От этого она только становится нестерпимо скучной и нелепой.

В труппе большинство, по-видимому, молодежь, и вовсе не бесталанная. Жаль, что ее силы тратятся на явно бесполезное дело.

25 декабря 1923 года

## «Свои люди — сочтемся» в Театральной академии[[40]](#endnote-33)

### 1

В одном из исторических петербургских ресторанов, помещающемся неподалеку от Александринского театра, у входа вывешен плакат:

Обеды и ужины à la carte,
*как прежде*.

В этих двух последних словах — обращение к прежней клиентуре и надежды на приобретение новой, жаждущей {101} приобщиться к ресторанной «культуре» прошлого. В них же, если хотите, заключена целая философская система, подразумевается глубокомысленный взгляд на исторический процесс в применении к трактирному делу и твердая убежденность в незыблемости благородных ресторанных традиций и устоев.

Несмотря, однако, на вывеску, на похвальную убежденность и на всемерные старания поваров, официантов и заправил «исторического» закусочного предприятия, стиля «как прежде» все-таки не получается.

Любитель археологии или исследователь старого Петербурга, прельстившийся многообещающей вывеской, после недолгого пребывания в этом заведении сочтет себя злостно введенным в обман.

Виной ли тому обеденное меню, отпечатанное без «ятей» и «твердых знаков», или правила инспекции труда, вывешенные на стенке на видном месте, а может быть, какие-либо иные, совершенно непостижимые причины, — но факт налицо: пожарская котлета как будто имеет не тот запах, что прежде, пиво тоже как будто другое, — а что до кабацких настроений в поведения публики, то и говорить не приходится — все совершенно по-иному.

Если судить по этому скромному примеру, то оказывается, что Гераклит был действительно прав, когда утверждал, что все течет, все изменяется, а также прав был и софист Зенон, который был убежден — по крайней мере на словах, — что нельзя вступить в один и тот же поток дважды.

### 2

«Свои люди — сочтемся». Первая новая постановка Александринского театра в этом сезоне. Явно выраженное стремление подвести солидный фундамент под столь модный сейчас призыв Луначарского «Назад к Островскому!». Смотр старой актерской гвардии, бряцание испытанным академическим оружием, сомнительный блеск старинных доспехов и указующий перст на «трех китов», все еще продолжающих, по-видимому, поддерживать на своих усталых спинах если не весь театральный мир, то по крайней мере академический.

Реконструкция в полном ходу. Спектакль «старинного театра», с демонстрацией древней техники сцены и художественных приемов далекого исторического прошлого. Явная задача спектакля: дать наглядное пособие при прохождении курса истории русского театра середины XIX века.

С этой целью помимо Островского в спектакле приняли участие и архаический Евтихий Карпов в качестве режиссера-«разводящего» {102} и знатока старого быта «à la moujik russe», и художник Воробьев, постигший все тайны «першпективной» декоративной живописи и умеющий в совершенстве достигать эффектов олеографий прошлого века, а также весь бытовой актерский авангард Александринского театра: Кондрат Яковлев, Потоцкая, Корчагина-Александровская, Чижевская, Лешков и Малютин.

И однако, несмотря на весь этот антураж, тот же любитель археологии или исследователь старого Петербурга уйдет со спектакля в сильном разочаровании. Стиля «как прежде» решительно не получается.

Во всяком случае, глядя на сцену из зрительного зала, упорно не хочется думать, что вот так неудачно разыгрывали на Александринской сцене пьесы Островского лет двадцать тому назад. А к этому априорному убеждению примешивается еще гимназическое воспоминание о той же пьесе «Свои люди — сочтемся», виденной в том же театре, если не ошибаюсь, в 1909 году с Варламовым в роли Большова, кажется, в постановке того же Евтихия Карпова.

Не всегда бывают радостными свидания после долгой разлуки.

### 3

Оставим в стороне совершенно праздные и неуместные соображения о том, насколько целесообразны и нужны вообще старинные или, точнее, музейные спектакли для современного театра. Не будем повторять общеизвестные истины о художественной отсталости и общем консерватизме Академической драмы.

Всякий делает то, что умеет.

Нет ничего удивительного, что старые актеры и режиссеры ставят и играют Островского по-старинному. Иначе им было бы нечего делать вообще в театре.

Беда в том, что и «по-старинному» они уже не умеют ни ставить, ни играть: по-видимому — разучились.

«Свои люди — сочтемся» требуют либо первоклассной актерской индивидуальности на роль Большова, либо самостоятельной режиссерской трактовки, которая определила бы то или иное звучание пьесы в целом и в зависимости от этого устанавливала бы новое соотношение между отдельными действующими лицами комедии.

Если не считать совершенно непонятную замедленность действия (комедия Островского идет в чеховских темпах) и крайнее однообразие мизансцен, преимущественно сидячих {103} (от стула к дивану, от дивана к стулу), то никаких других следов режиссерского участия в спектакле не заметно.

Не намечено даже центральное лицо комедии — основной композиционный центр (Большов), вокруг которого у Островского развертывается действие, раскручивается комедийная интрига и в зависимости от которого остальные действующие лица занимают свои места в событиях пьесы.

Каждый актер в спектакле строит свою роль самостоятельно, вне общего замысла, вне драматургической концепции всей комедии. Благодаря этому в спектакле отсутствует ансамбль исполнения. Действие теряет опорные центры и рассыпается на разрозненные куски. Большов, Подхалюзин, Липочка, Аграфена Кондратьевна — все они оказались выделенными в равноправные, равнозначащие фигуры, что противоречит общей конструкции комедии Островского.

Отсутствие режиссерской руки и неумение актеров восполнить это отсутствие своими средствами и самостоятельно справиться с материалом ролей сильнее всего сказалось на Малютине (Большов) и Лешкове (Подхалюзин).

Под именем Большова по сцене расхаживал благообразный мужчина с неопределенным, полупрофессорским гримом. Он изредка стучал по столу кулаком и покрикивал на своих домашних без всякого видимого эффекта. Временами он казался даже придурковатым, лишенным воли и силы. Благодаря этому последний акт комедии потерял всю свою драматическую остроту и свой переломный контрастный характер. Душевная драма Большова исчезла.

Подхалюзин в исполнении Лешкова своим гримом напоминал красавца-молодца из русской былины, а повадками — плута мольеровской комедии. Все сцены обмана проведены исполнителем чересчур подчеркнуто, словно актер боялся, что зритель примет его Подхалюзина за честного человека. Губительнее всего такая трактовка роли отразилась на том же четвертом акте, где для зрителя пропал эффект внезапной трансформации Подхалюзина, его неожиданного превращения из почтительного приказчика в наглого и жестокого хозяйчика.

По-видимому, и в том и в другом случае имело место стремление актеров заранее психологически оправдать для зрителей финал в судьбе Большова и Подхалюзина, придать большую закономерность их поведению в конце пьесы.

Едва ли стоит говорить, что постройка комедии Островского не выдерживает такой нагрузки. Роли теряют отчетливость своих очертаний, превращаются в туманное пятно, а {104} острый комизм положений стирается и развязка утрачивает свою значительность и сценическую яркость.

Не останавливаясь в отдельности на игре Кондрата Яковлева, Корчагиной-Александровской, Потоцкой и Чижевской, проведенной в обычной для этих артистов манере, нужно отметить некоторые общие симптоматические черты в игре «бытового» академического ансамбля. На Островском ясно дает себя почувствовать та эволюция в приемах и стиле исполнения, которую прошел академический ансамбль за последние годы.

Прежде всего сильно пострадал в исполнении язык Островского, потерявший органическую цельность и превратившийся в собрание «чудных» словечек, нарочито выделяемых исполнителями, чтобы вызвать смех в зрительном зале.

Вторая общая черта: выветривание и исчезновение характерных бытовых черточек и приемов, так типичных для прежних исполнителей пьес Островского. В то же время этот бессознательный уход от быта не был заменен каким-либо иным решением стиля Островского.

Исполнение стало тусклым и бесцветным.

Насколько можно судить по отчетному спектаклю, ключ к Островскому на сегодня потерян александринскими артистами.

Декорации Воробьева менее удачны, чем многие другие старинные «павильоны» того же типа, имеющиеся, по всей вероятности, в декорационных сараях ак-театров. Было бы практичнее прибегнуть к ним для этой постановки. Во-первых, сохранилась бы историческая достоверность в архаических декорациях, а во-вторых, была бы достигнута экономия в материалах — соображение немаловажное в наши дни.

1 января 1924 года

## Новогодние размышления[[41]](#endnote-34)

### 1

Не наступил еще момент, когда, заканчивая календарный год в жизни театра, мы могли бы подводить точные итоги, распределять между отдельными театральными предприятиями аттестаты за лучшее выполнение задач, поставленных обществом театру в целом, и с уверенностью рисовать новогоднему читателю картины блестящего будущего театра или {105} с такой же уверенностью жаловаться на театральное безвременье и на мрачные перспективы.

Изобразить с достаточной полнотой и достоверностью состояние современного театра — задача почти неосуществимая. По крайней мере никто из теоретиков и не пытался подойти к ее разрешению, предпочитая строить проекты о том, каким *должен быть* завтрашний театр, если будет сообразоваться с теми или иными вкусами и симпатиями этих теоретиков.

Театральная жизнь последних лет отличается обилием разноречивых фактов и событий, возникающих и исчезающих с одинаковой легкостью и как будто бесследно, с трудом поддающихся учету и классификации. Театр находится в процессе становления, непрерывно изобретая все новые приемы, исчерпывая и отбрасывая их с невиданной еще быстротой, меняя тактику, — в стремлении приспособиться к текучим формам еще только слагающегося общественного быта.

Найдется лишь очень небольшое число театров, которые не меняли бы ежегодно — а то и по нескольку раз в год — довольно существенным образом и свои производственные планы и характер своей творческой практики.

Этот процесс постоянного изобретения и сбрасывания осе новых и новых художественных личин и тактических приемов с каждым годом приобретает все более стремительный и лихорадочный характер и захватывает, казалось бы, самые консервативные театральные предприятия.

Ежегодные наивные «перекрашивания» театральной академии с Александринским театром во главе, своеобразное «перенесение мощей» Передвижного театра, растерянное «омолаживание» Московского Художественного театра («Лизистрата») и этот стихийный безудержный рост множества экспериментальных театров и студий, зачастую не отдающих себе отчета в самых близких, элементарных своих задачах и целях и зараженных только этой всеобщей страстью к скачке за ускользающей синей птицей идеального современного театра, захваченных этим все ускоряющимся центростремительным движением к какой-то одной, никому не известной точке.

Отдельные моменты современной театральной практики словно набрасываются на экране кино один за другим в приемах детективного фильма и для зрителя сливаются в развертывающуюся ленту кинематографической погони, преодоления каких-то препятствий (истинных и мнимых) на пути к неразгаданной развязке: просмотр фильма еще не закончен.

### **{****106}** 2

При каждодневном внимательном наблюдении современной театральной жизни в ее развернутых масштабах, захватывающих не только события и явления местного участка, но более широкие «всероссийские» пространства, все же удается уловить некоторые опорные пункты в этом как будто стихийном движении театра нашего времени и найти в нем известную долю смысла.

Из массы нестройных звуков и криков, обычно сопровождающих всякое чересчур стремительное движение многочисленной группы людей, тем более — театральных, постепенно выделяется до известной степени ограниченное количество лейтмотивов, начинающих упорно и методично звучать в нестройном многоголосом оркестре современного театра.

Так завоевал себе права гражданства призыв: «*Назад к Островскому!*», связанный с благосостоянием академических театров, как бы подводящий базу под их безмятежное существование.

Таков плакат в руках мейерхольдовского Тарелкина: «*Биомеханика, конструктивизм!*»

Некоторые события текущей театральной жизни, повторяясь с известной последовательностью и в более или менее постоянных комбинациях, начинают приобретать симптоматическое значение.

Так, Мейерхольд поставил в прошлом сезоне «Доходное место» *Островского* и к этому январю готовит «Лес» того же *Островского*.

Так, Фердинандов, в свое время примыкавший к «левому фронту», поставил «Грозу» *Островского*, а Театр московского Пролеткульта перевернул на эксцентрическую изнанку «Мудреца» того же *Островского*.

И с другой стороны: Академический Художественный театр осуществил постановку «Лизистраты» в так называемой «*конструкции*», а местная петроградская Академия ввела в программу вновь открывающейся молодой студии — *биомеханику*.

Поединок между старым и новым театром, между двумя социальными группировками приобретает новый характер: в этом поединке каждый из сражающихся стремится завладеть оружием своего противника. «Левый фронт» присваивает себе Островского, который недавно был несокрушимым оплотом театральной, академии. А театральная академия стремится освоить художественные изобретения своих вчерашних врагов.

И наконец, от массы неоформившегося, постоянно изменяющегося {107} материала время от времени отделяются застывшие формы — своего рода шаблоны, характерные для отдельных моментов процесса приспосабливания театра к текучим формам слагающегося общественного быта. Отличительная черта этих застывших образований — точная фиксация одного бытового момента и, как следствие этого, их недолговечность и быстрое самоизживание.

Таков московский Театр Фореггера, исчерпавший себя в течение одного сезона, плетущийся сейчас в хвосте современного театрального поезда, с утомительным однообразием повторяющий свои вчерашние находки и свои вчерашние изобретения.

Все эти признаки утверждают, что какими-то зубьями своей быстро вертящейся шестерни театр наших дней начинает цепляться за быт. В немногих точках касания, еще не сведенных в непрерывную линию, намечаются границы того твердого участка жизни, на который встанет театр, может быть, недалекого будущего.

### 3

Скрытый смысл всего происходящего в современном театре заключается в борьбе двух противостоящих друг другу активных сил: академизма и «левого» театра. Было бы ошибочно предполагать, что борьба эта ведется только за право пользоваться тем или иным эстетическим методом или системой художественных приемов. Спор о «павильоне», «конструкции», о «кульбитах» и пр., если бы он был поставлен в чисто эстетическом разрезе, был бы, по всей вероятности, разрешен сравнительно благополучно: путем взаимных уступок и творческих компромиссов. Во всяком случае, уступчивость академических театров в этом отношении не подлежит сомнению хотя бы на основании двухмесячной практики этого сезона.

И биомеханика как принцип, лежащий в основе новой строящейся системы актерской игры, и правильно понятая конструкция — все это имеет сегодня не только узкотеатральный характер, но направлено к пропаганде и организации нового быта, нового типа человека, физически и психологически по-новому оборудованного применительно к изменившимся условиям современной жизни и к изменившемуся положению отдельной личности в социальной среде.

Вряд ли нужно говорить, что декларированный возврат к Островскому имеет целью не столько использование пьес этого прекрасного драматурга, сколько сознательное утверждение {108} в современности старых форм быта и пропаганду их с академической сцены.

Любопытно назначение тех тактических приемов, применяющихся в этой борьбе, о которых я упоминал в предыдущем изложении.

И та и другая сторона ставит задачей обезвредить оружие борьбы своего противника.

«Левый» театр, выворачивая наизнанку пьесы Островского, упорно приспособляя их к новой сценической технике, стремится вытравить из них черты прежнего быта и сделать их смешными в глазах сегодняшнего зрителя.

В свою очередь театральная академия, применяя так называемый «конструктивизм», в то же время системой как будто незначительных поправок переводит «конструкцию» в план несколько видоизмененной станковой декорации, давным-давно получившей утверждение и канонизацию в старом театре дореволюционного времени. А используя биомеханику, та же театральная академия сводит ее на положение второстепенного, вспомогательного средства в чисто техническом оборудовании актера.

Быстрая смена художественных приемов, своего рода косметическое «омолаживание» и другие признаки, внешне характерные для каждодневной жизни сегодняшнего театра, являются лишь сопутствующими моментами в борьбе двух полярных общественно-театральных группировок и почти целиком определяются условными соображениями чисто тактического характера.

Кажущуюся сложность и запутанность обстановки, стремительность в развертывании движения вокруг одной точки создают многочисленные мелкие театры и небольшие группировки театров, примыкающие то к одной, то к другой стороне, не уясняющие истинного значения происходящего процесса и переводящие ясный язык общественно-театрального спора в план чисто формальных разногласий и эстетической схоластики.

Здесь и недоумевающие «эмоционалисты» во главе с С. Радловым и неловкие копировщики и подражатели, пытающиеся найти в сфере чистой эстетики точку опоры и закрепиться на той или иной системе «трюков», изобретенных на каком-то одном пройденном этапе идущей борьбы и почему-либо ставших модными на короткое время.

Вчера в вызывающей блузе «новатора», сегодня в респектабельном академическом сюртуке, но, в сущности, одинаково не нужные ни той, ни другой стороне.

### **{****109}** 4

Что касается публики (я говорю о местной, петроградской), то все эти вопросы, по-видимому, мало ее интересуют и в теории и на практике. Равнодушная сегодня к имени завтрашнего победителя, она, как известно, несколько чуждается театральной обстановки вообще и пока что вместо театров наполняет до отказа те самые большие и малые залы, где интернациональная Мэри Пикфорд, подражая вечерней звезде, ежедневно в положенный час восходит на светящемся квадратном небе кино.

21 мая 1924 года

## «Земля дыбом» в Театре имени Вс. Мейерхольда[[42]](#endnote-35)

За годы революции профессиональный театр насчитывает много агитационных спектаклей. Иногда удачные, иногда неудачные — все они имели одну судьбу: после нескольких представлений сходили со сцены, не находя отзвука у зрителя.

У старого профессионального театра с его техникой, рассчитанной на комнатные пьесы, на бытовой и индивидуалистический репертуар, оказалось слишком мало средств для того, чтобы подняться до уровня героической эпохи. Вернее — этих средств нашлось ровно настолько, чтобы формы театральной агитации скомпрометировать в глазах зрителя и принизить до степени скучной и плоской тенденции.

«Земля дыбом» — пока единственный агитационный спектакль, оправдывающий свое назначение, и притом спектакль не временного характера, но сохраняющий силу воздействия на сравнительно долгий срок. Второй год идет «Земля дыбом» в Театре Мейерхольда, и свежесть этого спектакля не только не потерялась, но, скорее, увеличилась за это время.

В «Земле дыбом» Театра Мейерхольда тема о революции перенесена из плана схематичных обобщений, обычных для прежних агитпостановок, в конкретную обстановку революционной борьбы наших дней.

В основу «Земли дыбом» положена пьеса «Ночь» М. Мартине, рассказывающая историю неудавшейся революции. В постановке Мейерхольда, обострившего и конкретизировавшего текст и положения пьесы, она связывается для зрителя с живыми примерами из революционного движения Запада последних {110} годов и главным образом с ноябрьскими Днями прошлой осени в Германии.

И в то же время, вводя ряд деталей и сцен, характерных для быта революционной России, выбрасывая в обостренные моменты спектакля световые плакаты с лозунгами, определяющими нашу современную жизнь, Мейерхольд заставляет зрителя параллельно с развитием основного действия на сцене восстановить шаг за шагом историю революционных годов Советской России, историю ее борьбы и победы.

Это здание, незаметно для зрителя вырастающее в его сознании во время действия, в конце концов заполняет собой весь спектакль, делает его светлым и заставляет зрительный зал по окончании спектакля с радостным чувством вызывать участников и режиссера постановки.

«Земля дыбом» поражает почти эпической простотой и глубокой торжественностью. Эта торжественность выявляется не в аффектированных движениях и не в пафосной декламации, но лаконическими деталями, настойчивым, размеренным темпом действия, группировками действующих лиц, крайне немногочисленными и подчеркивающими смысл развертывающихся сцен.

Необычайна экономия в приемах и средствах, которыми оперирует Мейерхольд в этой постановке. Каждая деталь и каждый предмет, появляющиеся на сцене, учтены как факторы воздействия на зрителя. Точно взвешена максимальная степень их выразительности сообразно с задачей каждой данной сцены.

Обстановка революционного штаба дана несколькими полевыми телефонами и пишущей машинкой. Генеральский штаб характеризуется сестрами милосердия, танцующими канкан с офицерами. Автомобиль и мотоциклетки защитного цвета, красный бантик в петлице щегольского пальто, красный гроб с телом героя — все эти вещи и предметы имеют для современного зрителя определенный социальный смысл. За каждым из них стоит эпоха и определенное событие в жизни современников. Введение их в соответствующие моменты действия до максимума насыщает выразительность каждой данной сцены.

В тех случаях, когда это нужно, Мейерхольд одним приемом исчерпывает все возможности сатирического «ошельмования» отдельных персонажей пьесы.

Знаменитая сцена с «троном» Вильгельма до конца вытравляет возможность жизненной и сценической реабилитации высмеиваемых персонажей.

{111} «Земля дыбом» дает мало материала для актерской игры. Свободное построение движений, умение ясно и выразительно говорить со сцены (искусство, недоступное для подавляющего большинства современных театров) — преимущественные свойства актеров Театра Мейерхольда, развивающих свою технику на биомеханическом принципе.

В «Земле дыбом» исполнение ровное, не позволяющее выделить отдельных актеров, за исключением Мологина, с блеском и техническим умением, не впадая в шарж, проведшего трудную сцену объяснения депутата с солдатами.

В заключение: «Земля дыбом» не агитационный спектакль в том смысле этого термина, как мы привыкли его понимать из неудачной агитационной практики профессионального театра.

«Земля дыбом» — повесть о семи годах мировой революции, суровым, простым и волнующим языком рассказанная со сцены Театра Мейерхольда.

27 мая 1924 года

## «Лес» у Мейерхольда[[43]](#endnote-36)

Всего четыре месяца прошло с первого спектакля «Леса», и за этот короткий срок критика успела исчерпать весь запас восторженных и ругательных эпитетов, которые только могут быть приложимы к театральному представлению. Десятки тысяч зрителей перебывали на «Лесе», заполняя каждый раз до отказа обширный московский зал Театра Мейерхольда. Многие приходили в театр предубежденными, с заранее сложившимся намерением протестовать против того «насилия», которое, по мнению некоторых критиков, будто бы учинил Мейерхольд над Островским, а уходили побежденные художественным блеском и обаянием этого яркого и глубоко современного спектакля.

Статьи Добролюбова, школьные руководства, полувековые навыки и традиции в сценической интерпретации комедии Островского отступили назад перед тем непосредственным чувством, которое заставляет зрителей на спектаклях «Леса» аплодировать, вызывать среди действия актеров, режиссера и даже «автора» и требовать повторения отдельных сцен.

Успех «Леса» в современной массовой аудитории может быть сравним по своему значению только с успехом первых {112} чеховских спектаклей среди интеллигентской аудитории Московского Художественного театра начала нашего века.

Это невольное сравнение позволяет ясно оценить расстояние, отделяющее нас от театра прошлого, до сих пор еще пытающегося удержать за собой монопольное влияние на зрителя, и дает право противополагать ему театр новой исторической эпохи, впервые с такой отчетливостью раскрывший в «Лесе» новые притягательные черты своего лица.

Единство аудитории на «Лесе», проверенное на десятках тысяч зрителей, — явление исключительное для нашего театра за последние годы. Оно знаменует выход современного театра из леса исканий и экспериментов, подводит под него прочную социальную базу и впервые точно устанавливает сумму проверенных театральных приемов, обладающих наибольшей силой воздействия на современную аудиторию.

Ибо постановка «Леса» Мейерхольда — не случайная находка более или менее удачной новой интерпретации Островского. В ней получили практическое разрешение основные задачи, стоявшие перед театром в первые годы революции и требовавшие новых мехов для нового вина: новой сценической формы, способной вместить в себя чувствования, мысли и настроения зрителя революционной эпохи.

Для неискушенного зрителя «Лес» в Театре Мейерхольда — почти шутка, блестящая театральная шутка, легко разыгранная веселой компанией актерской молодежи.

Как будто наспех собранные разностильные костюмы и разноцветные парики, как будто случайная мебель и предметы домашнего обихода, приносимые и уносимые рабочими сцены во время действия, как будто самые незамысловатые «шарадные» трюки и дурачества актеров — все это производит впечатление импровизационной легкости. На самом же деле за этой кажущейся непосредственностью игры, за этими шарадными импровизациями лежит новая художественная система современного спектакля, социально оправданная и обоснованная, которой суждено войти в историю русского театра под именем системы Мейерхольда.

За сложной постановочной тканью мейерхольдовского «Леса» лежат новая техника актерской игры (биомеханическая система), новое использование сцены как машины (конструктивизм) и сумма драматургических приемов, устанавливающих связь современного театра со стилем национального народного театра (русский балаган).

Вся долголетняя подготовительная работа, вся сумма накопленного творческого опыта, вся сила изощренного режиссерского {113} мастерства брошены Мейерхольдом на сцену для создания той инсценировочной легкости театрального представления, посредством которой режиссер ловит в плен зрителя и заставляет, иногда помимо его воли, принять участие в осмеивании старого быта — не быта времен Островского, но быта недавнего прошлого, еще не изжитого в наши дни и показанного сатирически Мейерхольдом в «Лесе» со сцены своего театра.

В этом — агитационное значение «Леса».

«Современность» мейерхольдовского «Леса», восприятие его зрителем как пьесы, написанной чуть ли не сегодня (отсюда вызовы «автора» в финале спектакля), достигаются не изменением текста комедии (очень незначительным), но главным образом режиссерской трактовкой образов пьесы, перекомпоновкой сценария с разбивкой актов на короткие эпизоды, с перестановкой отдельных сцен и явлений и, наконец, костюмами и гримом действующих лиц.

Персонажи «Леса», обычно трактуемые как бытовые типы, взяты Мейерхольдом как маски уходящего быта, закрепленные современной агитационной литературой и карикатурой-плакатом.

Поповская ряса и золотые волосы Милонова, военный сюртук, мохообразные волосы и «дремучая» борода Бадаева, теннисный костюм и зеленый парик у «жоржика» Буланова, заросшее шерстью звероподобное лицо кулака Восмибратова, костюм современного эстрадника-куплетиста у Аркашки — все эти внешние детали превращают так называемые «типы» Островского в социальные маски, вызывающие ряд чисто современных ассоциаций у зрителя.

Исторические бытовые отношения, связывающие действующие лица в пьесе Островского, в мейерхольдовской интерпретации оказались затушеванными и сведенными на нет. Этого Мейерхольд достигает введением в игру актера пантомимических кусков, которые изменяют или скрадывают смысл отдельных фраз, а иногда целых диалогов и сцен.

Так, например, все сцены с Гурмыжской актриса, играющая Аксюшу, проводит на быстрых, размашистых движениях и на постоянной игре то со скалкой для белья, то с простынями, то с обеденной посудой и т. д. Она бросает свои реплики в сторону Гурмыжской небрежно, между делом, благодаря чему для зрителя исчезают те отношения подневольной зависимости Аксюши от Гурмыжской, которые даны в пьесе Островского и которые помешали бы восприятию мейерхольдовского «Леса» как спектакля на современную тему. Подобные пантомимические {114} действия Мейерхольд вводит и в игру других актеров, добиваясь тех же результатов.

Интересна — как одно из многих средств, примененных Мейерхольдом с той же целью в его «Лесе», — игра актеров с механическими аппаратами (качели, гигантские шаги, гимнастические приборы и др.), которая либо «съедает» произносимый текст, либо меняет его смысловое звучание. Прием этот был широко использован Мейерхольдом еще в «Смерти Тарелкина».

Спектакль необычайно динамичен по своим темпам. Эта динамичность достигается прежде всего игрой актеров с вещами. Исполнители всех ролей в «Лесе» беспрестанно, от начала до конца спектакля, ведут игру с вещами. Игра с мячом, с удочкой, с хоругвями, с чемоданом, с чайником, со шкатулкой и пистолетом, с тарелками, с кувшином, с живыми голубями и т. д. и т. д. — безостановочно сопровождает актеров на протяжении всего представления.

Дальнейшее ускорение темпа получается от разделения пьесы на мелкие эпизоды с быстрой сменой сцен и предметов обстановки и, наконец, контрастными переходами от шутовского к лирическому (Аксюша и Петр), от буффонно-комического к серьезному (драма Аксюши).

Интересен новый формальный прием, испробованный Мейерхольдом в «Лесе»: намеренное смешение различных художественных стилей и фактур, взятых из его собственного творческого багажа. Кусок сапуновского периода самого же Мейерхольда (беседка Гурмыжской), кусок из его же «Грозы» (сцена свидания Аксюши и Петра) и т. д. — весь этот пестрый стилевой материал Мейерхольд размещает в самых неожиданных и пародийных комбинациях, формально окрашивая спектакль в тона насмешливой иронии.

Значительную долю признательности аудитории за радость, испытанную на «Лесе», следует отнести к актерскому коллективу Театра Мейерхольда.

Прежде всего нужно назвать Игоря Ильинского (Аркашка) — первоклассного актера с блестящей техникой, в совершенстве владеющего своим телом и голосом. Аркашка в транскрипции Мейерхольда — современный куплетист-эстрадник. Это дает возможность и повод Ильинскому развернуть серию эстрадных номеров с куплетами и танцами и с изумительным мастерством строить на них игру, создавая яркую «маску» своего неунывающего Аркашки.

Из других участников спектакля отмечу Мухина, исполнившего роль Несчастливцева, сложно задуманную режиссером, {115} Зинаиду Райх (Аксюша) — актрису со сценическим обаянием, и Ремизову, в острогротесковой манере и в то же время с художественным тактом, без шаржа сыгравшую свою Улиту.

12 мая 1925 года

## «Виринея» в Вахтанговской студии[[44]](#endnote-37)

«Виринея» в Вахтанговской студии — один из самых значительных спектаклей этого сезона.

Спектакль этот, может быть, наиболее полно отразил в себе тот перелом в жизни современного театра, который с большей или меньшей остротой обнаружился почти во всех постановках этого года.

Быт начинает настойчиво осаждать театральные сцены. Современность в ее реальных чертах требует своего сценического воплощения. Перед ее стихийным натиском театры судорожно пересматривают свои методы, иногда в два‑три месяца коренным образом меняя свое художественное лицо. Строгий эстетический канон, выработавшийся в ряде постановок того или иного театра, неожиданно сменяется как будто неразборчивым использованием самых разнообразных и разностильных приемов и явными погрешностями против «хорошего тона» эстетического театра.

Вахтанговская студия завоевала себе репутацию одного из самых рафинированных театров Москвы. Слащаво-жеманная «Принцесса Турандот» с ее ущербной иронией, с ее салонной элегантностью, казалось, наложила неизгладимую печать на работу студии. Модернизированная старина, поданная зрителю с легкой иронической усмешкой современного гурмана, — тот жанр, который, казалось, сделался специальностью Вахтанговской студии.

«Лев Гурыч Синичкин» — постановка этого сезона давала право думать, что такой путь выбран театром окончательно и бесповоротно.

Тем неожиданнее появление на сцене Студии «Виринеи» — спектакля эклектичного по форме, но далекого от эстетического гурманства, ясного и острого по своему общественному содержанию.

После турандотовского «салона» подойти к быту современной деревни — задача большой сложности, и нужно приветствовать ту творческую смелость, с какой Студия сделала этот {116} шаг, и за эту смелость простить отдельные недочеты спектакля, которые были неизбежны при резком повороте театра на новый для него курс.

Пьеса Л. Сейфуллиной — авторская переделка повести «Виринея» — имеет все недостатки, обычно присущие инсценировкам литературного произведения. В драматургическом отношении она крайне слаба. В ней нет ни ясно выраженного драматического действия, ни композиционной цельности, ни детальной обрисовки характеров персонажей. К тому же без знания самой повести пьеса вообще остается мало понятной для зрителя: слишком случаен выбор отдельных моментов повести для инсценировки и чересчур неясен объединяющий их фабульный стержень.

Это, скорее, ряд иллюстраций к повести, очень неполных, а иногда и случайных. Самая фабула развертывается где-то за пределами спектакля. На сцену попадают лишь отдельные вырванные куски, зачастую имеющие значение самостоятельных жанровых сцен (выборы в Учредительное собрание, «умирание» Магары).

Кроме того, общественно-психологическое раскрытие образа Виринеи — такого пленительного и яркого в литературном тексте повести — остается в пьесе затушеванным. Перед зрителем проходит на сцене довольно заурядная крестьянская женщина с некоторым наклоном к бунтарству, выражающемуся преимущественно в свободном взгляде на любовь. Вся жизненная история Виринеи показана в трех любовных эпизодах: уход ее от первого мужа, «флирт» с инженером и любовь ее к Суслову. Этот личный план часто заслоняет в Виринее черты женщины с новым общественным сознанием, так глубоко и просто очерченные в повести.

Можно было бы отметить еще ряд других погрешностей в пьесе. Но не в них дело.

«Виринея» интересна как пьеса-хроника, своего рода деревенское «обозрение», дающее ряд картин из жизни современной деревни, картин, написанных сочно, с большой остротой и наблюдательностью, выразительным, образным языком.

В спектакле наиболее интересные сцены как раз те, которые откровенно дают жанровые зарисовки быта революционной деревни.

Бытовая убедительность и свежесть отдельных сцен и фигур заставляет забыть отсутствие в пьесе объединяющего сюжетного начала, цельности общего замысла. Интерес к новой слагающейся общественной структуре современной деревни находит исход в показе отдельных бытовых штрихов, {117} пока еще дающих только черновой материал для той деревенской драмы, появление которой на сцене в ближайшие годы можно с уверенностью предсказать.

Форма пьесы-хроники, пьесы-обозрения, непроизвольно начинающая утверждаться в репертуаре театров, наиболее остро чувствующих современный быт, — пожалуй, единственно закономерная и нужная в настоящий момент. «Обозрение» позволяет использовать быт на сцене в его подлинном виде, не стилизуя его условными методами так называемой «театральности». Оно обеспечивает наибольшую жизненную свежесть и современность бытовых кусков, показываемых со сцены. Только таким путем может прийти драматург и театр к созданию современной бытовой драмы.

И в этом — главное достоинство «Виринеи».

Артисты Вахтанговской студии подошли к своей задаче с хорошей серьезностью и простотой. Не приходится, конечно, говорить о том, что Студия сразу нашла исчерпывающие художественные приемы для показа со сцены бытовых персонажей современной деревни. Окончательные приемы для создания бытового спектакля не найдены еще ни одним театром.

В этой области мы пока имеем только начальные опыты.

Наиболее удались молодым артистам Студии опять-таки чисто жанровые фигуры: солдат (Горюнов), Павел (Щукин), сельский учитель (Рапопорт). Удачно найденные бытовые, жанровые черты в этих ролях находили живой отклик в зрительном зале.

Роль Виринеи не дает полноценного материала для актрисы. Но она была тактично и убедительно подана Алексеевой. Медлительные движения, глубокий грудной голос, удачно найденный грим — все это, если и не создало сложный характер Виринеи, то придало внешнюю обаятельность ее образу.

Пьеса смонтирована с уклоном к натурализму. Конечно, это не натурализм старого МХАТ, рассчитанный на сценическую иллюзию. Кусок березового плетня, угол почти «настоящей» избы использованы как условно типические детали бытовой обстановки на фоне «сукон». Но в этой монтировке сцены нет организующего художественного замысла. В значительной мере все ее части взяты случайно по чисто иллюстративному принципу.

В целом хочется думать, что этот спектакль не останется случайным для Вахтанговской студии и что театр сумеет оценить свою последнюю работу как решительный и окончательный поворот к новым берегам.

{118} 23 октября 1927 года

## Воскрешение классиков[[45]](#endnote-38)

### 1

Как это ни представится странным на первый взгляд, но именно на классическом репертуаре скрещиваются сейчас наиболее важные и острые вопросы советского театра.

Еще недавно могло казаться, что классический репертуар представляет собой безнадежное кладбище, которое в недалеком будущем будет срыто до основания. Даже самые горячие защитники классического репертуара находили оправдание наблюдавшемуся тогда засилью «стариков» лишь в младенческом состоянии революционной драматургии или в необходимости ознакомить рабочего зрителя с так называемой сокровищницей прошлой культуры, как будто театр — это живое и всегда сегодняшнее искусство — способен в нашу горячую эпоху выполнять бесстрастную и объективную роль музея!

Но годы прошли, революционные драматурги в наши дни научились собирать публику в зрительный зал и приносить театрам не только общественные почести, но и реальный кассовый доход.

Постепенно забывается и версия о театрах-музеях. И тем не менее, судя по афишам столичных театров, классики и не думают уступать своих позиций.

И, что еще страннее, на классиках начинают специализироваться революционные театры, как, например, Театр имени Вс. Мейерхольда, упрямо перетряхивающий из года в год репертуарное наследие прошлого и после «Леса» и «Ревизора» анонсирующий в этом сезоне «Горе от ума».

Смысл момента заключается в том, что от пассивного отношения к классикам на советской сцене, когда мы их только терпели, только допускали в виде неизбежного временного компромисса, мы переходим сейчас к активному отношению к ним.

Обеспечив развитие своей драматургии, новая эпоха накладывает свою руку на произведения прошлого, стремясь завладеть ими до конца — не как музейными редкостями или наглядными учебными пособиями, но как живыми сегодняшними ценностями. Мы стремимся вырвать их из той исторической среды, которая предопределила их создание, переплавить по нашему «заказу», заставить их говорить сегодняшним языком, {119} поставить на них печать: made in USSR 1927 («сделано в СССР 1927»).

И классики оживают, встают из могилы, пытаясь говорить новым голосом о сегодняшних вещах. Они еще нетвердо стоят на современной почве. Но, как бы то ни было, они уже двигаются и принимают участие наравне с живыми драматургами в боях, идущих вокруг советского театра.

Иногда им удается принять очень юный вид и ввести в заблуждение неискушенного зрителя относительно своего возраста. Так, например, один красноармеец, не имевший возможности в походах гражданской войны ознакомиться с творчеством Островского и не видавший его «Леса» в Малом театре, глядя на эту пьесу через мейерхольдовские очки, был чрезвычайно удовлетворен, что на седьмом году революции у нас наконец появился талантливый драматург, так великолепно умеющий высмеивать маменькиных сынков в теннисных брючках, сладкогласных попов, генеральских вдов, жандармских полковников и других персонажей того недавнего строя, с которым этот красноармеец только что свел окончательные счеты на военных фронтах.

### 2

До сих пор еще, когда какой-нибудь театр показывает со своей сцены классика в ином сценическом оформлении, чем он показывался двадцать, тридцать, сорок лет назад, у нас принято смотреть на это как на некий курьез или «выверт», который в случае удачи можно снисходительно похвалить, в случае же неудачи необходимо нещадно выругать и к тому же добавить, что нельзя безнаказанно нарушать такие-то «исторические перспективы», будто бы обязательно связанные с данным произведением.

Редко кто видит в этом «выверте» ответственную и нужную задачу, разрешаемую театром в трудных условиях переходного времени. И уж совсем мало таких зрителей и критиков, которые понимают, что этот «выверт» — пусть не всегда еще удачный — выражает творческую волю новой эпохи к созданию своего самостоятельного художественного лица и стиля.

В 1907 – 1908 и в 1911 – 1912 годы в тогдашнем Петербурге существовал «Старинный театр», посвященный точному воспроизведению спектаклей прошлых, зачастую весьма отдаленных эпох. И другие серьезные театры тех же годов старались ставить Мольера в соответствии с историческим стилем французского театра XVII века, а итальянскую комедию подавать в манере пресловутой комедии дель арте.

{120} Все эти разнообразные проявления наивного исторического натурализма говорят не столько о высокой культурности тогдашнего театра, сколько о творческом бессилии и худосочии общества, выращивающего такой музейный театр, о неспособности его создать свой оригинальный стиль, об отсутствии у него своего взгляда на прошлое. Живое творчество здесь подменяется механическим заимствованием уже готовых, исторически сложившихся форм.

Не случайно этот «культурный» историзм получил широкое распространение в последнее двадцатилетие перед революцией.

Еще и теперь мы со снисходительным превосходством узнаем, что были эпохи, когда театр очень мало интересовался историческим стилем и послужным списком той или иной классической пьесы, что великий Мольер на русской сцене XIX века исполнялся приблизительно так же, как и ничтожный драмодел Виктор Крылов, что шекспировский «Гамлет» приобретал почти ту же сценическую внешность, что и слезливая пьеса Коцебу или «раздирающая» мелодрама, и т. д.

Мы будем не правы, если отнесем эти курьезы и «выверты» за счет малокультурности тогдашнего общества.

Пренебрежение к «историческим перспективам» в театре, стремление выработать новый, свой сценический прием, общий для всех произведений, как классических, так и современных, всегда говорят о наличии в данном обществе незаурядной энергии к самовыявлению и к самоутверждению.

Купечество, мелкопоместное дворянство, интеллигент-разночинец из семинаристов, эта театральная публика 30 – 40‑х годов, отвечавшая потоками слез и громами аплодисментов на «варварскую» игру Мочалова в «Гамлете», видела в нем не англо-датского принца далекого прошлого, но «героя своего времени», отчаянно пытающегося вырваться из тисков вынужденного бездействия.

Если аудитория того времени сумела овладеть классиками, то разве у революционной эпохи недостанет умения сбросить классическую «сокровищницу» со своих плеч и, поменявшись с ней ролями, использовать ее как перевозочное средство для своего собственного идейного багажа.

Поэтому перестанем снисходительно улыбаться, когда на место «учебных» классиков современный театр выводит перед нами как будто совершенно новых, неизвестных авторов. Перестанем видеть в этом что-то незаконное и допустимое только как известная шалость талантливых, но анархических художников.

{121} Будем знать, что в этих «вывертах» проявляется социально-здоровое начало нашего времени. Будем знать, что здесь делается серьезное дело, запряжка все еще непослушного и глядящего назад классика в повозку советского театра.

### 3

Будущий историк и бытописатель революционных годов, по всей вероятности, сумеет написать занимательную главу о взаимоотношениях революции с классическим репертуаром.

В годы гражданской войны советский театр в столицах питал исключительное пристрастие к Шекспиру, Шиллеру, Мольеру и другим иностранным классикам. В Ленинграде был даже создан театр, специализировавшийся на «высокой трагедии и комедии», руководимый Александром Блоком (Большой драматический).

В то время, когда на фронте шли ожесточенные бои, когда города сжимались от холода и задыхались от голода, изящные персонажи «высоких» трагедий и комедий, одетые в шелка и бархат, делали пируэты и элегантные прыжки, изъяснялись в любви, философствовали и упражнялись в фехтовании. Изгнанные короли искали сочувствия у зрительного зала. Ревнивые полководцы в назидание публике убивали своих невинных жен. Реакционные заговорщики вроде Брута становились в позы профессиональных революционеров и скромно требовали аплодисментов.

Несколько позднее к «героическому» репертуару прибавились пьесы классиков-«бытовиков». Все эти пьесы игрались театрами в том же виде, что и десять лет назад. Старые, отсталые театры, называвшиеся тогда «аками» (это слово еще недавно произносилось с особым придыханием и язвительным ударением, но в последнее время оно начинает терять свою остроту и прежний смысл), замыкаясь в прошлое, полупрезрительно оставляли первые опыты новых, революционных драматургов на забаву молодых театров, будучи уверенными, что монополия на классиков и на поминальный «чин» их исполнения навсегда сохранится за ними.

Мейерхольдовский «Лес» уничтожил, однако, наивную уверенность тогдашних «аков». Этот действительно «оглушительный аплодисмент» показал старому театру, что классик может служить не только убежищем, не только защитой от вторжения на сцену революционной действительности. Наряду с живым современным драматургом классик может явиться удобным и почетным «мостом» для выхода театра в кипучую сегодняшнюю жизнь.

{122} После «Леса» классики начинают воскресать к новой жизни и в других театрах. По «заказу» МХАТ Первого Островский сатирически заостряет характеристики персонажей своего «Горячего сердца». По «заказу» МХАТ Второго Сухово-Кобылин создает пьесу в кампании «борьба с бюрократизмом», попутно затрагивая и некоторые другие не менее острые темы. Классик А. К. Толстой для того же МХАТ Второго своеобразно «откликается» на модную тему «Запад и мы» в «Смерти Иоанна Грозного». Бессмертный Гоголь для Театра имени Мейерхольда превращает свой грустный анекдот из российской действительности николаевского времени в сумасшедшую фантасмагорию гибнущей, падающей в бездны истории старой России.

Как разнообразны по форме и по содержанию выступления этих воскресающих классиков! В одних театрах они выступают в совершенно новом обличье и в качестве наших сторонников и поборников за новый быт. В других они отделываются немногими поправками к своей прежней идеологической установке и к своему внешнему виду. В третьих они меняют свой облик, чтобы выразить свое враждебное отношение к сегодняшней действительности.

Классики начинают обнаруживать чрезвычайную гибкость и приспособляемость своих «идеологических установок».

Не всякий классик способен идти по этому пути. Не всякий классик способен вообще «откликаться» на современные вопросы в каждый данный момент. Многие из них еще ждут своего времени, чтобы заговорить новым и живым языком.

Вопрос о выборе классического репертуара для современного театра приобретает в силу всего сказанного далеко не академическое значение. В настоящее время приходится уже подходить к классику с теми же требованиями и условиями, с какими мы подходим к живому сегодняшнему драматургу, разрабатывающему современную и злободневную тему.

### 4

В чем разгадка этой странной способности классиков-драматургов восставать из могилы?

Мы оставим в стороне сложные психологические объяснения этой живучести классиков. Театр, не в пример литературе, допускает и более простое объяснение этой проблемы.

Оно заключается в том известном всем положении, что пьеса, отпечатанная на бумаге, это одно, а пьеса, разыгранная на сцене, — нечто другое. Это «нечто другое» получается в силу того, что каждая пьеса состоит из какого-то числа элементов {123} постоянных, не меняющихся во времени, и какого-то числа элементов переменных, с течением времени неизбежно меняющихся. К постоянным относятся написанный текст пьесы и ее основная коллизия. К переменным же — место и время действия, его обстановка, характеристики действующих лиц, смысл второстепенных положений и новые оттенки в самом сценическом действии, выраженные в режиссерских пантомимических вставках и в размещении персонажей по сцене.

Мы можем изменить первоначальное место, время и обстановку действия при помощи декорации, конструкций, костюмов и т. д. Мы можем изменить первоначальный смысл и характер действия, по-иному трактуя текст, например, произнося слова роли шутливым или ироническим тоном, по-новому размещая действующих лиц по сцене.

Все это мы сделаем, не затрагивая постоянных элементов пьесы, следовательно, не нарушая прямых прав автора. Другими словами, в этом случае мы вступаем в конфликт не с классиком-автором, оставившим после себя такое-то количество написанных пьес, но с режиссером, художником, машинистом и костюмером театра прошлого, создавшим свою трактовку классического произведения, или, еще шире — обобщая все эти слагаемые, — со зрителем ушедшей эпохи, с его запросами, идеалами, вкусами и мироощущением. Так, например, меняя установившуюся в XIX веке систему театральных постановок пьес Островского, мы, по существу, объявляем себя в состоянии конфликта с теми социальными группами, которые составляли основную аудиторию драматического театра того времени.

Но основное «воскрешение» классика идет по линии актера, этого живого человека, нашего современника, всегда вносящего в исполнение роли сегодняшнее содержание. При всем почтительном отношении к классику, не меняя ни единого слова в тексте, актер неизбежно дает новую характеристику своему герою, черпая материал для творчества от самого себя и от окружающих его современников.

Этого не случается только тогда, когда актер превращается в марионетку, в механическую куклу, что и наблюдалось в пору увлечения «старинными театрами» и реконструкциями старинных спектаклей.

Эта зависимость драматурга от театра ставит классиков в наше время в совершенно невероятное положение: классики начинают «учиться» у современных драматургов. Почти все последние постановки классических пьес обнаруживают «подражание» классиков (в особенности в приемах композиции пьес) совсем не классическим, а живым сегодняшним авторам.

{124} В этом беглом обзоре мы не наметили и четверти тех вопросов, которые возникают в связи с поставленной темой. Но и каждый из затронутых здесь вопросов, перенесенный в обстановку производства, является сложнейшей проблемой не только производственно-технического, но и идеологического порядка. После того как ясно обозначился рост революционной драматургии, овладение классиками становится той последней трудной задачей, разрешив которую советский театр окончательно определит свое лицо и единый стиль.

18 ноября 1927 года

## «Окно в деревню» в Театре имени Вс. Мейерхольда[[46]](#endnote-39)

Прежде всего условимся: спектакль этот, по всем данным, предназначен не для городской публики, а для деревенской по преимуществу. Об этом говорит его агро-агитационная установка, не во всех своих частях даже доходящая до городского зрителя, как, например, в эпизоде, агитирующем за кооперирование молочных хозяйств, где целый ряд производственных деталей воспринимается зрителем как чисто театральные зрелищные моменты.

«Окно в деревню» не дает зрителю знания деревни как она есть; явления деревенской жизни не объяснены, не показаны в становлении, в действии, на живых людях. Они даны в готовом сложившемся виде с наклеенными на них ярлычками.

Театр в своей постановке явно рассчитывает на зрителя, хорошо знающего крестьянский быт и не нуждающегося в его сценическом воспроизведении. Этому зрителю и даются со сцены краткие рецепты и поучения: «Вот это ты делаешь скверно, этого не следует делать вовсе, а это делай таким-то способом».

Отсюда общий тон спектакля — поучительный, дидактический. Действие загружено объемистыми световыми надписями-докладами, разговорными диалогами, не подкрепленными драматическими ситуациями, и даже просто призывами в публику, не связанными с узловыми эпизодами. Театр агитирует не столько театральными средствами, сколько словесными. Театральное действие играет роль рамки для устного доклада. Оно выливается в обширный дивертисмент, составленный из самого разнообразного материала: разрозненные кадры из культур-кино-фильмотеки, {125} показ на сцене отдельных сельскохозяйственных трудовых процессов, жанровые сценки и монологи, эстрадная программа с пением частушек и с выступлениями фокусника, катание на качелях, вылетающих в зрительный зал, и ярмарочное гулянье с каруселью и с учеными медведями.

Спектакль идет под непрерывный аккомпанемент оркестра, исполняющего то танцевальную музыку — вплоть до фокстрота, то музыку изобразительную — некую помесь Стравинского и Римского-Корсакова.

В общем, несмотря на отдельные недочеты, спектакль-доклад достигает поставленной агитационной цели. Он берет крупный масштаб, захватывает широкий круг вопросов экономического строительства деревни, рассказывает о них достаточно вразумительно и настойчиво. Спектакль не лишен известного пафоса; в нем есть веселая вера в ту новую, советскую деревню, машинизированную и электрифицированную, которая рождается в наши дни. Много помогает созданию этого тонуса спектакля кино, удачно вмонтированное в самое представление и показывающее работу трактора и других сельскохозяйственных машин, завод на ходу и т. д.

Чисто театральная сторона спектакля разработана с присущей Театру Мейерхольда изобретательностью. Из серии интересно сделанных режиссерских кусков особенно выделяются по яркости — эпизод «воздушная музыка», сцена с «калитурными», качели и финал второго акта с каруселью, фокусниками, ученым медведем и с пестрой кричащей толпой.

Нужно, чтобы этот спектакль дошел по назначению — до крестьянской аудитории. Иначе в значительной степени он останется «холостым выстрелом».

9 февраля 1929 года

## Побеждающий смехК 100‑летию со дня смерти А. С. Грибоедова[[47]](#endnote-40)

Бывают художественные произведения, жизнь которых исчисляется многими десятками, а то и сотнями лет. Проходят эпохи, а они продолжают жить и приковывать внимание все новых и новых человеческих поколений. Таким неумирающим произведением до сих пор остается «Горе от ума».

{126} Революционное значение «Горя от ума» было для своего времени велико. Это — первая и в старой России единственная политическая сатира, написанная в форме памфлета. Это — своеобразный политический монолог, митинговая речь, переведенная на язык сцены. Она сказана на одном дыхании, каждая ее фраза наполнена памфлетным задором. Ее действие развивается легко и свободно, не стесненное рамками традиционной драмы.

Этот монолог был сказан полным голосом в преддверии жестокой николаевской реакции. «Горе от ума» — пожалуй, единственная жизнеутверждающая, чувствующая за собой силу сатира в русской драматической литературе. После нее русская сатирическая комедия приобретает черты трагической подавленности и пессимизма.

Оценкой «Горя от ума» занимались самые разнообразные критики начиная с Белинского, и почти все они признавали в этой пьесе огромную социально-взрывчатую силу и значение «резкой картины нравов».

«Горе от ума» установило новые формы социальной комедии, в которой личная интрига заменялась интригой общественной борьбы. «Горе от ума» может быть причислено к жанру драматического обозрения, в котором главное действующее лицо (Чацкий) играет роль своего рода «обозревателя», вытаскивающего по очереди из-за кулис разнообразные персонажи того общества, которое берется драматургом под обстрел.

«Горе от ума» осталось одиноким в этом жанре. Вся последующая русская драматургия пошла в своем развитии по другой линии.

Но это случилось не потому, что созданная Грибоедовым форма социальной комедии незакономерна и нехудожественна, и не потому, как уверял Гоголь, что в ней «земля наша» (Россия) сразу очистилась от «сору и дрязгу», накопившихся за столетия, и на долю других драматургов ничего не осталось из этого «сору». Случилось это потому, что наступившая после декабрьского разгрома политическая реакция на долгие годы придавила рост освободительного движения, заставила писателей выбирать окольные пути и говорить в своей сатирической литературе приглушенным «эзоповским» языком.

Теперь, после революции, многое стало понятным как в самой судьбе «Горя от ума», так и в художественных особенностях этой пьесы. И не только потому, что нам близки благородный гнев и сатирическая желчь, с которыми поэт обрушивается на человеческое невежество, тупость и низость, но {127} и потому, что современная нам революционная драматургия имеет очень много общих черт с социальной комедией Грибоедова.

Так же как и в «Горе от ума», современная драма отходит от принципов классической драматургии. В ней тоже на смену личной интриге приходит интрига общественной борьбы; она также имеет склонность к эпизодам и к широкому использованию эпизодических лиц (Грибоедова современные ему критики часто обвиняли в том, что он написал не целостное драматическое произведение, а ряд картин, слабо связанных между собой. Как это похоже на критические отзывы о современных нам пьесах).

Сам Чацкий по своему значению и положению в комедии — родоначальник тех положительных персонажей в советской драме, которые проходят из картины в картину в качестве постоянных обличителей общественного зла.

В самой комедии Грибоедова мы не найдем прямых политических выпадов. Она и бьет как будто по сравнительно узкому участку тогдашней жизни. Те московские баре, которые выведены в «Горе от ума», во времена Грибоедова уже не являлись решающей силой в тогдашней русской действительности.

Но за отдельными как будто случайными бытовыми фигурами Грибоедов вскрыл социальный механизм эпохи. Он зафиксировал общепринятые уродливые нормы общественного поведения и в лице немногих персонажей своей пьесы осмеял типичные черты чиновного, бюрократического загнивающего мира.

Грибоедов взял своих Фамусовых, Скалозубов, Молчалиных не со стороны их личной жизни, не как людей в целом, с их обычными переживаниями и чувствами, как это делали позднее Островский и даже Гоголь. Характеристика грибоедовских героев идет почти исключительно по линии их социальных взаимоотношений, их положения в обществе. В тех случаях, когда поэт отступает от этого пути, образы персонажей тускнеют, становятся расплывчатыми и малопонятными (Софья, Лиза).

При этом характеристика героев «Горя от ума» создается не действиями, не поступками отдельных персонажей, но по преимуществу меткими эпиграммами, словесными формулами, настолько точными и исчерпывающими, что они и сейчас имеют широкое обращение в нашей обиходной речи и служат для определения типичных черт бюрократизма, подхалимства и идейной беспринципности.

{128} Эпиграмматическая точность языка сообщает необычайную устойчивость образам комедии. До тех пор пока нами не будут окончательно изжиты нормы социального поведения, осмеянные в темпераментных и злых эпиграммах «Горя от ума», — эта комедия не потеряет современной остроты. Молчалины, Скалозубы, Фамусовы и Репетиловы еще живут среди нас. Изменились их обличья и речи, но их общественное «поведение» по-прежнему может быть охарактеризовано двумя-тремя строчками язвительного грибоедовского стиха.

Однако «Горе от ума» — не только объективная картина нравов, но и призыв к действию.

Какие бы недостатки художественного порядка мы ни находили в роли Чацкого — этот образ все же поражает своей волевой насыщенностью, своим беспокойным огнем, своей готовностью к действию. Не мудрено, что большинство критиков Чацкого находило этот образ надуманным, неестественным. Бодрый, взволнованный тон его насмешливых речей слишком мало гармонировал с виселицей Петропавловской крепости и сибирскими рудниками. Он казался преувеличенно громким.

«Горе от ума» всегда оставалось репертуарной пьесой на русской сцене. Но есть данные считать, что публицистическая острота этого монолога-памфлета никогда не звучала полностью на нашем театре. Вначале она сглаживалась цензурными требованиями. В дальнейшем же была затушевана сценической трактовкой комедии.

Театр игнорировал особенности этого драматического памфлета и разыгрывал «Горе от ума» в традиционных приемах французской комедии. На первый план выходила любовная интрига, в действительности не имеющая большого значения в «Горе от ума».

Особый интерес для нас представляют две позднейшие постановки грибоедовской пьесы: одна — в Московском Художественном театре — до революции, а другая — в Театре имени Мейерхольда в прошлом сезоне. Каждая из них в своем понимании комедии отразила черты своей эпохи.

«Горе от ума» на сцене Художественного театра утратило свое памфлетно-политическое значение. Эта сатира искусственным образом приобрела черты интимной, личной драмы Чацкого.

Театр попытался мотивировать поведение Чацкого его любовными переживаниями. «Горе от любви» — так сформулировал Немирович-Данченко тему грибоедовской пьесы-памфлета, когда он ее ставил в МХТ в 1906 году.

{129} Мейерхольд в своей работе над «Горем от ума» («Горе уму» в Мейерхольдовском театре[[48]](#footnote-11)) делает значительный шаг вперед к более глубокому пониманию замысла Грибоедова, хотя спектакль и страдает недоговоренностью и многими противоречиями.

Совершенно верно поняты режиссером формальные особенности «Горя от ума». На сцене Театра Мейерхольда пьеса приобрела законную форму сатирического «обозрения», состоящего из ряда мелких эпизодов.

Исключительная по смелости трактовка роли Чацкого в первом акте, когда режиссер выводит на сцену почти что сегодняшнего комсомольца, заставляет ждать и дальнейшего обострения комедии в духе грибоедовского замысла. Зритель приготовляется вместе с обозревателем-комсомольцем поиздеваться над ископаемыми персонажами грибоедовской Москвы и над их потомками, дожившими до наших дней. Но уже со второго акта образ Чацкого неожиданно меняется, приобретает лирические черты. Из задорного комсомольца он превращается в прекраснодушного декабриста типа Александра Одоевского. Трактовка Чацкого как декабриста, конечно, снижает сатирический пафос «Горя от ума». Ведь Чацкий Грибоедова по складу характера и по своему поведению в комедии гораздо активнее, темпераментнее и смелее почти любого из декабристов. В нем нет и следов той жертвенности, которая была присуща даже таким деятелям декабристского движения, как Рылеев и Николай Бестужев, не говоря уже об Одоевском и других подобных ему мечтательных юношах.

Образ Чацкого допускает резкое осовременивание, приближение его к людям нашего времени, что Мейерхольд и сделал в первом акте. Но дальше он становится в спектакле слишком бездеятельным и чересчур глубокомысленным.

Жаль, что у режиссера на этот раз не хватило смелости дойти до конца и раскрыть единственно верную тему для спектакля наших дней: «Грибоедовская Москва и мы», используя Чацкого как нашего современника — обозревателя нравов прошлой эпохи.

В этом случае Грибоедов действительно в первый раз заговорил бы на сцене острым языком общественного сатирика.

Блестящий памфлет Грибоедова еще ждет своего раскрытия на современной сцене.

{130} 27 февраля 1929 года

## «Клоп» в Театре имени Вс. Мейерхольда[[49]](#endnote-41)

За последние годы Театр имени Мейерхольда специализировался на пьесах классического репертуара. Как ни значительны спектакли «Ревизор» и «Горе уму», репертуарная линия театра страдала односторонностью. В постановке «Клопа» Мейерхольд выравнивает свой путь. Снова со сцены наиболее передового нашего театра звучит современная речь. Снова театр направляет свое блестящее мастерство на сегодняшнюю социальную тематику.

Нужно приветствовать появление комедии Маяковского в Театре имени Мейерхольда, тем более что этот поворот к современному репертуару не является случайным: театр обещает показать еще в этом сезоне ряд пьес советских драматургов.

Но вместе с тем «Клоп» не свободен от серьезных недостатков. Самый спектакль оказался намного выше пьесы Маяковского. Театр преодолевает многие ее недостатки.

В своей комедии драматург дает сатиру на мещанство. В ней рассказана фантастическая судьба рабочего Присыпкина, обмещанившегося и женившегося в 1929 году на нэпманской дочке. Во время свадьбы происходит пожар. Все участники пирушки сгорают. Но случай сохраняет для потомства самого Присыпкина вместе с клопом и гитарой. Залитый водой из брандспойта, он остается в замороженном виде до 1979 года. Его размораживают уже в социалистическом обществе. Среди аккуратных, чинных и благовоспитанных людей будущего, даже не знающих, что такое любовь, пьянство и курение, появляется нечесаная голова Присыпкина, требующего водки, чтобы опохмелиться, и сердцещипательных романов для чтения. Вместе с Присыпкиным оживает и клоп, разносящий в обществе будущего бациллы влюбленности и пьянства. Клопа ловят и помещают в зоосад как ценный экспонат. Вместе с клопом в клетку сажают и Присыпкина. Здесь он демонстрирует свое умение курить, пить водку, почесываться и петь под гитару. Ему скучно среди благопристойных людей будущего. Выведенный на просцениум, он с радостью видит в зрительном зале знакомые ему лица, Ведь это «свои», такие же нечесаные курильщики и пьяницы, как он сам. Присыпкин {131} зовет их к себе в клетку, чтобы вместе пострадать «за правду».

В пьесе есть хороший сатирический задор. В ней встречается много ударных словесных характеристик и эпиграмм. Но в целом сатира Маяковского бьет по мелкой цели. Драматург улавливает чисто внешние признаки мещанина. Пристрастия к водке, к папироске и к плохим стихам как будто остаются основными типическими чертами современного мещанина. Все это, конечно, достойно осмеяния, но хотелось бы ждать от Маяковского более глубокого подхода к взятой теме. В этих внешних признаках — только *ничтожная часть обывательщины, и притом характерная для мещанина «всех времен и народов»*.

Социальное лицо мещанина остается не вскрытым. Автор захватывает слишком узкий участок Современного быта. Разновидности советского обывателя остаются не показанными, хотя бы чисто «обозренческим» приемом.

На схематическом тексте Маяковского Мейерхольд развернул сложную режиссерскую партитуру, построив целую серию пантомимических эпизодов, углубляющих тему пьесы, и создав эффектное декоративное оформление спектакля (художники Кукрыниксы и Родченко).

В результате получился интересный спектакль. Прекрасно сделана картина свадебной пирушки, где происходит гибель веселящихся мещан. Остро и выразительно развернута вторая, утопическая часть спектакля. Особенно удался театру последний эпизод с демонстрацией Присыпкина в клетке зоосада. Здесь спектакль приобретает нужную сатирическую остроту.

Но главный интерес спектакля — в игре Ильинского. Мещанин Присыпкин в исполнении Ильинского временами приближается к обобщенному образу современного мещанина. Артист и режиссер строят эту роль, расширяя текстовой материал вводными игровыми моментами. Остроумные трюки, выразительный грим, заостренность внешних бытовых черт мещанина ставят Присыпкина в число лучших ролей Ильинского.

Как театральное зрелище спектакль смотрится весело. В нем много забавных моментов. В нем есть зрелищная свежесть. Спектакль должен иметь успех у зрителя. В нынешнем, пока что весьма бледном и худосочном сезоне «Клоп» при всех своих недостатках все-таки лучший спектакль.

Театр Мейерхольда липший раз показал свое блестящее мастерство в овладении социальной темой. Но для максимального использования своих творческих сил театру нужен более {132} крепкий драматургический материал. Репертуарный кризис, который испытывает сейчас советский театр, одинаково бьет и по Театру Мейерхольда. Будем надеяться, что нужный материал театр найдет в дальнейших пьесах своего намеченного плана.

6 апреля 1929 года

## «Инга». Театр Революции[[50]](#endnote-42)

Четыре женских образа стоят в центре пьесы А. Глебова. Одна женщина, именем которой названа пьеса, — директор швейной фабрики, элегантно одетая коммунистка с трезвым, деловым умом, не лишенная, однако, своеобразной романтики. Инга ходит с портфелем в руках, подписывает деловые бумаги, делает доклады на производственном совещании и в то же время мечтает о новой эстетике, стремится даже и сейчас, в трудные годы черной работы, сделать внешне красивым повседневный быт, одеть его в нарядные одежды. Инга не прочь заняться и любовью, но только заняться, так как серьезного значения своим любовным делам она не придает. Этот образ задуман автором интересно, но выполнен бледно, неуверенными штрихами. Перед нами не то эстетствующая дама со случайным партбилетом в парижской сумочке, не то проекция идеального типа женщины будущего. Драматург не решается высказаться определенно на этот счет. С одной стороны, он как будто делает Ингу положительным типом, окружая ее уважением и любовью рабочих и спецов. С другой же стороны, он готов и посмеяться над ней, придавая ей черты явного легкомыслия и дамского щебетания. Образ выходит двойственным и теряет цельность.

Другая героиня пьесы — Глафира, жена рабочего, занятая домашним хозяйством, пеленками и штопкой чулок. Неграмотная, темная женщина, Глафира после семейной драмы уходит на общественную работу и с успехом ведет борьбу за семейное раскрепощение женщины. Глафира дана автором художественно убедительно. Этот образ взят неглубоко, он не нов, но в нем есть своя бытовая правда.

Третий экспонат из галереи женских портретов Глебова — Мэра — почти не действует в пьесе. Она только философствует, и притом главным образом в «мужском» направлении. «Философия» ее проста; сегодня один «мужик», завтра — {133} другой. Никаких взаимных обязательств и никаких дополнительных «переживаний».

Четвертая женщина — жена старого рабочего, забитое существо, неудачно попытавшаяся поднять восстание против своего «повелителя».

Среди этих женщин автор разместил нескольких мужчин различного типа. Одни «крутят» романы, другие ограничиваются «выдержанными» советами, третьи просто присутствуют в качестве свидетелей.

В «Инге» драматург не затрагивает внутреннего мира своих героев. Он просто показывает в чисто внешних зарисовках их бытовое лицо. Глебов дал только схему драмы, нуждающуюся еще в заполнении психологическим содержанием. Поэтому наиболее яркие фигуры в пьесе — те персонажи, судьба которых определяется их бытовым положением. «Проблемные» же персонажи, как Инга, Гречанников, Мэра и другие, действия и поступки которых должны найти психологическую мотивировку, либо остаются загадкой для зрителя, либо уходят в чистую комедию и становятся несерьезными.

Театр обострил эти недостатки пьесы. Прежде всего это сказалось на трактовке отдельных ролей. У Лабунской Инга получилась жеманной щеголихой, позирующей в изысканных костюмах. Гречанников у Лишина вышел чрезмерно недалеким парнем с чертами профессионального пошловатого «стрелка» за женщинами. Глизер излишне сгустила некультурность Глафиры, временами придавая этому образу оттенок некоторой даже тупости.

Режиссер Терешкович в постановке подчеркнул схематичность пьесы. Есть стремление к эстетизированию современного быта. Все это придает событиям и людям, показанным в пьесе, налет выдуманности. Спектакль больше развлекает зрителя, чем останавливает его внимание на серьезной общественной проблеме.

10 сентября 1929 года

## Драматургические стандартыТеатральный фельетон[[51]](#endnote-43)

### 1

На днях нам в руки попал авторский экземпляр одной пьесы, уже показанной в прошлом сезоне на сцене. Экземпляр был приготовлен к печати для одного из театральных издательств. В него было внесено много авторских изменений.

{134} Так, была введена новая сцена, показывающая заключение договора на социалистическое соревнование. Еще для одной картины авторская ремарка красными чернилами указывала: «Через всю сцену висит плакат с лозунгами о социалистическом соревновании». В остальном тексте время от времени попадались упоминания на ту же тему. И наоборот, любовные сцены пьесы оказались сильно сокращенными. Таким образом «проработанным» оказался почти весь текст пьесы. Автор чрезвычайно просто приспособил свое произведение к лозунгам сегодняшнего дня.

Этот пример показывает, насколько неорганично пишется большинство современных пьес. Они могут, так сказать, «на ходу» пополняться новым материалом, попутно выбрасывая устаревший балласт. По существу, они не имеют определенной темы. От легкой акцентировки в ту или иную сторону тема меняется и перемещается.

И та пьеса, о которой мы здесь говорили, была написана в свое время на тему о любви. Несколько персонажей различных социальных категорий разрешали проблему любви и пола на индустриальном фоне. Теперь же, через полгода, после соответствующей переделки пьеса легко может пойти на сцене под лозунгами социалистического соревнования. Темой станет индустриализация, а фоном — любовные переживания нескольких персонажей. По крайней мере так утверждал один восторженный режиссер из АНР (Ассоциации новых режиссеров), ухватившийся за пьесу в новой редакции и увезший ее в провинцию, чтобы ставить к двенадцатой годовщине Октябрьской революции.

### 2

Постановление весеннего съезда инженеров о ликвидации форменной фуражки больно ударило по тем драматургам, которые специализировались на темах о вредительстве.

Инженер-контрреволюционер не мыслится драматургом иначе как в инженерской фуражке. Другое дело — честный спец. Он может быть показан просто в помятой кепке или даже лучше совсем без головного убора: пусть публика видит, что ему не до шляпы, что он весь на производстве. Но и положительный спец, конечно, тоже теряет от ликвидации фуражки: не так ясна будет на сцене разница между ним и вредителем. Придется лишние слова давать тому и другому. А это сложнее.

Между тем инженер буквально становится властителем дум советского драматурга. Без инженера не обходится сейчас {135} ни одна пьеса, если только она не безнадежно историческая или деревенская.

За последнее время в драматургии стала плодиться разновидность инженера: инженер-изобретатель. По-видимому, мы сейчас стали перед потоком «изобретательских» пьес. Уже сейчас начали складываться для них стандартные образцы.

Обычно в этих пьесах инженера-изобретателя всячески затирают; он почти побежден. В довершение всех бед его жена начинает его ревновать к изобретенной машине. Но инженер остается стойким, тем более что у него есть союзник: очаровательная девица — либо секретарь месткома, фабкома, комсомольской ячейки, либо сестра местного лесника, начстанции и т. д. Эту девицу в свою очередь кто-то ревнует к инженеру. В результате все ненавидят изобретателя и решают уничтожить его машину. Понятливый читатель догадается об остальном. Конечно, девица разоблачает всех врагов инженера. Конечно, машина спасена для дела индустриализации, а инженер, отказавшись от премии, обняв девицу, идет с ней навстречу утреннему солнцу.

Пусть не думает читатель, что это — пародия. Буквально так кончается одна пьеса, изданная недавно под заманчивым названием «Чертов цвет» и идущая сейчас во многих провинциальных театрах и клубах. А с незначительными отклонениями от рассказанного сюжета написаны очень многие пьесы.

### 3

Небезызвестный драматург, за три года написавший около двух десятков пьес на различные темы и имеющий финансовый вес в МОДПИКовских[[52]](#footnote-12) кругах, однажды среди своих друзей, непричастных ни к театру, ни к искусству — жаловался на свою грустную судьбу, судьбу плодовитого и популярного драматурга.

— Все темы исчерпаны. Не о чем больше писать. Конечно, если пойти в историю, то кое-что найдется. Но в современности — едва ли. Жизнь удивительно однообразная вещь. Какую тему ни возьми — всюду обязательно председатели месткомов, секретари ячеек, директора чего-нибудь и т. д. А если из них кто влюблен, то все уже заранее известно. Прямо можешь и не интересоваться, чем кончится.

Этот драматург был убежден, что скучен не он со своим мертвящим штампом, а скучна сама жизнь. К сожалению, их {136} вовсе не мало — этих специалистов по обескровливанию живых людей. Целой армией они рассыпались по клубным площадкам, по провинциальным сценам. Все чаще и настойчивее они проникают и на сцены центральных театров.

Борьба с драматургическими штампами в решении новой темы становится боевой задачей театрального сегодня.

15 сентября 1929 года

## «Париж горит» в Передвижном театре[[53]](#endnote-44)

Когда-то Мейерхольд позволил себе роскошь постановки «Д. Е.» — беспомощной в драматургическом отношении пьесы. Талант и мастерство режиссера сделали на плохом материале один из лучших спектаклей революционного театра, классический образец политобозрения, в острой зрелищной форме раскрывающего сложное агитационное содержание.

Неуклюжий текст пьесы оброс многочисленными и детальными пантомимами, танцами, вставными номерами. Тема и сюжет излагались в подробных световых надписях-плакатах. Одним словом, все было сделано так, как это и сейчас любопытствующий зритель может увидеть в спектакле «Д. Е.».

Ровно через пять лет опыт Театра Мейерхольда оказался буквально повторен в летнем театре «Аквариум», но со значительно худшими результатами. И это — не удивительно.

Режиссер спектакля А. Винер, умеющий грамотно поставить в приемах Театра имени МГСПС незатейливую бытовую пьесу современного репертуара, «все-таки» очень далеко отстоит от Мейерхольда и по мастерству и по таланту. К тому же условия летней сцены «Аквариума», состав труппы, опять-таки приспособленной для разыгрывания бытовых жанровых сцен, и, наконец, скромные постановочные возможности Передвижного театра не могут идти ни в какое сравнение с условиями работы одной из наиболее тренированных трупп, воспитанной к тому же на первоклассной театральной культуре.

Все это — как будто азбучные истины. Но в спектакле «Париж горит» театр необдуманно пытается их забыть и в результате обнажает все свои наиболее слабые, незащищенные стороны. Это очень мужественное и смелое обнажение, но, к сожалению, совершенно бесполезное и заранее обреченное {137} на неуспех. Спектакль поражает своим провинциализмом. Для Передвижного театра, зарекомендовавшего себя как серьезный районный театр, это хотя и единичная, но досадная неудача.

Роман Бруно Ясенского «Я жгу Париж», послуживший материалом для «Париж, горит», написан в форме темпераментного политического памфлета. Утопический сюжет — безработный заражает Париж чумными бациллами — позволяет автору показать процесс ожесточенной классовой борьбы, охватывающей все социальные пласты современной Европы.

Самые образы романа как будто не новы. Буржуазная Европа, танцующая на вулкане с чумным ядом в крови, рабочий-анархист, задумавший физическое уничтожение этого мира насилия и зла, — все это встречалось и раньше в современной литературе.

Сила романа «Я жгу Париж», с одной стороны, в доведении этих образов до большой реалистической наглядности, а с другой — в тех темпераментных и гневных речах автора, которые и сообщают роману его памфлетную политическую остроту.

В инсценировке же как раз все внимание оказалось заостренным на воспроизведении давно использованной отцветшей агитационной схемы и на подчеркнутом и неумеренном изображении этой самой Европы, фокстротирующей на краю гибели.

От романа, в сущности, остались только обрывки текста, имена действующих лиц и основная фабула, изложенная в световых плакатах надписей. Почти на три четверти спектакль заполнен зрелищным «гарниром»: пантомимическими сценами, иногда идущими в виде отдельных картин, неизменными фокстротами и модной сейчас демонстрацией кино. Одним словом, совсем как у Мейерхольда в «Д. Е.».

Наиболее слабая часть этого «гарнира» — пантомимические сцены, дешевые и пошлые по замыслу и по выполнению. Особенно неприятна по своему безвкусию сцена на улице с проститутками, сутенерами и влюбленными парочками, покачивающимися в роковых позах под «стонущую» музыку фокстрота.

Так же неумеренно в этом спектакле пользуется режиссер чарльстонами, шимми и другими «разлагающими» танцами.

Весь этот «шпенглерианский» стиль спектакля, когда-то у своих изобретателей звучавший остро и интересно, — вообще уже давно ждет окончательной ликвидации. Он все чаще начинает {138} звучать как пародия, даже в такой серьезной пьесе, как «Гоп‑ля, мы живем!» Э. Толлера, поставленной на сцене Театра Революции.

Окончательной пародией оказался и «Париж горит» в «Аквариуме». Слишком явно в нем обнажен наивный театральный рецепт для показа загнивающею Запада: короткие юбки, судорожная походка, актерские роковые глаза и в трагические моменты обязательно развлекательная музыка за сценой. Этот штамп, эта раскрытая убогая кухня театра способны вызвать смех у сколько-нибудь критически настроенного зрителя.

Трудно говорить об актерском исполнении спектакля. Прежде всего, пьеса почти не дает материала для актера. Текста в ней вообще осталось очень мало, а там, где он есть, — он поражает своей бледностью, литературным убожеством и полной неприспособленностью к сцене. И наконец, пантомимические упражнения совсем не в средствах труппы, умеющей «играть быт», но очень далекой от формальных «изысков» в области движения.

Материальное оформление спектакля представляет собой постоянную конструктивную установку, видоизменяющуюся различными деталями для каждой отдельной картины. Выполнена она довольно тщательно, с типичной для средней современной сцены убогой нарядностью и пестротой.

Неудача спектакля «Париж горит», конечно, — неудача драматурга, не справившегося с материалом романа и давшего какой-то странный набор разрозненных косноязычных сцен, оборванных реплик и монологов.

Но не менее повинна и режиссура, по-видимому, много потрудившаяся над пьесой и решившая заполнить ее пустоты своими собственными постановочными измышлениями. В этих попытках режиссер не рассчитал своих средств и возможностей и слишком доверился своему невысокому художественному вкусу, что с особенной наглядностью сказалось на так называемых режиссерских «дополнениях» к пьесе, пантомимических и танцевальных сценах «разложения». Право, в эти моменты казалось, что на сцене коллектив «Кривого зеркала» разыгрывает остроумную и едкую сатиру на халтурную подделку под «левый стиль».

По своему общественному звучанию спектакль в соответствии со всеми своими основными качествами очень близко подходит к агитке первых годов революции. Но и в этом отношении «Париж горит» — тоже чрезвычайно наивное зрелище. Громкие возгласы, призывы «Вперед, товарищи!», повторяемые {139} через каждое слово, наигранный актерский пафос в произнесении штампованных агитречей — эти приемы давно уже сданы в архивы революционного театра. И нет никаких оснований вытаскивать их из пыли на сегодняшние подмостки.

24 сентября 1929 года

## Постановочные штампыТеатральный фельетон[[54]](#endnote-45)

### 1

Когда-то в режиссеры обычно выходили почтенные, слегка седеющие люди. Теперь больше распространен тип молодого, совсем юного режиссера. Был даже случай в недавней театральной практике в Москве, когда актеры отказались репетировать с режиссером из-за его крайне молодой внешности. Обидевшись, режиссер уехал в провинцию, там актеры оказались терпимее.

Однако, несмотря на преобладание молодежи, среди современных режиссеров встречается много любителей штампованных приемов. В этой области создался целый ассортимент ходовых постановочных стандартов: первый — стиль «à la Мейерхольд», второй — «à la Театр имени МГСПС». И наконец, третий — «нечто под Камерный театр». Наивно думать, что каждый режиссер специализируется в одном каком-нибудь «стиле». Нет, для него обязательно хорошее владение всеми тремя.

### 2

Очень упорным и живучим оказался постановочный стиль «à la Мейерхольд», родившийся из «Озера Люль» и «Д. Е.». Уже давно он представлялся как будто исчерпанным, но каждый сезон возрождается снова в целом ряде столичных и провинциальных постановок. Молодые режиссеры больше всего любят упражняться именно в этом жанре.

Недавно происходила репетиция в одном из московских театров. Режиссер перед началом жаловался на труппу: она была не способна к настоящей творческой работе. Режиссеру сочувствовали. Но репетиция разрушила все иллюзии. Уже через полчаса режиссер кричал: «Отставить! Как будто вы никогда не разлагались. Юбку поднимите выше, живот вперед, во всей фигуре распущенность! Ведь это же Европа, черт возьми! Ев‑ро‑па! Повторить! Музыка!»

{140} Эпизод повторялся восьмой раз. Репетировалась пантомимическая сцена, изобретенная самим режиссером. Она должна была символически изображать европейскую буржуазию, стоящую на краю гибели. Все качалось, стонало в этом непрочном мире. Среди воющих людей печальной тенью проходил герой драмы. Героя изображал симпатичный упитанный актер на роли бытового «рубахи-парня». По-видимому, ему было непривычно изображать сомнамбулу. Но он добросовестно таращил на зрительный зал свои добродушные глаза и шагал по сцене неверной походкой. В финале сцены все персонажи танцевали фокстрот, а для героя из-за кулис подавался скелет; с ним в паре он заканчивал пантомимическую картину.

Все это было удивительно пошло и до ужаса знакомо. Но режиссер был явно доволен своим мастерством. Подражая Мейерхольду, он закончил репетицию высоким криком с места: «Хорошо! Хорошо!»

### 3

Есть один режиссерский рецепт для фабрикации в неограниченном количестве бодрых, жизнерадостных спектаклей. Этот рецепт удобен тем, что буквально любая пьеса из советского быта, хотя бы самая мрачная, пессимистическая по настроению, может зазвучать со сцены свежо, ярко, молодо и оптимистично.

Здесь пускается в ход теория и практика бытовых «прослоек», применяемых с успехом во многих театрах типа Театра имени МГСПС.

Предположим, что в пьесе, назначенной к постановке, драматург сосредоточил три убийства, два самоубийства и т. п., как это сделал Киршон в «Константине Терехине». Полный мрак начинается с первых же слов пьесы. «Прослойки» являются спасительным средством в руках режиссера. Так, перед началом действия на сцене юноши и девушки в разноцветных майках весело играют в футбол, перекидывая огромный «жизнерадостный» мяч. Перед каждым убийством или самоубийством те же юноши и девушки, в тех же майках делают различные гимнастические упражнения и маршируют под оптимистическую музыку. После сцены отвратительного надругательства над молодой героиней они выстраивают живую «пирамиду», символизирующую здоровое товарищеское единение мужчины и женщины. А в финале спектакля, когда почти все действующие лица оказываются либо умершими, либо арестованными, тогда с барабанным боем выходят пионеры {141} и на приветствие единственного оставшегося на своих ногах положительного персонажа бодро и радостно отвечают: «Всегда готовы!» Одним словом, все совершается так, как и поныне происходит в «Константине Терехине» или в «Штиле» Театра имени МГСПС.

### 4

Гораздо меньше в ходу стиль «под Камерный театр». Среди молодых режиссеров он стал появляться совсем недавно и в виде легкого гарнира к преобладающим в репертуаре бытовым спектаклям.

— Быт, видите ли, надоел, — поучал один режиссер знакомую актрису, — Нужно его освежать. Нужно вводить формальную изысканность в элементарную натуралистическую ткань современного спектакля. Идет невозможная вульгаризация. Мы должны противостоять упрощенчеству. Мы должны использовать утонченную культуру модернистов и формальных экспериментаторов…

Этот режиссер имел право так поучать актрису. Совсем недавно он поставил в приемах Камерного театра одну экзотическую пьесу, в которой рассказывалось о восстании в современной Индии.

Для этого спектакля все актрисы театра были снабжены восточными шалями и обучались специальным пластическим движениям. Актерам рекомендовалось не просто ходить по сцене, но делать широкие, стелющиеся прыжки на манер Церетелли. Также советовалось всем участникам немного завывать при произнесении текста, подражая напевной декламации знаменитой Коонен. Формально-передовой спектакль был готов. Лучшим моментом в нем был финал пьесы. Героиня драмы, поднявшая восстание в Индии, медленно выходила к рампе. С двух сторон выбегали полуобнаженные танцовщицы с шелковыми шалями в руках. Они сгибались в красивых позах и «пластировали» руками и восточными шалями. Под эту симфонию движений героиня читала зажигающий агитационный монолог. Занавес медленно сдвигался, а торжествующий режиссер покровительственно брал автора за руку, чтобы идти вместе с ним раскланиваться в публику «à la Таиров».

### 5

Все чаще появляются молодые, талантливые режиссеры, работающие по оригинальным методам и умеющие не только пользоваться достигнутым, но и изобретать новое. Одно {142} трамовское движение чего стоит в этом отношении. Но наряду с этим пополняются и ряды ремесленников, специализирующихся на постановочных стандартах, тех ремесленников, о которых мы говорили в этой статье.

6 октября 1929 года

## «Командарм 2» в Театре имени Вс. Мейерхольда[[55]](#endnote-46)

Нужна исключительная, поистине мейерхольдовская смелость, чтобы ставить пьесу И. Сельвинского на сцене. «Командарм 2» — чисто лирическое произведение. В нем очень мало от театра. Сельвинский написал поэму в диалогической форме. Она полна пространных монологов-размышлений, за которыми отчетливо сквозит лицо философствующего поэта. Как всякое лирическое произведение, «Командарм 2» лишен действия. Пьеса перегружена тяжеловесным несценичным текстом. Все основные ситуации трагедии обоснованы только словесно; они не развиты в сценические положения. Поэтому достаточно зрителю не расслышать одно-два слова из текста пьесы — а это обычная вещь в театре, — и цепь положений рвется окончательно, весь смысл действия пропадает для зрителя.

Театр значительно переработал пьесу. Монологи персонажей трагедии и в особенности ее главного героя Оконного — необычайно словоохотливого — подверглись сильным сокращениям. Выброшенными оказались и лирические отступления поэта, написанные им в виде своеобразных интермедий и выступлений конферансье. Изменилась и структура трагедии: отдельные эпизоды оказались переставленными в интересах большей динамичности действия. И наконец, режиссер попытался в наиболее существенные моменты дополнить текст трагедии, раскрыть его чисто зрелищными средствами, создавая своего рода пояснительные пантомимические сцены, как это им сделано в игровом эпизоде, объясняющем смысл переодевания Оконного, Веры и Петрова.

Но всей этой жестокой операции оказалось недостаточно для преодоления решающего недочета пьесы. Статическая декламационность стихотворного текста, ослабленность драматического действия; остались в «Командарме 2» нетронутыми.

Тему своей пьесы Сельвинский раскрывает на двух персонажах, противопоставленных друг другу. Оконный — канцелярский {143} лирик, олицетворяющий романтический индивидуализм мечтателя, привыкшего к раздумьям и не способного к действию. В противовес ему автор выдвигает Чуба, этого «водителя массовых войск», воплощающего в себе разум и волю революции. Чуб — человек действия прежде всего.

Эти два персонажа исчерпывающе объяснены поэтом в литературном тексте пьесы. В пространных монологах не только разъяснены их жизненные верования и философские программы, но и рассказаны их биографии. Они противостоят друг другу по смыслу как полярные образы. Но Сельвинский не связывает их между собой драматическим конфликтом. Чуб сталкивается с Оконным только в самом финале пьесы. До этого момента конфликта между ними, по существу, не было. Оконный просто обманул Чуба путем подлога и переодевания, не раскрывая своего настоящего лица. Этот обман, может быть, и явился бы в поэме достаточным обоснованием для всех последующих событий. В драме же он звучит несерьезной случайностью, притом не оказавшей никакого влияния на ход драматического действия.

В результате противопоставление Оконного Чубу, интересующее поэта, просто отсутствует на сцене, не подкрепленное перипетиями связного драматического конфликта. Оба эти персонажа существуют в театре сами по себе, отдельно друг от друга. Каждый из них ведет свою самостоятельную тему.

И здесь интересна трансформация, которой подверглись эти центральные образы, перенесенные с печатных страниц драматической поэмы на театральные подмостки. Большую роль в такой трансформации сыграла режиссерская трактовка Мейерхольда. Но многое идет от самой природы театра, не способного к передаче чересчур тонких оттенков поэтического текста.

Театр — искусство зрелищное, наглядное, «грубое», по выражению Немировича-Данченко. И многое из того, что поэту в написанном тексте представляется сложным и значительным, на сцене зачастую становится плоским и элементарным либо совсем не доходит до аудитории, не поддержанное действием, поступками персонажей.

Так, в частности, произошло с Оконным. Для Сельвинского Оконный — центральное действующее лицо, на котором решается тема трагедии. Его философствования не лишены глубины и психологической сложности. Поэт в какой-то мере сочувствует ему. Он отдает Оконному многое из собственных раздумий о жизни, о своем месте в современном мире. Герой {144} Сельвинского приходит к кульминационному моменту своей биографии вооруженный законченной системой взглядов и устремлений. Его гибель в финале трагедии — это гибель целой системы романтического миросозерцания.

На сцене же от сложно задуманного образа остались только многостраничные стихотворные монологи, которые Оконный по воле автора произносит, стоя в однообразной позе декламатора, пронося через всю пьесу пышную и темную риторику своих размышлений о жизни. Оконный остается вне действия драмы. В результате — из персонажа драматического, несущего с собой большую тему, как его задумал автор, он превращается в декламатора, в неумного фразера и болтуна. Он с самого начала пьесы дискредитирован в глазах зрителя.

А с Чубом происходит обратное. У Сельвинского текст Чуба иногда подается с внутренним ироническим оттенком. Поэт как будто насмешливо относится к этому «железному диктатору», который кажется ему чересчур прямолинейным и элементарным. На сцене же образ Чуба определяют не текстовые тонкости автора, не его чуть слышные иронические интонации, но поступки Чуба, его поведение в решающей картине митинга. Именно здесь, в действии, он превращается в крупную положительную фигуру, вырастающую из красноармейской массы: мощный и мудрый вождь коллектива.

Драматургическая неслаженность «Командарма 2», уклон в подчеркнуто субъективный лиризм настолько велики, что пьеса становится недоступной восприятию зрителя. Трехчасовая декламация стихотворного текста, да еще со сцены, где теряется много слов и поэтических нюансов, — вещь немыслимая для театра. Смысл пьесы остается закрытым для зрителя, если только он не изучил заранее литературный текст трагедии.

Единственное место в пьесе, сделанное с подлинным драматургическим мастерством, это — сцена митинга в степи. Напряженный драматизм положений сочетается в ней с сжатой и выразительной характеристикой действующих лиц. Люди, показанные в этой сцене, словно высечены скульптором из камня. Этот эпизод, конечно, не спасает пьесы, но он по-новому освещает будущий путь драматурга Сельвинского.

Усилия Мейерхольда и всего коллектива театра создать цельный спектакль на материале «Командарма 2» остались напрасными.

Спектакль производит впечатление серии разрозненных эскизов и фрагментов, сделанных временами с великолепной {145} выразительностью, но все же только фрагментов. Недостатки пьесы оказываются решающими для спектакля. Это тем более досадно, что режиссерский замысел, как он обнаруживается в отдельных сценах, поражает своей художественной остротой, смелостью и новизной.

В этой постановке Мейерхольд применяет новые приемы в сценическом изображении эпохи гражданской войны. Героическое прошлое возникает на сцене Мейерхольдовского театра как легенда. Оно становится мифом. Этот прием особенно дает себя чувствовать в сцене митинга, в хоровой интермедии и в той картине, где красноармеец в бараньей скифской шубе поет песенку о братиках. Среди этих красноармейцев и командиров, показанных в сцене митинга, нет ни одного человека, который бы уцелел до наших дней. Немыслимо представить, что кто-нибудь из них учится сейчас в академии или командует полком, дивизией, армией. Это люди, исчезнувшие на полях сражений в 1918 – 1919 годах, легендарные герои легендарного времени. Если снять с них папахи или бараньи полушубки, то за ними откроются наполовину снесенные черепа, рассеченные головы, развороченная грудь, пятиконечные звезды, вырезанные на теле.

Оттого так неподвижно стоят они на месте со своими длинными пиками. Оттого так медленны и торжественны их движения и печать странной задумчивости лежит на всем их облике.

Этот переход от традиционного бытового жанризма в сценической характеристике эпохи гражданской войны в план легенды — чрезвычайно интересен, как первый опыт в современном театре. Тем более что он осуществлен Мейерхольдом в реалистических приемах. Так же интересно разрешен эпизод с часовым у ворот штаба. Его грустная скифская песня создает колорит исторической древности всего действия в «Командарме». Героическая эпоха уходит в глубокое прошлое, приобретает крупные, величественные очертания в противовес мелким беглым зарисовкам бытовой хроникальной драмы.

Многое представляется спорным в такой трактовке недавнего революционного прошлого. Оправдано стремление театра к нахождению монументальных линий и форм новой социальной трагедии. Но мертвенная неподвижность исторических «пейзажей», чрезмерная отдаленность их от наших дней — неизбежно встречает возражение у современного зрителя. Слишком уж далеки люди, показанные в «Командарме», от тех участников гражданской войны, среди которых мы живем и до сих пор.

{146} Но при всей спорности такой трактовки этих сцен за ней остается значение полемического выпада против поверхностного жанристского отображательства, господствующего сейчас в театральных постановках на темы гражданской войны. Несколько эпизодов «Командарма» открывают в этом отношении возможность применения и выработки иных художественных приемов.

В этом — и, пожалуй, только в этом — оправдание «Командарма» на сцене ГосТИМа.

Из ровного исполнительского ансамбля, добросовестно и внешне остро подающего мало благодарный материал ролей «Командарма», выделяется Н. Боголюбов в роли Чуба. Превосходный грим, энергичное лицо, сверкающие глаза и жесткий глуховатый голос артиста прекрасно передают образ «бессмертного дорогого диктатора», железного командарма. Во всем его облике дана легендарность этого водителя войск первых партизанских лет революции.

Особо следует отметить прекрасную музыку В. Шебалина в тех же партизанских эпизодах, помогающую раскрытию замысла режиссера.

Декабрь 1930 года

## «Последний решительный» Всеволода Вишневского[[56]](#endnote-47)

Жизнь краснофлотцев в мирное время. Учеба, служба на корабле, а вечером — прогулка на бульваре или кино в клубе.

В один из таких мирных вечеров внезапно объявляется тревога. Все призываются на боевые посты. Одно из капиталистических государств открыло военные действия против СССР. Опустели залы клубов и аллеи бульваров. Краснофлотцы разбежались по своим командам, а женщины ушли в санитарные отряды. Только двое не в меру веселых моряков — Ведерников и Самушкин, застрявшие на квартире у мещанской девицы Кармен, — в момент тревоги оказались пьяными и вступили в жестокую драку друг с другом.

На следующий день из судовой команды вызываются добровольцы на опасное боевое задание. Среди желающих оказались Ведерников и Самушкин. Но командир отправляет их в революционный трибунал за то, что в час боевой тревоги они не явились на корабль и были задержаны патрулем во время {147} дебоша на квартире Кармен или, попросту говоря, Пелагеи Четвериковой.

Оба провинившихся просят дать им возможность искупить свою вину на боевом задании. Но командир отказывается это сделать: не надо поблажек, не надо романтики. Конвоиры уводят Ведерникова и Самушкина в трибунал. А шесть краснофлотцев-добровольцев уходят в сводный отряд, назначенный выручать из беды окруженную врагом пограничную заставу.

На пограничном посту и разыгрывается последний эпизод пьесы. Враг наседает, близка гибель. В последнюю минуту приходит на выручку сводный отряд. Но и его приход лишь откладывает гибель бойцов на немногие часы.

В первой стычке с нападающим врагом героически погибает пограничный отряд красноармейцев и краснофлотцев. Но за этим отрядом «новый двинется отряд, придет утро — полки и дивизии пойдут, придет утро — за великий Союз Армия Красная пойдет».

Такими словами заканчивает голос оратора пьесу.

В «Последнем решительном» Вишневский продолжает путь «Первой Конной». Та же пестрота и внешняя несвязанность отдельных эпизодов при единой тематической установке, такое же широкое использование приема конферанса — докладчика, который, по существу, и соединяет своим докладом в одно целое разрозненные эпизоды пьесы.

Но есть и существенное отличие «Последнего решительного» от первой пьесы Вишневского. В «Последнем решительном» большая роль отведена музыке. Пьеса так и названа — «музыкальной».

Музыка не только сопровождает отдельные моменты действия, усиливая драматизм положений, но и создает самостоятельные музыкальные эпизоды, которые, по мысли автора, должны заменить собой театрально-действенные эпизоды. В этих случаях пьеса приобретает характер своеобразной оперы или оратории.

По теме и по установке «Последний решительный» — пьеса об обороне СССР. В этом отношении она даже имеет инструктивный характер, очень внятно и временами детально рассказывая зрителю, что он должен будет делать в те первые дни, когда тревога об опасности поставит его в боевые ряды. Пьеса требует от зрителя бдительности, готовности в любой момент встать на защиту социалистического отечества.

В этом — основное агитационное значение пьесы «Последний решительный».

{148} В формальном отношении пьеса сделана как военизированная игра. Она дает схематический скелет спектакля, в котором огромная работа предстоит режиссеру в придумывании пантомимических кусков, бессловесных эпизодов, массовок всякого рода — от гимнастических до митинговых, танцев, песен и т. д. Причем весь этот материал имеет не чисто иллюстративное значение — он «играет» смыслово и эмоционально, без него пьесы нет.

«Последний решительный» лишен драматической интриги. Пьеса строится импровизационным путем, начинаясь с пародии на матросские пьесы, перебрасываясь на эпизоды из быта краснофлотцев, мгновенно переходя от комедийных сценок к моментам высокой героической напряженности.

Как своеобразный образец военизированной театральной игры «Последний решительный» сделан интересно и талантливо. Действие развертывается легко и непринужденно. Характеристика персонажей, обстановки и среды сделана экономными и выразительными штрихами. Наряду с этим пьеса дает благодарный материал для режиссера.

Однако она не может быть поставлена в любом театре. Техника обычного профессионального театра, рассчитанная на пьесу с развернутой драматической интригой, с разработанными образами-ролями, для пьесы Вишневского непригодна. Здесь нужна техника так называемого игрового театра, типа Театра Мейерхольда, Трама, Пролеткульта, клубного самодеятельного театра.

В театрах этого типа пьеса Вишневского получит нужную агитационную заостренность и зрелищную пышность и занимательность.

В то же время пьеса не безупречна. Основной ее недостаток в том, что краснофлотский быт в мирной обстановке показан прежде всего с амурно-эротической стороны. Непомерно много места отведено в ней бульварным похождениям Ведерникова и Самушкина. Этот «бульвар» в большой мере заполняет характеристику мирной жизни краснофлотцев.

Второй недочет пьесы — перегруженность полемическими выпадами по адресу балетного и оперного искусства. Отсутствие меры в полемике приводит к тому, что основной материал пьесы временами перестает восприниматься всерьез.

И наконец, последний недостаток идет от излюбленного Вишневским приема конферанса. Оратор, докладывающий время от времени аудитории о происходящих событиях или пафосно декламирующий по их поводу, разбивает игровое представление, {149} вносит в него элемент сухой дидактики. Прием конферанса здесь — путь наименьшего сопротивления. Он освобождает драматурга от необходимости насыщать прямым смыслом непосредственное театральное действие; он позволяет ему выносить этот смысл за скобки, давать его в качестве комментария. Именно поэтому нельзя упрощать этот прием, предельно обнажать его назначение, как это неизбежно получается с оратором перед занавесом. Здесь следовало бы найти более сложное разрешение приема конферанса — хотя бы путем введения специальных интермедий, развивающих публицистическую тему спектакля.

Февраль 1932 года

## Судьба лирической драмы. «Патетическая соната» в Камерном[[57]](#endnote-48)

### 1

В советской драматургии есть несколько пьес, составляющих самостоятельный отряд так называемой лирической драмы.

Эти пьесы сходны между собой по тематике, по своим формально-художественным признакам и композиционному строению. Наиболее характерные из них: «Евграф, искатель приключений» А. Файко, «Вокруг света на самом себе» В. Шкваркина, «Заговор чувств» и отчасти «Список благодеяний» Ю. Олеши. К этому отряду примыкает и новая пьеса украинского драматурга Н. Кулиша «Патетическая соната».

Это — пьесы о путях художественной интеллигенции в революции. В них ставится тема о праве героя на мечту, на свой индивидуальный путь в событиях революции. Гражданская война, нэп, ожесточенная классовая борьба и на фоне взорванного, перестраивающегося мира — одинокая фигура поэта, мечтателя, завороженного каким-то видением, неудовлетворенного окружающей действительностью и пытающегося пройти в современном мире по своей неповторимой тропинке.

Разница между пьесой Кулиша и другими пьесами того же жанра заключается в том, что действие «Патетической сонаты» перенесено в прошлое, в обстановку гражданской войны. А «Евграф, искатель приключений», «Вокруг света на самом себе» и обе пьесы Олеши были построены на материале сегодняшнего дня.

{150} Каждая из них в свое время была злободневна и обращалась непосредственно к проблемам идущего дня. А в «Патетической сонате» автор как будто предается историческим воспоминаниям. Но это различие между ними носит чисто внешний, формальный характер.

На самом деле пьеса Кулиша — не запоздалое воспоминание о пройденных этапах революции. Она направлена не в прошлое, но в живую современность. Обстановка гражданской войны, в которой протекает действие «Патетической сонаты», в значительной мере является условным приемом художника.

В этом отношении чрезвычайно интересно сюжетное совпадение «Патетической сонаты» с романом «Города и годы» К. Федина. Кулиш в своей пьесе почти буквально повторяет основную ситуацию фединского романа. Илько «Патетической сонаты» — это тот же Старцов из «Города и годы». Представитель художественной интеллигенции, он так же стоит сначала в стороне от событий революции, так же включается в них позднее, принося с собой свои колебания и нерешенные вопросы, и так же совершает тяжелый проступок против рабочего класса, спасая по личным мотивам врага революции.

Но есть в пьесе Кулиша одна существенная деталь, которая явно модернизует как будто одинаковую для него и для Федина тему. Эта «деталь» воплощается в образе Луки — друга Илько. Железный Курт из романа Федина, олицетворяющий совесть революции и во имя ее расстреливающий своего друга, — этот несгибаемый боец революции оказался замененным у Кулиша снисходительным Лукой, который в самый разгар ожесточенной схватки занимается «уговариванием» своего мечтательного друга. Лука не выносит Илько осуждающего приговора за его предательство, как это делал фединский Курт по отношению к Старцову. Наоборот, в финале он стремится найти моральное оправдание поступку Илько, исходя из особенностей мировоззрения этого мечтателя и того пути, которым он приходит в революцию.

Такая модернизация образа Луки сильно смещает историческую обстановку, в которую автор вводит своих героев. Это не психологическая атмосфера гражданской войны с ее ожесточением, с непримиримостью двух противостоящих социальных лагерей. В этой модернизации — ключ к пониманию основного конфликта «Патетической сонаты». В какие бы одежды исторической давности ни одевал Кулиш события и персонажей своей новой пьесы, ее подлинное звучание глубоко современно.

{151} В этом спектакле звучит та же тема о праве отдельной личности на свою особую мечту, на свой неповторимый духовный мир — та тема, которая ставилась в «Евграфе» Файко, в пьесе Шкваркина, в произведениях Олеши. Это — пьеса о человеке, который не может преодолеть индивидуализма в своем мировоззрении и опять на новом повороте революции решает для себя вопрос о соотношении действия и мечты, личности и среды, искусства и действительности, о переоценке революции с точки зрения личной, индивидуальной морали.

Эта тема с особенной силой вновь возникла за последние годы, когда революция перешла на новую ступень своего развития. Именно в эту пору обострения социальной борьбы у некоторой части интеллигенции обозначился внутренний конфликт с окружающим миром, с беспокойными темпами революции, выбрасывающей отдельного человека из привычно сложившихся условий жизни, с наблюдательных вышек, с астрономических башен в поток заново перестраивающейся жизни.

Во всех перечисленных пьесах этого типа помимо общей их тематической направленности есть одна особенность как будто чисто формально-технического, композиционного порядка: эти пьесы не имеют завершенного финала, не приводят к окончательному разрешению судьбу центрального персонажа на данном пробеге его жизненной биографии. Конец этих пьес скомкан драматургом, сделан невнятно. Автор растерянно обрывает свою речь и уводит героя за кулисы, оставляя для зрителя широкую возможность по-разному предвидеть развязку рассказанных в пьесе событий.

Почти во всех этих пьесах решение судьбы героев авторы оставляют на долю судебных органов. В «Евграфе, искателе приключений» набедокурившего мечтателя уводит под занавес за кулисы его приятель Литваков, чтобы передать его московской милиции. В «Заговоре чувств» Кавалерову, зарезавшему бритвой своего вчерашнего единомышленника, предстоит приблизительно тот же путь. А в «Патетической сонате» Лука арестовывает Илько, с тем чтобы отдать его в руки рабочего суда.

Что скажет суд — во всех этих случаях остается неясным для зрителя. Сам автор не решается произнести тот или иной приговор своему герою. В результате — действие пьесы в финале соскальзывает в пустоту и заканчивается недоуменным вопросом в зрительный зал.

Эта невнятность авторской речи в финале драмы — не случайна. Она идет от отсутствия у авторов этих пьес ясного {152} представления о правоте или неправоте своего героя, — может быть, потому, что он чересчур близок им самим. В этих пьесах драматург не столько ставит и разрешает взятую тему, сколько делится со зрительным залом своими собственными раздумьями и нерешенными сомнениями.

Именно поэтому все эти произведения построены в форме своеобразного лирического монолога автора — монолога, сопровождающегося серией сценических иллюстраций-эпизодов, композиционно связанных между собой только фигурой центрального персонажа. В этих пьесах между автором и ведущим героем нет расстояния. В сущности, это — одно и то же лицо. В «Евграфе», в «Заговоре чувств» и в пьесе Шкваркина главные персонажи слишком явно обнаруживают внутреннее сходство со своими создателями. А у Кулиша его герой прямо обозначен в тексте «Патетической сонаты» не только именем Илько, но и местоимением «Я».

Иногда в этих драмах родство автора с героем затушевывается ироническим тоном, с каким драматург подает монологические признания и реплики своего центрального персонажа. Но большей частью такая защитная ирония остается в области благих намерений драматурга. Лирическое автобиографическое начало в таких пьесах настолько сильно, настолько органично, что ироническая интонация художника по адресу своего персонажа превращается в кривую усмешку над самим собой.

Именно так и случилось в «Патетической сонате». Весь ассортимент нарочито приподнятых, возвышенных слов, который автор дал в распоряжение своего Илько, отнюдь не звучит иронически. Он воспринимается аудиторией всерьез, так как лирическое начало этих монологов, их эмоциональное звучание уничтожает всякую попытку автора скрыть от зрителя его личную заинтересованность в судьбе своего героя.

### 2

Эта особенность всегда была присуща лирической драме. Еще Александр Блок — в пору «Балаганчика» и «Незнакомки» — говорил о «трансцендентальной иронии», за которой романтический поэт пытается спрятать свою душевную растерянность перед зрелищем хаотического современного мира, потерявшего в глазах художника ясность своих очертаний. Так было и с Маяковским в его лирической драме «Владимир Маяковский». То же самое можно было наблюдать и в немецкой экспрессионистской драме послевоенных лет с характерным для нее смешением иронического и лирического начала.

{153} Монологическое строение таких драм влечет за собой их внутреннюю статичность, отсутствие цельного действия с последовательным развитием событий. В этих пьесах показываются душевные странствия центрального персонажа по запутанным дорогам современной жизни. Мир развертывается перед ним как отражение его душевных смятений в серии пейзажей-видений, проплывающих разорванными импрессионистическими кусками. Они сменяют друг друга пестрой вереницей, без видимой связи между собой, как это бывает во сне. Герой не включается органически в события этих эпизодов. Он смотрит на них со стороны, с какого-то высокого наблюдательного поста, размышляет сам с собой, высказывает горестно-иронические сентенции и продолжает свои странствия в мятущемся мире.

Он проходит положенный ему круг испытаний, серию встреч с разрозненными жизненными явлениями, терпя одно разочарование за другим, стремясь к какой-то мечте, неясной ему самому.

Мечта эта обычно воплощается в образе женщины. Она сопутствует Евграфу в виде танцовщицы-акробатки Бетти. У Кавалерова она реализуется в образе комсомолки Вали, у героя из «Вокруг света на самом себе» принимает облик кинозвезды. Для Илько в «Патетической сонате» она становится Мариной, прекрасной девушкой из бельэтажа, разыгрывающей на рояле бетховенскую сонату.

Это воплощение мечты в реальный женский образ нельзя понимать упрощенно, нельзя сводить к одной любовной линии. В этих персонажах лирических драм драматург видит не столько возлюбленную героя, сколько своего рода женское лирическое начало, тот мечтательный ускользающий изгиб психики, который связывался у романтиков с культом «вечно женственного» (das ewig Weibliche, по Гете).

Для Евграфа важна не столько Бетти, но прежде всего тот незнакомый ему таинственный мир красивой жизни, который стоит за ее обнаженными плечами и отражается многоцветными красками в зеркале с золоченой рамой.

Для Кавалерова Валя опять-таки не просто любимая девушка, но прежде всего — вестник из другой жизни, вход в которую ему заказан. Она прошла мимо него, близкая и недоступная, прошумев как ветвь, полная цветов и листьев, — по словам самого Кавалерова.

А в «Патетической сонате» Марина для Илько это — стихия музыки, искусства, стихия чистых, высоких художественных образов, поднятых над действительностью.

{154} Во всех этих пьесах женский образ — образ мечты поэта — до конца сохраняет свое поэтическое обаяние. В одних драмах он проходит ускользающим видением, как это было в «Евграфе». В «Патетической сонате» стихия чистой музыкальности в какой-то момент перестает безраздельно определять образ Марины. В «мечте» своей героини автор раскрывает отчетливую политическую цель. Но это не снижает образ Марины. Скорее, напротив. Конкретизация «мечты» поднимает его на еще бóльшую высоту, придавая ему черты волевой устремленности, бескорыстного служения идеалу. У Кулиша его мечтательная Марина становится своего рода Жанной д’Арк — бесстрашной героиней, до конца сохраняющей верность своей идее. Автор хорошо понимает историческую обреченность этой идеи. Но образ мужественной Марины не теряет от этого в его глазах человеческое обаяние и трагическую силу.

Персонажи, которых Кулиш показывает со сцены, привлекают его прежде всего своей внутренней патетикой, своей трагической позой.

В «Патетической сонате» автор смотрит на действительность глазами героя пьесы. Вместе с Илько он становится *над* схваткой, *над* событиями революционной борьбы, рассматривая их с высоты своего мансардного уединения.

Такая позиция приводит к тому, что люди различных общественных категорий и слоев, участвующие в этой борьбе, оказываются в его глазах равными — каждый со своей правдой. Драматург не разделяет их на правых и неправых по социально-историческим признакам. Все они страдают по-своему. Каждый из них имеет право на равное внимание автора и на его сочувствие.

Даже самую неприглядную фигуру пьесы — великовозрастного кадета Пероцкого — автор поворачивает в последний момент такой стороной, которая заставляет аудиторию содрогнуться. Фигура этого звереныша в кадетском мундире, уволакиваемого на расстрел двумя рослыми красногвардейцами, вызывает острую, щемящую жалость.

Большим человеческим обаянием овеян у Кулиша образ Марины. Все в этой девушке должно вызывать симпатии зрителя. Она — мужественна, решительна, находчива. В ней есть благородная прямота и смелость. Наконец, она действует бескорыстно: пристрастие ее к идеалу воинствующего национализма не обосновано ни ее имущественным, ни социальным положением. Марина — дочь украинского учителя, добродушного чудака и обывателя. Ее поступками движут не осознанные классовые интересы, но идея — пусть ложно понятая. И во имя {155} этой идеи она идет на смерть. Трагический конец Марины придает этому образу черты жертвенности.

У Марины тоже есть своя мечта, мечта о «самостийной» Украине. Так же как Илько, она стремится к своей мечте через музыку, находя в звуках «Патетической сонаты» ее неясные отголоски. И так же как Илько, она становится жертвой своей мечты.

Мало того, такой мечтательностью охвачены почти все персонажи «Патетической сонаты». Прачка Настя мечтает о лучшей жизни, склонясь над утюгом в сыром подвале. Проститутка Зинка с надрывом тоскует о красоте какой-то иной, несбывшейся судьбы. Безногий Абрам исступленно идет на гибель, отдавая смерти свое ненужное обрубленное тело.

Все персонажи «Патетической сонаты» бездейственны. На них лежит печать странной задумчивости и размышления. Даже генерал Пероцкий подан автором как задумавшийся бездеятельный чудак, затянутый в военный сюртук и стоящий в качестве наблюдателя у окна своей квартиры. Его единственный поступок в пьесе отмечен благородством и эмоциональным порывом: он выходит на улицу в полном генеральском облачении в момент уличных боев, чтобы спасти своего младшего сына от расстрела. Его поведение на суде чрезмерно очудачено автором и театром для того, чтобы этот персонаж мог приобрести черты сознательного врага революции.

Еще сильнее такой лирической теплотой овеян образ Ступай-Степаненко, тоже прикованного к своей мечте о «шевченковской» Украине. Он, конечно, смешон в своих архаических шароварах, в своем анекдотическом пристрастии к романтической старине Украины. Но в этом смешном есть и обезоруживающая трогательность. Добродушный юмор у автора не переходит здесь в насмешку над анекдотическим украинофилом. Ступай-Степаненко у Кулиша — безобидный наивный старик, боящийся междоусобиц и кровопролитий. Его фантазии не выходят за стены его комнаты. Они обращены главным образом на внешнюю, национально-костюмную сторону и получают свою реализацию в широких, как Черное море, шароварах и в наивной декламации под звуки той же бетховенской сонаты.

Даже наиболее последовательный в своих поступках белогвардеец — старший сын генерала Пероцкого — обрисован Кулишом в смягченных, затуманенных красках. В конце концов, он всего-навсего — позирующий гвардеец, который в решительный момент отказывается от своей миссии — спасения Украины от большевиков. Только магическое влияние экзальтированной {156} Марины толкает его на активное выступление и приводит к гибели.

Нейтральный лирический подход автора к изображению социальных сил, определявших ход революционных событий, сказался и в обрисовке общественно-положительных персонажей пьесы. Все фигуры активных бойцов за революцию обескровлены в «Патетической сонате». Они проходят через события пьесы бледными тенями. Их активность сведена до минимума. Они выведены либо в лирическом плане, как это случилось с Лукой, выполняющим роль сентиментального «уговаривателя» своего друга Илько, либо им отведено скромное место второстепенных, бездеятельных «пейзажных» фигур. Они не совершают революции, не двигают по своей воле событиями. Революция совершается помимо них, какими-то самостоятельными, стихийными путями. Она только захватывает их в свой водоворот. Они — безвольные и бессознательные выполнители ее безличных велений.

Какая-то плотная вуаль наброшена автором на события и на действующих лиц великой эпохи. Эта вуаль скрадывает резкие мужественные очертания жестокого и трагического времени. Социальный пафос событий драматург переводит на приглушенный лирический язык людей-одиночек, разделенных между собой пролетами многоэтажного дома и втянутых в круговорот совершающихся событий. Эти одиночки сталкиваются друг с другом, носимые волнами разбушевавшейся стихии. Многие из них гибнут, и гибнут трагически. Но все они по существу — мечтатели. И у каждого его мечта рассыпается от соприкосновения со стихией революции.

«Патетическая соната» проникнута глубоким пессимизмом. Жизнь развертывается в ней как серия сонных видений, проплывающих перед зрителем под звуки сонаты Бетховена.

В этой страстной музыке звучат одинокие голоса обитателей многоэтажного дома. В ней слышатся стихи лирического поэта, гимн шовинистической Украины, лепет старого учителя, предсмертное ворчание седого генерала, жалобы проститутки, крики расстреливаемых, нестройный шум и выстрелы вздыбленной революционной улицы.

Эта музыка объемлет в себе все голоса мира. Она сливает их в один звуковой «бассейн», сплетает их в стройные мелодии, в целый хор согласно организованных звуков. Рожденные отдельными существами, одиночками, затерянными в огромном мире, эти звуки выражают индивидуальные чувства: гнев, боль, ненависть, любовь, радость и страдание. Они претворяются {157} здесь в сложное гармоническое целое, выражающее трагическую музыку человечества.

В основе авторского замысла «Патетической сонаты» лежит обостренный индивидуализм одиночки, неспособного примирить индивидуально-человеческое с социальным. Своеобразное примирение автор находит для себя только в искусстве, собирающем весь нестройный и разноречивый материал действительности и превращающем его в гармоническую систему очищенных музыкальных образов. И в этой образной системе нет места для социальных различий. Каждый крик, каждый вопль, вырвавшийся из человеческой груди, находит свое равноправное место в звучащем оркестре, претворяется в свою мелодию.

В «Патетической сонате» революция встает не как сознательный творческий акт восстающего класса, несущего с собой новый мир, новую систему взглядов, мыслей, чувств, но как стихийное явление, подобное грозным явлениям природы. Она врывается в жизнь мечтателей-одиночек, сталкивает их друг с другом, сплетает их пути, втягивает в свой бурлящий поток, с тем чтобы выбросить на берег мертвыми телами или полуживыми людьми с опустошенной душой.

### 3

Как мы уже говорили, к жанру лирической драмы художник обычно обращается в тех случаях, когда в нем в силу тех или иных причин возникает внутренний конфликт с действительностью, когда он не в состоянии осмыслить жизненные процессы, протекающие перед его глазами. Разорванность восприятия жизни, растерянность перед ней, уход от действительности в мечтаемое — прячутся за этой системой разрозненных набросков, эпизодов-«видений», бесконечных монологов, размышлений вслух.

Все это мы находим в тех лирических драмах, о которых упоминали в начале статьи: «Евграф, искатель приключений», «Заговор чувств», «Список благодеяний», «Вокруг света на самом себе».

Но в этих пьесах драматический конфликт был построен на материале современной жизни.

С «Патетической сонатой» дело обстоит иначе. Свои сегодняшние сомнения, свои «сиюминутные» колебания и нерешенные вопросы Кулиш неправомерно перенес в прошлое, в ту эпоху, которая уже отстоялась в памяти современников. Период гражданской войны, грандиозных взрывов революции, расколовшей мир на две части, — эпоху ожесточенной борьбы {158} с резким классовым расслоением — драматург вдвинул в рамки элегического стихотворения, лирического видения с расплывающимися очертаниями. Он построил в своей пьесе не конфликт активных социальных групп времен гражданской войны, но конфликт индивидуально-человеческого начала со стихией революции, как самостоятельной силы, неизвестно откуда обрушившейся на мир.

Такое восприятие эпохи, с каждым годом все отчетливее вырастающей в памяти современников как монументальная эпоха — жестокая и трагическая, но полная великих порывов, надежд и больших дел, — глубоко ущербно. Кулиш не различает социальное лицо своих персонажей. Для него каждый из них — только человек, только отдельная личность, взятая вне социального контекста эпохи. Притом чем ярче каждый из них по его интеллектуальному содержанию и эмоциональной наполненности, тем ближе стоит он к миру уходящему, обреченному, сметаемому вихрем революционных событий.

Эта ущербность говорит о сложностях, которые переживает художник в своих отношениях с современным миром.

Мы не знаем многих произведений Кулиша, не переведенных на русский язык, — за исключением «97», «Народного Малахия» и «Патетической сонаты». Первая из этих пьес — «97» — занимает отдельное место в этом списке. Но в двух других драмах, написанных в разное время, есть много общего в подходе драматурга к материалу современной действительности и в художественном стиле, близком к экспрессионизму. Советская драматургия, пожалуй, не создавала еще такого трагического образа революции, не приходила еще к таким безотрадный выводам, как это получилось у Кулиша в его «Народном Малахии».

Талантливому художнику предстоит многое пересмотреть в своем идейно-творческом багаже. Эпоха революционных взрывов и социальных катастроф не поддается осмыслению художника с тех позиций обостренного индивидуализма, какие занял Кулиш в «Народном Малахии» и в «Патетической сонате».

И такой пересмотр неизбежно повлечет за собой перестройку всего арсенала художественных средств, которыми оперирует сейчас Кулиш.

Форма лирической драмы, как она использована автором «Патетической сонаты», — с ее системой эпизодов-видений, с разорванной композицией, с образами-тенями, с преобладанием музыкального начала над логическим — ограничивает художника {159} сугубо личной темой, откровенно связанной только с его собственными душевными исканиями и сомнениями. Это всегда — открытый монолог поэта на тему: «Я и мир» — в его хаотическом непознанном состоянии. И в этом монологе поэт не приходит ни к каким определенным выводам и решениям.

В таком откровенно субъективистском, индивидуально-психологическом отображении действительности и заключается своего рода назначение лирической драмы. В пьесах этого жанра художник обращается к современникам с признанием в своей неспособности найти смысл в окружающем его мире. Образы лирической драмы деформируют картину действительности, а не устанавливают в ней хотя бы временный порядок.

Так было у Блока в его драматической трилогии, отразившей духовное смятение, охватившее поэта перед зрелищем мира, потерявшего в его глазах смысл и устойчивость. Когда Блок выходит из своего короткого духовного кризиса, он отказывается и от художественной системы лирической драмы.

Нечто подобное мы наблюдали в тех пьесах Файко, Шкваркина и Олеши, о которых упоминали выше. И с особенной резкостью это сказалось в ранней пьесе Маяковского («Владимир Маяковский»), с хаотическим нагромождением гротесковых образов, обступивших поэта.

Лирическая драма с ее художественной спецификой не приспособлена для широких социальных обобщений, к которым явно тяготеет Кулиш в своей «Патетической сонате». Такие обобщения в драмах этого своеобразного жанра приобретают незакономерный, произвольный характер.

В Этом отношении ранняя пьеса Кулиша — «97», по-видимому, была более органична для него как художника. Жестокая в своей трагической правде, она в то же время через индивидуальные судьбы отдельных людей утверждала высокое социальное начало, как это и бывает во всякой подлинной трагедии. И написана она была в другом художественном ключе. В ней сочеталось глубокое раскрытие человеческих характеров, вырастающих в образы больших социальных обобщений, с мужественным реалистическим письмом. Здесь автор находился в своей сфере.

На зыбкой почве лирической драмы Кулиш чувствует себя явно несвободно, если судить по его «Патетической сонате». Он не владеет с необходимой точностью сложными художественными средствами и приемами, свойственными этому жанру.

Прежде всего это сказывается на языке пьесы, крайне невыразительном, а временами просто безвкусном по словарю. {160} Декламация о рыцарях, несущихся вскачь по украинской земле, слово «мечта», склоняемое во всех возможных падежах, и многое другое в таком же роде — весь этот словесный невыразительный материал, взятый из плохих стихотворных образцов, — уже давно потерял свою поэтическую первородность.

В то же время выразительность и образная точность языкового материала, его индивидуальное стилистическое своеобразие приобретают особое значение в жанре лирической драмы. В такой драме, строящейся на своего рода монологе автора, распределенном между несколькими персонажами-декламаторами, словарь художника должен быть, как в стихотворном произведении, предельно точным и полновесным по образной ткани. Ведь здесь нет возможности расцветить речь характерными бытовыми и психологическими особенностями языка каждого отдельного действующего лица или сочетать ее с последовательно развивающимися драматическими ситуациями, которые поворачивают иногда одно и то же слово различными сторонами и придают ему новую смысловую направленность.

В монологе «Патетической сонаты», растянутом на четыре акта, бедный словарь Кулиша утомляет внимание и очень часто не доводит до сознания зрителя мысль автора.

То же самое нужно сказать и о действенном, зрелищном оформлении этого драматического монолога. Лирическая драма, построенная на разрозненных эпизодах-иллюстрациях, крайне статична по своей внутренней структуре. Поэтому она требует внешней динамики, контрастной смены ритмических кусков, зрелищного обострения каждого отдельного эпизода, его драматической завершенности. В этом отношении характерны те же маленькие драмы Блока с пестрой калейдоскопичностью быстро сменяющихся, коротких и контрастных по сценическим краскам явлений. Такой же внешней динамичностью, пестротой красок и ритмическим разнообразием отмечены «Евграф, искатель приключений», «Заговор чувств», «Список благодеяний» и «Вокруг света на самом себе».

А в «Патетической сонате» подавляющее большинство эпизодов сделано рыхло, статично и развертывается в одной и той же декоративной обстановке. Действующие лица слишком часто стоят в неподвижной фронтальной позе, обратившись лицом к зрителю и произнося свой текст в однообразной декламационной манере.

Этот прием еще более заострен театром. В результате спектакль смотрится с большим трудом.

{161} Нужно особо пристальное внимание со стороны зрителя, постоянное напряжение мысли, чтобы связывать друг с другом мелкие обрывки текста, статичные «кадры» и пейзажи в цельную концепцию художественного произведения.

### 4

Что мог сделать Камерный театр с этой пьесой, нечеткой по идейному замыслу и несовершенной по художественному выполнению?

Больше чем какой-либо из других московских театров, Камерный сам нуждается сейчас в помощи драматурга. Театр чрезвычайно долго задерживался на своих давних позициях чистой театральности, спектакля-зрелища по преимуществу, для того чтобы он мог хоть сколько-нибудь существенно выправить идейно-художественный костяк «Патетической сонаты».

Перед Камерным театром стоит задача не меньшей сложности, чем у самого Кулиша. Однако между ними в этом отношении существует и некоторое различие. Первый и решительный шаг в пересмотре своего идейно-художественного багажа Камерный театр сделал в прошлом сезоне постановкой пьесы Н. Никитина «Линия огня».

В свое время значение этого спектакля было недооценено в театральной критике. «Линия огня» была своего рода революцией внутри Камерного театра, опрокидывавшей его эстетическую систему, которая складывалась в течение многих лет и отличалась чрезвычайной консервативностью по отношению к материалу революционной действительности. Недаром Камерному театру понадобилось почти пятнадцать лет, для того чтобы включить в свой репертуар первую пьесу, посвященную тематике революционной эпохи.

В большинстве случаев в печати по поводу «Линии огня» были высказаны кислые поощрения и наряду с ними сожаления о малой формальной изысканности спектакля. Но в прошлом Камерного театра было слишком много этой изысканности, часто переходившей в красивость и вычурность. От нее театру нужно освобождаться со всей возможной для него решительностью. Не так страшно, что на этом пути, может быть, первые шаги театра будут отмечены излишним упрощением формальной стороны спектакля. У Камерного театра чересчур крепки его художественные традиции, чтобы он мог бояться потерять их в своих новых исканиях. Гораздо хуже, если театр, обращаясь к необычной для него тематике, будет черпать формальную изысканность из своего старого арсенала художественных средств, без тщательного и придирчивого отбора.

{162} Можно предположить, что Камерный театр взял в репертуар «Патетическую сонату» с целью совместить тематику революции и ту систему пластических образов и «пейзажей», на которой он специализировался за свою долгую деятельность. Декламационная приподнятость, свойственная пьесе Кулиша, пышные монологи, «возвышенный» словарь, включающий в себя «рыцарей» и «мечту» различных родов, — все эти атрибуты «вечной красоты», эстетизирующие облик революционной эпохи, украшающие ее «портрет» раздушенными гирляндами из цветной бумаги, целиком лежат в традиционном стиле спектаклей Камерного театра.

Но то, что было эстетически оправдано в «Федре», «Адриенне Лекуврер» и в «Жирофле-Жирофля», в спектакле на тему революции, да еще из времен гражданской войны, становится художественно безвкусным. Красота «Адриенны Лекуврер» в таких случаях оборачивается уродливостью, искажая строгие и мужественные черты героической эпохи.

Между тем именно все эти моменты обыгрываются театром в спектакле с большим увлечением и тщательностью. В этом отношении авторский материал развернут на сцене с максимальной полнотой. Замысел драматурга осуществлен в спектакле с излишней точностью и пиететом.

Постановочная работа режиссера А. Таирова и художника В. Рындина выразилась в планировке площадки, исходящей целиком из ремарок самой пьесы. На сцене поставлена громоздкая конструкция, дающая многоэтажный дом в разрезе. Конструкция разделена на клеточки-комнаты, и в каждую клеточку помещены соответствующие персонажи. Двигаться этим персонажам по чрезвычайно узкой площадке почти не приходится. Они принуждены только жестикулировать, менять позы и произносить свои речи, обратившись лицом в зрительный зал. Когда на такую площадку выводится сразу несколько персонажей, принужденных к тому же сменять мизансцены, — вся внешняя пластическая композиция сцены или эпизода рушится, теряет отчетливость, становится невнятной.

Такая планировка сценического пространства явно неудачна. Она обостряет статичность самой пьесы, окончательно лишает эпизоды всякой действенности, превращая их в «живые картины». Здесь следовало бы придумать более сложное решение технической задачи — такое решение, которое позволило бы насытить спектакль хотя бы внешним движением.

Сама многоэтажная громада конструкции, вдвинутая в зеркало сцены и остающаяся неизменной на протяжении всего спектакля, давит своей тяжестью и бесформенностью.

{163} Последовательное развитие авторского замысла в режиссерской трактовке сказалось и на музыкальной стороне спектакля. Музыкальное сопровождение почти не смолкает в течение всего вечера. И в этом нельзя видеть простой художественный прием, оживляющий представление. Мы уже говорили о том значении, которое имеет музыка в самой пьесе. Она подхватывает основную тему, заложенную в этой лирической драме. И на сцене музыка служит не фоном для действия, но одним из основных «голосов», развивающих тему спектакля.

Музыкальное сопровождение составлено из нескольких фраз бетховенской Патетической сонаты. Эта соната исполняется на рояле и в оркестре. Одна и та же фраза звучит и в гостиной экзальтированной Марины и в комнате мансардного поэта, в каморке проститутки, в чопорном зале генеральской квартиры. Ее звуки наполняют подвал прачки Насти, врываются многоголосым оркестром на взбудораженную улицу, ощетинившуюся винтовками восставших рабочих, солдат и матросов.

Бетховенская соната сопровождает жизнь всего человеческого муравейника. Настойчиво она стучится в двери всех жилищ, проникает через толстые стены, покрывает мощным звучанием нестройные крики толпы. Стихия музыки, воплощенная в звуках гениальной сонаты, окружает взорванный, мятущийся мир. Музыка звучит в спектакле как призыв к объединению всех людей. Вечная примирительница, одинаково близкая всем, соединяющая в гармоническое целое чувства и мысли различных человеческих существ.

Именно такой смысл заложен в этом настойчивом повторении одних и тех же музыкальных фраз Патетической сонаты в самые различные моменты спектакля.

В том же плане решен самостоятельный пантомимический эпизод, введенный театром в первый акт пьесы, подчеркивающий ее основную тему. Безмолвное шествие людей в темноте с зажженными свечами, идущих по городу в пасхальную ночь под перезвон колоколов, — играет на сцене в том же плане, что и музыка бетховенской сонаты. Через грозные события революции проносят молчаливые люди мерцающие свечи. И колокольный звон звучит в темной ночи как голос третьей силы, голос примирения и душевного покоя.

### 5

Игра актеров в этом спектакле дает богатый материал для выводов о художественной системе Камерного театра и о путях преодоления этой системы в той ее части, которая касается актерского мастерства.

{164} Материал ролей в «Патетической сонате» крайне несложен и не дает актеру возможности построить объемные сценические образы. Каждая роль написана однотонно. Почти решающее значение в характеристике действующего лица имеет его костюм, его внешний облик. Это — обнаженные схемы или теневидные образы, повернутые к зрителю только одной стороной своего лица.

Учитывая скудость такого материала, нужно признать, что артистический коллектив Камерного театра справляется с поставленной задачей. Почти каждым исполнителем умело найдены поза, жест, интонация для своих персонажей. Однако, за немногим исключением, работа актеров не выходит за рамки послушного исполнения режиссерского задания: пластический рисунок роли целиком дан режиссером.

Только у А. Коонен (Марина) и особенно у Ф. Раневской (Зинка) есть моменты самостоятельной разработки роли.

Раневская создала живой, запоминающийся образ проститутки, тоскующей о лучшей жизни. Этот банальный образ, повторяющий горьковскую Настю в «На дне», артистка сумела наполнить человеческой теплотой и подлинным драматизмом. Зинка подана Раневской в четких реалистических тонах, на резкой смене душевных движений, с угловатым некрасивым внешним обликом. Каждый мелкий эпизод роли артистка дает в завершенной форме, создавая в нем опорные драматические моменты, находя четкие выразительные концовки. Образ Зинки проходит в спектакле, поворачиваясь различными своими гранями, иногда неожиданно меняясь на глазах у зрителя, обогащаясь новым психологическим содержанием. Такое обогащение образа идет от исполнительницы: у автора он сделан почти так же схематично и бледно, как и все другие роли пьесы.

Но большинство актеров играет не образ, а своего рода «эпизоды» образа, его разрозненные куски, иногда более сложные, иногда чрезмерно элементарные, но во всех случаях только обрывки какого-то несостоявшегося образа. Внешняя пластическая изобразительность заменяет внутреннее раскрытие образа. Актер играет гримом, костюмом, шпорами, флагом и т. д., но не смысловыми состояниями образа.

Конечно, это связано с драматургическим материалом, бедным на краски. Но нужно учесть и характерные особенности мастерства актера Камерного театра. В «Патетической сонате» путь драматурга и путь актера этого театра смыкаются. То, что должно быть преодолено в творческой практике Камерного театра как пройденный этап, — то снова воскрешается {165} на его сцене и уводит его актера назад, на старые, давно исчерпанные позиции.

Актер Камерного театра воспитывался на пластическом (не смысловом) жесте и движении. Он шел в своей игре от чисто внешнего рисунка роли, не стремясь создавать законченный и целостный образ, имеющий свою человеческую тему в спектакле. Актер этого театра обычно играл не самый образ, но пластические вариации на эмоциональную тему заданного образа. Для него важно было не последовательное развитие человеческого характера персонажа, но та основная его эмоция, которая и предопределяла систему движения актера на сцене и мелодию его речи.

Таким путем в руках актера Камерного театра целостный образ рассыпался на серию пластических и музыкально-ритмических проявлений этой эмоции.

Классический образец такой системы актерской игры мы находим в творчестве Коонен. Еще недавно в спектакле «Любовь под вязами» актриса создала не образ реальной женщины с ее индивидуальным характером, но разыгрывала самые разнообразные пластические вариации на тему любовной страсти. В «Линии огня» Коонен играла не одну Мурку, но несколько Мурок различного возраста, темперамента, социальной биографии. Кстати сказать, превосходно, в остром комедийном рисунке была сыграна актрисой одна из вариаций этого образа: Мурка-беспризорница в одном из первых эпизодов спектакля.

Тот же вариационный характер носит исполнение Коонен роли Марины в «Патетической сонате». Марина у Коонен это не один персонаж, а целая коллекция персонажей, скомпонованных чисто пластическими средствами. Смена поз Марины происходит у Коонен с необычайной быстротой. Артистка показывается со сцены в различных эпизодах то современной Жанной д’Арк, то грозной Валькирией, то просто мечтательной девицей, то роковой обольстительницей или безумной Офелией, поющей песенку срывающимся голосом.

Такая пестрота эмоционально-пластической палитры художника лишает образ художественной цельности и ведет актера к скольжению по поверхности, к формальной игре разноцветными красками. Актер теряет ощущение социально-психологической темы образа. Построенные таким путем сценические образы персонажей пьесы становятся носителями каких-то вневременных биологических эмоций.

Эти особенности системы игры сказались не только у Коонен в роли Марины, но почти у всех участников «Патетической {166} сонаты». В «Линии огня» эти особенности звучали гораздо менее сильно. Самый материал, который дал в этой пьесе драматург, заставлял актеров Камерного театра искать новых путей для своего мастерства.

Огромное значение для перестройки творческой системы актерской игры Камерного театра имеет на сегодня правильно выбранный репертуар.

Май 1932 года

## «Разбег» у Охлопкова[[58]](#endnote-49)

### 1

Все чаще начинают раздаваться голоса, требующие вернуть театру утраченную театральность, зрелищную пышность, внешнюю занимательность.

Шаблон, установившийся в ряде спектаклей за последнее время, с каждой новой премьерой ощущается все резче. Сильнее всего он сказывается на постановках так называемых производственных пьес. Но присутствие его дает себя знать и во многих других видах современного спектакля. В частности, пьеса из быта современной деревни тоже имеет свои установившиеся трафареты как в драматургии, так и в сценическом оформлении.

Пройдет еще немного времени, и те стандартные пьесы, которые большей частью ставятся сейчас на сцене наших театров, будут немыслимы. Зритель перестанет их смотреть.

Это наличие стандарта вселяет тревогу в сознание художника, заставляет его страстно искать новых путей.

За короткое время мы были свидетелями целого ряда! выступлений в публичных дискуссиях и в печати, в которых ясно сквозит эта тревога. Речь Юрия Олеши на конференции! авторских обществ, его статьи в журнале «30 дней» и в «Советском театре», ряд высказываний Вс. Вишневского, диспут в Театральном клубе об «Улице радости» — все это явления одного и того же порядка. Каждый из выступавших по-своему, с различными оттенками идет от ощущения нового, более высокого этапа в развитии советского театра.

В этой обстановке возникают лозунги о праве на эксперимент, о дерзновенном искании новых форм, о свежести и остроте художественного облика спектакля. Призыв возвратиться к утраченной театральности еще не перешел на страницы журналов и газет, но он уже слышится на диспутах, он {167} уже становится иногда знаменем в борьбе с установившимися стандартами.

Давно уже наш театр не переживал такого острого и интересного момента, как сейчас. Утихшие было споры возобновились с новой силой. Пестрят знакомые лозунги и призывы. Создаются новые творческие группировки в театре.

Во всей этой поднимающейся волне споров, криков и протестов как будто очень мало организованности и осознанной точности установок. Ревнители эксперимента защищают одновременно такие совершенно разные по форме и стилю спектакли, как «Улица радости» и «Разбег». Они требуют вообще «нового», вообще «свежего», не похожего на то, что показывается сейчас со сцены большинства театров.

Но при более внимательном взгляде за этой пестротой открывается известная цельность. Закономерный протест против штампа в разработке тематики крупного охвата иногда выливается в защиту произвольного эксперимента, формальных новшеств во что бы то ни стало. Причем в этой защите объявляется зачастую новым то, что еще несколько лет назад казалось уже достаточно потрепанным и использованным. Новый этап театра в овладении многообразным и усложняющимся идейным содержанием нашей эпохи понимается иногда как открытая дорога для эстетической эпатации, для чисто внешнего зрелищного освежения материала.

Такой путь в преодолении сложившихся стандартов — путь наименьшего сопротивления, ведущий театр к тупику.

Штампы, установившиеся в театре и в драматургии, не являются только штампами формы. Они идут от бедного и неполного знания художником тех жизненных процессов, которые берутся им для пьесы и спектакля. Действительная ликвидация подобных штампов возможна только на пути более глубокого познания и вскрытия внутреннего смысла этих процессов.

И здесь нужно мужественно смотреть в лицо трудностям, которые несет с собой такая задача для драматурга и театра. Стремление обойти эти трудности обходными путями, замаскировать их чисто внешним подновлением материала, не перестраивая коренным образом самого подхода к его опознаванию, может быть, и даст на какой-то момент иллюзию свежести и новизны, но очень скоро уведет художника на кривые тропинки, очень скоро обнаружит неспособность действительно разрешить крупную социальную тему.

Здесь не может быть сомнений и двояких решений. Для художника, стремящегося вплотную подойти в своем творчестве {168} к центральным проблемам эпохи, раскрыть их перед зрителем в действительном объеме и глубине, есть только один выход: овладение процессами, совершающимися в психике и в мировоззрении наших современников. На таком пути не может быть стандартов. Какие бы совпадения в сюжетной ткани, в ситуациях, в использовании одного и того же материала, одних и тех же производственных моментов ни встретились в пьесах и в спектаклях, они никогда не будут казаться повторением одной и той же схемы, если человеческие образы будут развернуты драматургом и театром в их психологической полноте и индивидуальном многообразии.

Построение человеческого образа-характера развернутого типа — центральная задача советской драматургии и театра. До тех пор, пока она не будет решена, наш театр будет переходить от одного стандарта к другому, освежая их на время всеми ухищрениями зрелищного искусства, ища механических выходов в переоборудовании сцены, мечтая о таких театральных зданиях и помещениях, которые бы дали возможность вводить в действие спектакля цеха заводов в их натуральном виде или настоящую железную дорогу с поездными составами, о чем говорил художник «Разбега» Я. Штоффер на дискуссии во Всеросскомдраме, а еще до него приблизительно в тех же выражениях декларировал Вс. Мейерхольд.

Неумение идти вглубь при разрешении крупной темы заставляет театр растекаться вширь — по пути внешней грандиозности, механического расширения своих изобразительных средств и возможностей.

Но этот путь при всей его кажущейся радикальности и широте необычайно ограничен. Мало того, он начинается с позиций наивного натурализма и в своем логическом развитии приводит к уничтожению театра как искусства, как одной из форм общественного сознания, приводит к давно скомпрометированным теориям ЛЕФа и Н. Евреинова о растворении театра в стихии жизни.

Как ни парадоксально покажется на первый взгляд, все эти проекты и разговоры о реконструкции сцены исходят не из отрицания по существу сложившихся штампов «производственного», «колхозного», «международного» и других типов современного спектакля. Наоборот, они идут от приятия этих штампов как закономерных данностей. Авторы этих проектов предлагают и дальше показывать на сцене производственные процессы от литья стали до уборки урожая комбайнами, но делать это без той условности, которая присуща искусству театра. Они предлагают подавать эти процессы в их подлинном {169} развернутом виде, расширяя и видоизменяя для этого площадь сцены и зрительный зал.

Ведь именно поэтому в оформление «Разбега» введено поле с подсолнухами, деревья с почти настоящими плодами, натуралистически сделанные ворота домов, крепко сколоченные из самого настоящего теса, снабженные железными скобами. Ведь именно поэтому авторы спектакля заявляют, что решение сценической площадки и декоративного оформления в «Разбеге» носит пока еще компромиссный характер, обуславливаемый архитектурой старого помещения Реалистического театра. Идеальное решение в этом плане, по-видимому, предлагает постройку на сцене настоящих изб, пересадку подлинных яблонь, березовых рощ, использование мясных туш в их натуральном виде, устройство речки для купания действующих лиц, введение на сцену настоящих тракторов и комбайнов.

Это бесплодное состязание с жизнью идет от понимания жизненных процессов как материала для зрелища, и только для зрелища. В этом состязании театр включает в круг своего внимания только внешнюю оболочку наблюдаемых явлений. И здесь для театра нет прочных побед, не существует предпосылок для подлинного творческого роста. Перед ним открывается перспектива лихорадочной погони за внешними новшествами, за техническими усовершенствованиями и трюками, погоня не переводя дыхания за свежим зрелищным материалом. Перед театром встает перспектива перманентной реконструкции сцены и всего театрального здания, постоянного расширения территории для феерического зрелища до той поры, пока это расширение не станет явной бессмыслицей и стены такого театра не окажутся ненужным препятствием для пресловутого слияния театральной сцены с «ареной жизни».

Этот феерический максимализм имеет внешние признаки крайне революционной концепции. Он сопровождается радикальными лозунгами о разрушении старого театра, этого дырявого корабля-коробки, столетиями приспособленного для перевозки буржуазного зрителя в страну утешительных иллюзий и панорамных видений, как говорят об этом лефовские теоретики.

Но в своем существе этот максимализм вытекает из отказа художника подойти к явлениям жизни с оружием отточенной мысли, вскрыть за их внешней оболочкой внутреннее течение процессов, взрывающих сознание людей, творящих новую историю мира.

{170} Бесспорно, старый театр нужно перестроить. Мяло того, он уже перестраивается, с трудом реконструируя части своего сложного организма, с рецидивами и отступлениями завоевывая новые позиции, складывая постепенно свой новый творческий облик.

Бесспорно, и само здание современного театра со специфическим устройством зрительного зала и сцены подвергнется радикальной реконструкции. Но почему эта реконструкция: должна идти по линии чистой зрелищности, механического расширения и технического усложнения сценической площадки?

В основу социально-целесообразной реконструкции здания будущего театра должно лечь требование, с одной стороны, возможно большей емкости зрительного зала и, с другой стороны, наиболее полного и точного донесения до зрителя идейного существа спектакля, выраженного в слове и в живом человеческом образе. Чисто обстановочная сторона спектакля должна играть второстепенную служебную роль при разрешении проблемы будущего здания социалистического театра.

Всякий иной подход к решению этого вопроса приведет к произвольному экспериментированию, обусловленному не творческой силой художника, не смелым его устремлением в будущее, но его творческой слабостью, попыткой прикрыть отсутствие большой мысли и бедность образной речи эпатирующим нарядом и экспериментаторской шумихе.

### 2

Эти черты эксперимента, идущего по поверхности, в сильной степени присущи «Разбегу» Н. Охлопкова и Я. Штоффера, повторяющему многое из того, что лет восемь-десять назад было прокламировано Мейерхольдом, но повторяющему это в иной обстановке, на ином, более сложном этапе в развитии театра.

В свое время радикальные лозунги Вс. Мейерхольда и вся его творческая практика, связанная с этими лозунгами, сыграли огромную положительную роль. Они были направлены против тогдашнего театра, всячески оберегающего свою сцену от вторжения новых идей, нового материала, принесенных революцией. Каждая попытка взорвать стены такого театра приобретала серьезный смысл: в резкой парадоксальной форме она ставила перед театром задачу решительного идейно-художественного перевооружения. Мало того, эти опыты Мейерхольда действительно реконструировали сцену современного театра, обогатили ее новой техникой, новыми пространственными возможностями.

{171} Повторять сейчас эти опыты в том их выражении, в тех формах, которые практиковалась в пору «Земли дыбом» и «Леса», бессмысленно. Почти все театры, сложившиеся в прошлом, принесшие оттуда свои сценические системы, уже давно оказались втянутыми в органический процесс всеобъемлющей реконструкции.

И эта реконструкция за последнее время вышла из границ чисто внешнего приспосабливания к среде, перешла за рамки мимикрии, изменения в окраске кожи. Во многих случаях процесс этот затронул внутренние органы театра, вызвал сдвиги в идейных установках и художественной структуре.

Не видеть этого нельзя. Близким примером этого может служить «Страх» в Московском Художественном театре — спектакль противоречивый в своем содержании, но свидетельствующий о крупных изменениях, протекающих внутри старейшего русского театра. Подход МХАТ к ряду образов в этом спектакле по линии их социальной характеристики — решающее свидетельство идущей в театре перестройки.

Процесс этот в сегодняшнем театре далеко не закончился. Мало того, он совершается чересчур медленно, с частыми срывами и отклонениями. Но ускорение его придет не от громких деклараций, не от внешнего эпатирования и экспериментаторского радикализма. Вся эта шумиха только задерживает рост театра, заставляет его сворачивать на тупиковые дороги, подменяя искания подлинной цели иллюзорной погоней за болотными миражными огнями.

Дальнейшая перестройка театра возможна лишь в плане более глубокого опознавания действительности и в плане раскрытия внутренних процессов, создающих человека новой социально-психологической формации. Это единственно верное средство, до конца реконструирующее творческую систему театра в ее наиболее потаенных, наиболее решающих звеньях.

При любой идейной направленности художника, режиссера и актеров можно выстроить на сцене модель колхозной деревни, модель электростанции, железной дороги и вывести целый отряд тракторов и поездные составы.

Можно чисто внешними средствами — гримом, костюмами, повадками, трюковыми номерами — создать отвратительную маску кулака, оппортуниста, вредителя или приятную на вид энергичную маску колхозника-активиста, комсомольца-ударника, оставаясь в то же время глубоко равнодушным к самому образу, не участвуя в его создании своим творческим сознанием, никогда в жизни в глаза не видя ни изображаемого «кулака», ни активного колхозника.

{172} Такие задачи лежат исключительно в техническом плане. Они не требуют от художника, чтобы он поднялся в своем миросозерцании на уровень идей своего времени.

Но нельзя создать развернутый человеческий образ того же колхозника или кулака, оставаясь только в сфере чистого театрального мастерства, чистой техники зрелищного искусства. Нельзя показать на сцене эти персонажи, не определив до конца собственного отношения к ним, не зная и не изучая их жизненных прототипов. Нельзя раскрыть психологию и чувства этих людей, не участвуя в их воссоздании всеми ресурсами своего внутреннего мира и художественного багажа.

На таких образах театр держит экзамен на общественную и творческую зрелость. Каждая удача на этом пути входит в его актив как прочное завоевание.

Здесь нет места для чисто внешнего приспособления, не остается щели для мимикрии.

Именно с таким открытым забралом вышел Московский Художественный театр в «Страхе» — в пьесе, построенной на развернутых образах-характерах, имеющих объем и внутреннее движение. Если в ролях Кимбаева, Наташи и Цехового театр обнаружил новые стороны своего мастерства, умение пристально вглядываться в новый для него человеческий материал и находить за индивидуальным обликом своих героев черты социальной психологии, то в ролях Бородина и Клары обнажились нити, еще связывающие его с прошлым. Внутренний облик Бородина в блестящей по мастерству интерпретации Леонидова весь еще овеян элегическими настроениями. Он остается нераскрытым в его социально-психологической сущности. При всех добрых намерениях артиста ему еще не удается, сохраняя живое сочувствие к своему чудаковатому профессору, в то же время раскрыть наивную ограниченность его философских построений. И при тех же добрых намерениях театр оказался не в силах дать убедительный образ старой большевички Клары, наиболее удачного персонажа афиногеновской пьесы, взятый автором изнутри, сложный по психологическому рисунку.

Бородин и Клара — поражение Художественного театра. Но это трудное поражение ценнее многих легких побед. Оно идет от большой задачи, поставленной театром, от больших требований, предъявленных ему драматургом. Такие поражения вскрывают с точностью наиболее потаенные участки художественной системы театра.

Не следует думать, что задача построения социального образа объемного типа ставится сейчас впервые, на пустом {173} месте. Она уже давно выдвинута советской драматургией и театром не столько теоретически, сколько практически. От Председателя укома в «Шторме» и Семена Рака в «Воздушном пироге» через Павла в «Виринее», Василия в «Рельсы гудят», Пеклеванова в «Бронепоезде», Железного комиссара в «Блокаде», Гранатова в «Человеке с портфелем», Глафиру в «Инге», Степана в «Поэме о топоре», Волгина в «Чудаке», Гончарову в «Списке благодеяний» тянется цепь удачных опытов драматурга и театра развернуть социальную тему на детально разработанном образе.

Это основная, ведущая тенденция в современном театре. Она осуществляется с различным успехом почти с первых же шагов советского драматурга на театральных подмостках. И именно в наиболее полной реализации этой тенденции найдет свое классическое выражение решающая роль драматургии в реконструкции театра. Потому что только тематический замысел, выраженный в завершенных и сложно построенных человеческих образах нового социально-психологического типа, будет в состоянии изменить до конца структуру старого театра во всем ее объеме.

Неверно предполагать, как это часто делается в пылу полемики, что такой путь неизбежно должен быть связан только с системой Художественного театра, да еще в ее классическом дореволюционном виде. Крупные драматурги всех времен и народов не были чужды этого пути в пределах тех возможностей, которые им предоставлял театр их времени. Шекспир, Кальдерон, Мольер, Гольдони и Островский обладали этим великим искусством рассказывать идеи своей эпохи через судьбы живых людей, через движения их мысли и конфликты их сознания. И в то же время к мхатовской системе ни эти драматурги, ни театр того времени, как известно, не имели прямого отношения.

Мало того, мхатовский метод в его классическом, цельном выражении — метод лирического построения сценического образа — в известной мере должен быть преодолен и драматургом и театром на пути к созданию полновесных образов людей нашей эпохи. Этот метод в прошлом был направлен преимущественно на раскрытие начала интимного, индивидуально-неповторимого в персонажах театра. Он снижал возможности социальной типизации действующих лиц, показывая только человеческие особи, замкнутые в себе и взятые в пределах однородной социальной среды.

Однако нельзя не видеть те глубокие процессы, которые уже давно идут в Художественном театре как в живом творческом {174} организме и перестраивают изнутри его старый метод создания сценического образа.

Наконец, даже самое крайнее, безоговорочное отрицание мхатовского метода не может служить предлогом для оправдания поверхностного, неглубокого подхода театра к тематике большого идейного охвата, заданной искусству нашей эпохой.

### 3

Превращение значительной темы в простой предлог для эффектного и занимательного зрелища — основной признак «Разбега», последней постановки Реалистического театра, породившей волну страстных дискуссий, нашедшей горячих сторонников и противников.

По внешнему облику «Разбег» как будто имеет все черты смелого эксперимента, решительного нарушения установившегося штампа. Традиционной сцены не существует в спектакле. Мостики дугой опоясывают половину зрительного зала и все пространство прежней сцены-коробки Реалистического театра. Мостики повисают над головами зрителя. И эти мостообразные площадки окаймлены декорациями: тесовыми воротами, подсолнухами, фруктовыми деревьями. В центре этой дуги помещается маленькая площадка-эстрада, имеющая вид гимнастического станка.

Зритель сидит не только в обычных местах, отведенных ему в зале театра, но и на помосте прежней сцены, внутри дуги. Таким образом зрительный зал оказывается разделенным на две половины, зрители двух различных частей зала посажены лицом друг к другу.

Актеры появляются из многочисленных «выходов», расположенных вдоль дуги. Они разгуливают по всем направлениям, возникают в неожиданных местах, заставляя зрителя непрестанно вертеться на стуле в поисках места, откуда доносится голос актера.

На сцене, вернее, на многочисленных площадках для действия актеры обливают друг друга водой, рвут на себе платья вплоть до панталон, появляются в одних кальсонах, имитируя процесс купания в реке. Мелкие бытовые детали становятся темой для целых игровых эпизодов. Икота у одного из действующих персонажей (Бахно) вырастает в сценическое событие. Охрипший голос того же действующего лица дает тему для сложно построенной игровой сцены.

Действие спектакля не имеет связного движения. Оно возникает на одной площадке, среди группы определенных персонажей, затем обрывается на недосказанной фразе, перекидывается {175} на другое место подковообразной дуги, идет среди другой группы персонажей, для того чтобы снова оборваться на полуслове, вернуться назад или переброситься еще на третий, на четвертый участок этой необычной сценической площадки.

В таком непрестанном внешнем движении, в пестрой смене зрелищных моментов несвязным вихрем проносятся обрывки разговоров, восклицания, крики, отдельные фразы.

Как будто новый, смелый спектакль. Налицо, несомненно, талантливая изобретательность «авторов» спектакля и явное зрелищное освежение материала. Но какой ценой куплено это освежение и к каким результатам приводит эта талантливая изобретательность авторов спектакля!

«Разбег» сделан на тему о борьбе за колхозы по очеркам В. Ставского под тем же названием.

Это не первая пьеса о коллективизирующейся деревне. «Ярость» Е. Яновского, «Авангард» В. Катаева, «Ясный лог» К. Тренева и целая серия других пьес того же типа, идущих по провинции, составили самостоятельный отряд «колхозной» драмы в советском театре. И здесь, так же как и в производственных пьесах, накопилось достаточное число стандартов. И здесь наличие этих стандартов свидетельствует о поверхностном, стороннем подходе драматурга и театра к поставленной теме, о беглом «аэропланном» знакомстве с реальной жизнью сегодняшней деревни. И здесь выступают на первый план общая схема событий, общий чертеж в расстановке классовых сил.

Кулак, подкулачник, колеблющийся середняк, активисты-колхозники, оппортунист — председатель сельсовета или секретарь ячейки — обычные персонажи каждой колхозной пьесы. И цепь событий в любой из этих пьес одна и та же: раскулачивание, скрытие зерна, вредительство с поломкой трактора, покушение на убийство сельского активиста.

Так же как и в производственных пьесах, драматург и здесь чрезвычайно робко выходит за пределы штампованных образов и положений.

В «Разбеге» театр сломал штамп колхозного спектакля чисто искусственным путем, замаскировав наличие той же схемы в спектакле зрелищным гарниром и заменив последовательный процесс в развитии событий разорванными сценами и эпизодами, сцепленными между собой не смысловой, но капризной логикой игрового театрального представления.

Спектакль превратился в монтаж аттракционов, в пестрое и шумное обозрение на колхозную тему. Материал зрелищно {176} освежен, но это сделано за счет резкого снижения темы, за счет предельного упрощения тех задач, которые стоят перед театром.

То ценное и значительное, что принес с собой на сцену Ставский из литературы, — ясная мысль, действительное знание условий классовой борьбы на селе и чувство того подлинного драматизма, которым отмечен путь людей сегодняшней деревни через трудности к большой цели, — все это потонуло в нестройном ворохе рваных эпизодов и эпизодиков аттракционного представления.

Схема в обрисовке персонажей доведена в «Разбеге» до предела. В спектакле отсутствует сколько-нибудь последовательное развертывание образов действующих лиц. Это — готовые, неподвижные бытовые маски, остающиеся неизменными на всем протяжении спектакля.

В них все вынесено на поверхность. Их характеристика дается не в связной цепи действий и поступков, не в движениях мысли, но в чисто внешних признаках пластического игрового порядка.

Оппортунизм Бахно вскрывается глуповатым лицом, икотой, охрипшим голосом и т. д. Колебания середняка Булаша характеризуются резкой сменой двух основных выражений на его лице-маске: восторженно-счастливым и разочарованно-недоверчивым. Характеристика кулаков и подкулачников исчерпывается звероподобным гримом. Активист Кошурко дан в системе порывистых, стремительных движений, с энергически вытянутым вперед лицом и перманентно сверкающими глазами.

Если дать эти фигуры-маски в связном и последовательном изложении драматических событий, трудно было бы воспринимать их на протяжении трех-четырех часов спектакля, настолько они обращены в мертвую схему, в застывший значок, лишенный нюансов и внутреннего движения. Эти значки становятся годными для восприятия в «Разбеге» только потому, что они в одних случаях не задерживаются на сцене, без устали сменяя друг друга в конвейерной системе, а в других случаях оживляют чисто трюковыми номерами однотонность своего облика и поведения.

Не всюду и не всегда этот прием доведен театром до конца. Есть моменты в спектакле, когда черты живого образа проступают сквозь геометрические линии этих персонажей-масок. В этих случаях на сцене начинает звучать голос художника, идущего в своем творчестве не от схемы, а от живой действительности.

{177} К таким моментам относится разговор Булаша с кулаком, вернее, одна маленькая его реплика, в которой раскрывается неожиданная живая грань образа. Вся фигура Кринского намечена в том же приеме. Она не досказана ни драматургом, ни театром, скользя по спектаклю в тех же рваных, коротких эпизодах.

Но его реплики, его скупые слова, оброненные во время проходов с одного крыла площадки на другое, полны глубокого смысла. Они заставляют догадываться о том сложном образе кубанского урядника-казака, воевавшего в рядах белой армии и ставшего позднее активным борцом за социалистическую деревню, который мог быть создан театром даже на бедном тексте этой роли.

Но эти моменты остаются только случайными штрихами, обрывками разрушенного целого, выпадающими из общего тона и стиля спектакля.

Прием однотонной раскраски действующих лиц «Разбега» сочетается с предельным ослаблением связи их между собой. Их выступление на сцене всегда имеет характер отдельного «номера», даже в тех случаях, когда оно не сопровождается каким-либо трюком или аттракционом. Персонажи «Разбега» как будто вылезают на сцену из пустоты, для того чтобы снова исчезнуть в ней. Они большей частью изолированы друг от друга, связываясь только на мгновение обстановкой сценической площадки или условиями игрового «номера» — эпизода.

Это относится главным образом к активистам колхозного движения в станице. Кулацкая часть представлена единой группой, как бы сливаясь в одну общую «маску». А в лагере активистов каждый существует сам по себе. Булаш изолирован от среды, на Кринском лежит странная печать одиночества. Петров, Бахно, Кошурко глубоко равнодушные ко всему и ко всем окружающим люди. Они никак не воздействуют друг на друга, связываясь между собой только территориально одновременным пребыванием в одном и том же месте действия.

И совершенно изолированным монументом высится в спектакле живописная фигура есаула Дзюбы, попирающего ногой Библию и произносящего напыщенные монологи в пространство.

Разъединенность персонажей в «Разбеге», с одной стороны, вытекает из самого приема бытового образа-маски, замкнутого в себе, неподвижного, неспособного двигать события и воздействовать на среду.

{178} Но прежде всего и в основном она идет от того, что театр и драматург в «Разбеге» не дают последовательного развития драматического конфликта, который сталкивал бы и соединял отдельные лица на каждом звене разыгрывающихся событий. На сцену выплескиваются только игровые номера, в лучшем случае заостренные до агитационного плаката. Эти номера играют сами по себе — вне общего идейно-художественного контекста спектакля.

Вся эта система приемов чрезвычайно бедна по своим возможностям не только в смысловом раскрытии социальных положений и образов, но и в зрелищной их подаче. Она требует от художника огромной технической вооруженности, предельного мейерхольдовского мастерства и неистощимой формальной изобретательности, для того чтобы хоть как-нибудь оправдать свое существование в спектакле на тему крупного социального размаха.

В «Разбеге» эта система исчерпывает себя задолго до окончания театрального представления. Всевозможные трюки переиграны и повторены по нескольку раз. Все «номера» использованы. Маски поистерлись и потускнели, примелькались зрителю. Зрелище становится скучным. Приходится прибегать для его оживления к таким неудачным выдумкам, как храп одного из персонажей в конце второго действия, или к грубой, непристойной сцене снохачества. Приходится вставлять вводный эпизод убийства изнасилованной девушки, используя для этого прием «воспоминания», возвращения в прошлое.

Но все эти лихорадочные поиски зрелищного разнообразия не в состоянии поддерживать внимание и интерес зрителя, неуклонно падающие во второй половине спектакля. Зрелище, не подкрепленное смысловыми ситуациями, имеющими связное развитие, очень скоро теряет свою «театральность», ту пресловутую театральность, о которой так много и так невразумительно заговорили в последнее время сторонники метода, с должной полнотой представленного в «Разбеге».

Театральность или занимательность спектакля отнюдь не ограничивается его зрелищной остротой. Она присутствует в театре и в тех случаях, если происходящее на сцене по своему смыслу, по драматизму и психологической остроте настолько волнует и захватывает зрителя, что его внимание оказывается целиком поглощенным сценическим действием даже тогда, когда оно выражается в многостраничном монологе или в длинном словесном поединке двух персонажей. Причем достигнутая таким путем театральность оказывается {179} гораздо более прочной, чем в спектакле чисто зрелищного типа. Она становится в этом случае не формальным признаком театрального представления, но фактором большого социально-художественного значения.

### 4

В «Разбеге» утверждается диктатура режиссера как единоличного «автора» спектакля. Конечно, пьеса Ставского и Павлюченко не имеет законченной, цельной формы, подчиненной во всех своих деталях четкому идейному замыслу. В основном это своего рода партитура для режиссерской работы, дающая серию монтажных кусков (они так и названы в тексте пьесы). Такой сценарий-партитура позволяет режиссеру исходить в композиции сценического материала не из требований наиболее полного и внятного развертывания намеченных ситуаций и человеческих характеров персонажей, но из соображений наиболее острой смены зрелищных аттракционов.

Составленный из «монтажных кусков», такой сценарий дает режиссеру широкую возможность для перестановки отдельных сцен в любом порядке и для произвольного сокращения текста, доводя пьесу до «чистого» действия, что и сделал Охлопков в «Разбеге». Зрелищный материал вытесняет слово, используя его только как своего рода «иллюстрацию» к чистому действию, лишая его самостоятельной смысловой нагрузки. Разрубленная монтажом на мелкие куски словесная ткань пьесы теряет движение и единство. Она распадается на отдельные фразы, на разрозненные реплики и восклицания. Лишенное опоры в связном ходе событий слово становится второстепенной деталью зрелища, его звуковой оркестровкой по преимуществу.

В таком использовании слова вскрывается смысл того поединка между драматургом и режиссером, который до сих пор еще разыгрывается на отдельных участках современного театра, зачастую в скрытом виде. Драматург стремится использовать слово как мысль, рождающую действие, складывающую живой человеческий образ, а режиссер берет его как иллюстрацию для уже совершившегося действия или для уже готового, созданного пластическими средствами образа.

В «Разбеге» этот принцип торжествует во всей своей широте.

Знаменательный и поучительный во многих отношениях спектакль. Как будто близко стоящий к мейерхольдовской системе, он повторяет, однако, один из пройденных уже этапов в ее развитии, но повторяет с некоторыми существенными {180} вариациями, навеянными практикой других театров. И здесь мы приходим к любопытным сопоставлениям и выводам.

Как это ни покажется неожиданным на первый взгляд, но бесспорно «Разбег» является наиболее резким выражением наивного натурализма на современной сцене.

Натуралистическими тенденциями пронизана вся ткань этого спектакля. Театр стремится подражать жизни в ее внешних очертаниях, в ее внешнем зрелищно-бытовом облике. Это отражается на общей структуре спектакля и на всех его деталях.

Как в жизни обычно события совершаются одновременно на различных участках земного шара или в различных местах одной и той же станицы, одной и той же квартиры — так и на сцене театр пытается вести действие одновременно на разных точках сценической площадки, вклинивая один эпизод в другой, а иногда ведя их параллельно. Особенно откровенно раскрыт этот наивный замысел театра в том месте спектакля, где раненный кулаками середняк ползет в течение десяти минут по мостику, а действие на других участках сцены идет своим порядком.

Как в жизни станица сразу обнимает в себе и площадь, и ряд дворов, кооператив, здание сельсовета, речные берега и луг для гулянья, так и на своей сцене Реалистический театр разместил сразу все эти станичные атрибуты, отведя для каждого свой постоянный уголок.

Как в жизни действующие лица обмениваются в повседневной практике словами — обменными значками, расположенными в беспорядке, так и на своих, многочисленных площадках театр заставил актеров перекидываться проходными словами, незаконченными фразами и восклицаниями.

Как сама жизнь даже на маленьком участке одной станицы бежит и мчится каждый день в пестром развороте событий, фактов и лиц, перемешанных в сложном движущемся клубке, так и на сцене театр попытался создать рваный скачкообразный монтаж разрозненных кусков повседневного быта, стремясь воспроизвести темпы и ритмы расколовшейся деревни.

Довершает эту тенденцию спектакля и декоративное оформление Штоффера, выдержанное в отчетливых натуралистических приемах. Интересно, что в этом отношении художник и режиссер очень последовательно использовали натуралистическую обстановку павильонных съемок в кино. По существу, все пространство сцены в «Разбеге» представляет собой приготовленное для съемок ателье кинофабрики с расставленными по всем уголкам различными объектами съемки.

{181} Вся эта погоня за синими птицами жизни, конечно, в состоянии привести театр только к крайнему схематизму и поверхностному обозренчеству, к бедной и рабской копии с натуры. Зрелище жизни никогда не уложится в рамки театрального зрелища.

Поднятый на щит ревнителями театральности и противниками натурализма, этот спектакль в своем существе несет с собой в театр самый крайний натурализм; он утверждает принцип копирования жизни в ее чисто внешних, ускользающих очертаниях и ритмах.

Конечно, правы те, кто защищает «Разбег» от излишне страстных нападок. При всех недостатках этот спектакль выполняет на сегодня какую-то полезную функцию, выдвигая правильные политические лозунги, агитируя за верную политическую линию в колхозном движении.

Наконец, бесспорно, режиссер «Разбега» Н. Охлопков — талантливый художник, пришедший в театр с известным запасом мастерства и творческой выдумки.

Но в то же время плохо, если «Разбег» будет принят всерьез как положительный опыт, подлежащий дальнейшей разработке, как новый этап в развитии советского театра.

21 июля 1932 года

## Производственная драма[[59]](#endnote-50)

### 1

Начиная с «Роста» Глебова и «Рельсы гудят» Киршона производственная тематика завоевывает сцену советского театра. «Вьюга» Шимкевича в Малом театре, «Темп» Погодина в Вахтанговском театре, «Линия огня» Никитина в Камерном, «Поэма о топоре» Погодина, «Стройфронт» Завалишина в Театре Революции и целый ряд других пьес, не увидевших столичной сцены, но идущих по городам Союза или находящихся еще в портфеле драматургов, — все они построены на материале заводской жизни или крупного строительства. Сюда же относится и серия «угольных» пьес, от «Горы» Чалой в Театре Революции и «Голоса недр» Билль-Белоцерковского в Театре имени МОСПС до «Дела чести» Микитенко в МХАТ Втором и «Пятого горизонта» Переца Маркиша в Вахтанговском театре.

Заводские цеха с остекленными крышами, выстроенные с натуралистической добросовестностью, наполненные {182} гулом и шумом производства, машины различных родов — от ткацкого станка, кузнечного молота до паровоза и врубовки — давно уже стали обычным явлением для сцены профессиональных театров. Пьесы загрохотали на подмостках железом и сталью, заполыхали мартеновскими печами, заклубились пылью новостроек.

И вместе с этой обстановкой хлынула на сцену армия строителей и производственников. Индустриальные рабочие в прозодежде, углекопы в брезентовых куртках и с широкополыми шахтерскими шляпами, командный состав в кожаных куртках или пальто, в высоких сапогах и бурках, сезонники в лаптях и зипунах, заросшие волосами, говорящие хриплыми голосами неуклюжие слова.

Казалось бы, никогда еще театр не подходил так вплотную к отражению процессов, протекающих на наших глазах в сегодняшнем дне. В этом отношении поток пьес о промышленности и строительстве, двинувшийся на театральную сцену, как будто может служить показателем растущей связи театра с самой жизнью.

И тем не менее пьесы этого типа и построенные на их материале спектакли на сегодня исчерпали себя до отказа. Они обросли штампами и живую ткань движущейся жизни превратили в трафаретную схему, повторяющуюся из спектакля в спектакль.

### 2

Обычно эта схема представляется в таком виде. На заводе или на строительстве идет напряженная борьба за выполнение плана. В работе образуется прорыв. На ликвидацию прорыва мобилизуются все силы коллектива. Но препятствием к этому становится несознательность отсталой части рабочих, находящихся под влиянием вредителей или кулаков. На какой-то момент реакционные настроения берут верх. Завод, фабрика или строительство на краю гибели. В этот момент совершается событие, которое вскрывает истинный смысл происходящего. Классовый враг, прятавшийся по уголкам, открыто выходит на сцену. Взрыв шахты, плотины, поломка машины — эти вредительские акты открывают глаза отсталой части рабочих на подлинную природу их сопротивления. Наступает перелом и отрезвление. Прорыв ликвидируется.

Эта схема с частичными изменениями фигурирует почти во всех производственных пьесах.

Конечно, этот чертеж не выдуман драматургом. Он взят им непосредственно из жизни. Но от этой как будто подлинной {183} жизни, показанной со сцены, веет мертвенностью и однообразием. Происходит это потому, что в драмах этого рода автор охватывает материал с очень отдаленных точек, с высоты аэропланного полета, с тех «высот», откуда разнообразная, стремительно движущаяся жизнь предстает в виде однообразных прямоугольников, раскрашенных в разные цвета.

Нет ничего удивительного, что такая высотная съемка, производимая разными авторами на различных участках, всегда приводит к однообразным результатам.

Все пьесы этого жанра воспроизводят только строительный или производственный процесс в его общих типических чертах. На такой стержень нанизываются тоже типические участники этого процесса в качестве носителей определенных производственных функций. В результате все эти пьесы оказываются похожими друг на друга.

Такой путь приводит к бесплодной погоне за чисто внешним разнообразием материала. Чтобы хоть сколько-нибудь оживить стандартное лицо пьесы, драматург принужден выискивать такое производство, которое еще ни разу не показывалось на сцене. Уже готова пьеса о блюминге. Написаны пьесы о строительстве свинцово-белильного завода, о реконструкции текстильной промышленности, о резиновой, бумажной, сахарной, автомобильной и тракторной промышленности и т. д. Эта погоня за разнообразной индустриальной фактурой будет продолжаться до тех пор, пока драматург не подойдет к осмысливанию материала не со стороны, а изнутри. Место фабрики, завода и строительного процесса должен занять в драме человек, взятый не только как функция этого процесса, одетая в прозодежду, а как сложный социально-психологический комплекс.

В производственных же пьесах персонаж берется только со стороны его непосредственного участия в индустриальном процессе. Втиснутые в геометрическую схему этого процесса, заставленные машинами, человеческие фигуры теряют живой облик и превращаются в значки, передвигаемые автором из одной клетки в другую скачкообразными ходами шахматного коня. Они не имеют в драме собственной судьбы, которая убеждала бы зрителя в реальности их существования. Они движутся только по производственным клеткам, по той же удручающей схеме, для того чтобы прийти ко всеми ожидаемому финалу.

Герой этих пьес — рабочий. Он стоит у станка, варит нержавеющую сталь, разбивает киркой угольные пласты, возит вагонетки, управляет подъемным краном и т. д.

{184} Драматург фиксирует лишь место и роль своего персонажа в производстве. Образующуюся пустоту в образе героя автор заполняет ходульной декламацией. Героическое в такой драме вырастает не из всей суммы реальных жизненных событий, в которых активно участвуют действующие лица. Оно приходит извне — от драматурга: создается путем пафосной декламации самого автора. Персонажи драмы становятся надуманными и ходульными.

### 3

Все эти недостатки производственной драмы, переходящие от пьесы к пьесе, от спектакля к спектаклю, дискредитируют самый тематический материал, создают легенду о его несценичности. При извещении о новой готовящейся премьере производственной пьесы в памяти встают окающие сезонники, декламирующие хозяйственники, стандартные ударники.

Драматург должен реабилитировать индустриальную тематику, найти новые пути в ее драматическом и сценическом раскрытии, отказавшись от стандартного подхода к ней.

Первый шаг к такой реабилитации производственного жанра сделан в комедии «Мобилизация чувств» молодого драматурга Н. Базилевского. Пьеса эта представляет незаурядное явление в сегодняшней практике нашего театра.

В пьесе Базилевского нет выстроенных цехов завода, нет взрытых котлованов и угольных шахт. Машины различных родов не выпускают пар в зрительный зал, не лязгают железом и не выбрасывают готовую продукцию. Человек на сцене не работает у станка. Зритель видит его в общежитии у общего умывальника, в клубе на спевке, на оркестровой репетиции, в библиотеке, на окраине поселка, в кино. Он разговаривает с окружающими обыденным тоном о самых простых вещах, затрагивающих его каждодневные интересы. Он играет в шашки, читает книжки и делится впечатлениями со своими товарищами.

И в то же время каждое его слово, каждый поступок, высказанная мысль тесно связаны с производством, на котором он работает, связаны с интересами фабрики, стоящей где-то рядом за кулисами, связаны со всей страной, напрягающей свои мускулы, свою волю в борьбе с многообразными трудностями. Основным героем пьесы является человек нашей эпохи, показанный в целой галерее индивидуальных образов людей со своими характерами, с личными особенностями своего общественного поведения. Герой снят с ходулей, с монументального пьедестала и поставлен на землю.

Некоторые из персонажей «Мобилизации чувств» бывают {185} иногда смешными и наивными в своих поступках, как это и полагается в комедии. Старый, умный ткач с «серьезными» очками на носу ходит по общежитию с барабаном на привязи и усердно выстукивает дробь деревянными палочками. Заслуженный слесарь, герой труда, чистит картошку и не хуже какого-нибудь подростка дуется на своих бригадников, по неразумию посадивших его на пенсию.

Но странная вещь, — все эти смешные поступки бородатых людей не мешают зрителям относиться к ним серьезно и с каждым новым шагом в развитии действия комедии все больше заинтересовываться ими и открывать в них глубокое содержание. Нет, это не смешные чудаки. Они — подлинные, невыдуманные герои повседневного труда. Постепенно за бытовыми деталями, за мелкими психологическими штрихами вырастают образы людей с горячим сердцем, с ясным умом и здоровым юмором, с преданностью задачам и интересам своего класса.

Нужно думать, что опыт «Мобилизации чувств» будет учтен драматургом и театром со всей внимательностью. Производственная тематика, скомпрометированная стандартными пьесами последнего времени, не должна быть отброшена в сторону. Драматург должен подойти к ней с более высоких позиций, с более точным оружием художественной мысли.

15 августа 1932 года

## Жанр советской комедии[[60]](#endnote-51)

### 1

В спорах об использовании старых драматических жанров накопилось много терминологической путаницы. Часто споры, сохраняя видимость принципиальности, идут не по существу благодаря тому, что противники, пользуясь одними и теми же словами, одними и теми же определениями, понимают их по-своему.

К числу таких театральных споров, по недоразумению сохраняющих ученую внешность, относится дискуссия о советской комедии, не прекращающаяся до последнего дня со времени «Воздушного пирога» Б. Ромашова и «Мандата» Н. Эрдмана.

Ярые противники комедии утверждают, что подобного жанра не может и не должно быть на советской сцене. Разделяющие {186} эту точку зрения оперируют следующими аргументами: комедия, в особенности сатирическая, занимается преимущественно осмеянием современного автору общества. Художественная выразительность комедии тем сильнее, чем резче и беспощаднее автор обрушивает свои сатирические стрелы на общественные язвы, на среду своего времени.

В качестве примеров приводится «Горе от ума», «Ревизор» и «Смерть Тарелкина». Такая сатирическая комедия направлена против существующего общественного уклада в целом.

Исходя из этого, противники комедии на советской сцене приходят к выводу, что комедия не только не нужна нам, но и вредна, что она может быть только оружием классового врага, что этот жанр нужно гнать из стен театра, а драматургу следует обходить его за много верст.

Этой точке зрения противостоит не менее страстная защита комедийного жанра. Утверждают, что есть многое в нашем быту, оставшееся от прошлого и подлежащее жестокому осмеянию. При этом прибавляют, что неплохо было бы нам иметь своего «Ревизора», свое «Горе от ума» или «Смерть Тарелкина». Сатирическая комедия как превосходное оружие общественного воздействия, осмеяния отрицательных явлений не может быть отнята у советского театра.

Спор как будто имеет принципиальный характер. Аргументы и той и другой стороны как будто заслуживают внимания. На самом же деле спор этот покоится на ложном основании. Говоря о комедии, противники и защитники ее обращаются к ней как к готовому сложившемуся жанру. Они берут ее в тех формах, в которых она выкристаллизовалась в прошлом и оказалась занесенной в учебники литературы.

Нужно говорить не о воскрешении комедии, не об ее исторически сложившихся формах, но о создании нового типа, комедийного и сатирического спектакля и пьесы. И вряд ли; найдутся люди, которые станут утверждать, что смех вообще; должен быть изгнан с нашей сцены.

Смех будет звучать в театре до тех пор, пока люди не перестанут смеяться в жизни. Вопрос может идти только о типе и качестве той новой комедийной сатиры, которую создаст наше время.

### 2

В искусстве мы часто находимся под гипнозом традиций, слишком часто некритически пользуемся старыми терминами и старой формой, отжившей свой век. Нужно быть смелее, не призывать гоголевскую комедию или старушку-мелодраму {187} себе в помощники. Они только запутают простое и ясное дело. Смеяться на сцене можно и не опираясь на традиции и на классические жанры.

Пока идут споры о комедии, она упорно оказывается победительницей каждый раз, как только проникает на сцену из-под вороха дидактических стандартных пьес. Мало того, зритель пользуется малейшим поводом в спектакле, для того чтобы посмеяться. Иногда это случается вопреки замыслу драматурга и театра.

В этом отношении любопытна судьба «Строителя Сольнеса» Ибсена в театре бывш. Корша. Задуманный как глубокомысленный спектакль с мистическим налетом, с течением времени он под воздействием зрительного зала превратился на добрую половину в веселое комедийное представление.

Любому театру известно это страстное желание зрителя найти разрядку в смехе. Зачастую спектакль, скучный и серый на репетициях, неожиданно зацветает новыми красками на публике благодаря этой способности зрителя зацепиться за малейший повод для смеха.

И несмотря на это, наши драматурги очень плохо умеют использовать комическое начало в своих пьесах.

В этом отношении драматург до сих пор знает главным образом только два пути. На одном из них он воскрешает старый водевиль Мясницкого или возрождает традиции пустого салонного водевиля. На другом пути драматург обращается к традициям Гоголя и Сухово-Кобылина, создавая комедии с надрывом, сатирические памфлеты, вроде эрдмановского «Самоубийцы», бьющие через поставленную цель, обличающие не отдельные явления, но всю строящуюся общественную систему в целом.

В тех случаях, когда объектом для такого осмеяния берется мир прошлого — как это было в «Мандате», — эти традиции могут быть хорошо использованы драматургом. В тех же случаях, когда с таким оружием автор подходит к явлениям новой становящейся жизни, — со сцены глядит на зрителя искаженное сатирической гримасой лицо действительности.

Проблема создания новой комедии — одна из самых сложных проблем нашей драматургии, потому что в решении ее драматург должен быть гораздо большим новатором, чем в каком-нибудь другом жанре; он должен резче и смелее освобождаться от литературных пут и театральных традиций, должен яснее разбираться в сложном бытовом и социально-политическом материале нашей эпохи.

{188} Очень легко для способного драматурга написать бездумный, увеселительный водевиль, использовав какой-нибудь анекдот. Но в подавляющем большинстве случаев это приведет к опошлению темы, что мы видим в бесчисленном количестве водевилей и так называемых скетчей, рождающихся каждый день на эстраде.

Почти так же легко, обладая некоторым художественным вкусом и остроумием, взяв за руку Сухово-Кобылина, создать традиционную обличительную схему и высмеять все, что ни попадется под руку, черным сардоническим смехом.

Но гораздо труднее сделать на сцене театра смех утверждающим, а не разрушающим, сделать его не только оружием разоблачения отрицательных явлений и типов, но и средством раскрытия положительных явлений и персонажей.

Выход к комедийному спектаклю, идейно насыщенному и здоровому по своему общественному звучанию, лежит через преодоление гоголевских традиций в комедии.

Современная комедия в подавляющем большинстве случаев идет по линии традиционной комедии положений. В основу такой комедии обычно кладется анекдот, из которого вырастают одна ситуация за другой. Анекдот ведет действие комедии, развертываясь как спираль, рождая невероятные ситуации, разоблачающие действующих лиц. Все персонажи, захваченные этой спиралью, становятся анекдотичными. Комизм в такого рода произведениях создается тем, что любое действующее лицо, попадая в сферу анекдота, движется в ней механически. Оно не высказывает себя самостоятельно, не раскрывает своих мыслей, не движет событиями. Что бы ни сделал персонаж, что бы ни сказал, анекдотическая ситуация уже делает его смешным и скомпрометированным в глазах зрителя. В результате сцена превращается в сплошную кунсткамеру, в выставку глупцов или нравственных уродов. Такая комедия не знает положительных персонажей. Это — комедия гротесковая.

Именно так построены «Ревизор», «Смерть Тарелкина» и ряд современных комедий, по своему художественному уровню стоящих неизмеримо ниже этих классических вещей, но в той или иной степени идущих по тому же пути

### 3

Комедии положений противостоит комедия характеров. Произведения этого типа строятся не на анекдоте, а на развернутых образах-характерах. Комедийное положение возникает в них из индивидуальных особенностей персонажа — {189} в результате столкновения или сопоставления различных характеров действующих лиц. Комедийные ситуации развиваются свободно, рождаясь не извне от готовой схемы-анекдота, а изнутри, определяясь поступками, действиями, словами персонажей и их отношениями друг с другом.

В противовес комедии положений комедия характеров не имеет традиционной, композиционной схемы. Вариации в ее построении чрезвычайно разнообразны. Она пестра по композиционному рисунку. К ней могут быть причислены бытовые комедии Гольдони, Островского и чеховский «Вишневый сад» в том плане, в каком понимал эту пьесу сам автор.

Комедия характеров идет от частностей, от индивидуальных характеристик, от бытового случая. Ее обобщения не перехлестывают через край, не превращаются в символические образы, не впадают в схему. Сохраняя четкую социально-бытовую мотивировку, они локально ограничены, потому что строятся на объемных образах, сложных по структуре, включающих в себя различные — положительные и отрицательные — черты.

Комедия этого типа знает положительные персонажи. Мало того, они в ней неизбежны, поскольку она идет не от «анекдота», не от готовой системы комедийных положений — хотя бы блестяще сконструированной, — но от самой жизни, в которой существует рядом злое с добрым, уродливое с прекрасным.

Этот род комедии не имеет отчетливо выраженных постоянных формальных признаков, которые могут подвести пьесу под рубрику традиционного жанра. Самое определение ее как комедии — условно, так как наряду с комедийными положениями в ней могут существовать и существуют на равных началах чисто драматические ситуации.

Это — жанр не сложившийся, находящийся в становлении.

Такой путь очень мало разработан нашей драматургией. Первой комедией, приближающейся к этому типу, был «Воздушный пирог» Б. Ромашова, бытовая пьеса, построенная на более или менее детально разработанных характерах. В ней сатирические выпады и обличительные монологи переплетались с напряженными по драматизму положениями.

По тому же пути пошел и Н. Базилевский в «Мобилизации чувств» — первой комедии из рабочего производственного быта. В этой пьесе автор умело применил комедийный прием в обрисовке положительных персонажей. Смех звучит в ней не для сатиры, но для того, чтобы вызвать у зрителя максимум сочувствия к трогательным героям этой производственной комедии.

{190} Новый шаг в том же направлении делает А. Файко в «Неблагодарной роли». Несмотря на различие формальных приемов по сравнению с первыми двумя пьесами, это тоже комедия характеров, дающая серию развернутых образов, локализованных определенной социальной средой и отчетливо индивидуализированных. Комедийная ситуация развивается в ней не из одного основного драматического положения-анекдота, но вырастает логически из социальных и личных особенностей отдельных персонажей, из столкновения их между собой.

Эти комедии берут общественную жизнь в ее объеме, в ее многообразной и сложной структуре. Разоблачая и осмеивая отдельное явление, они рассматривают его не замкнуто, но в движении, во взаимодействии различных социальных сил, в борьбе различных общественных начал.

Комедия характеров с трудом укладывается в строгие рамки определенного жанра. Принцип композиции, соотношение комедийного и драматического начала в ней очень разнообразны. Под нее трудно подвести схему исторически сложившегося жанрового образования. Она отправляется от живых, реальных людей, от частного бытового факта, от непрестанно меняющегося и движущегося социально-бытового материала.

Смех ее — смех побеждающий. Он идет от полнокровного ощущения жизни, отметая в сторону негодное и утверждая то, что должно жить. Искать в этой области традиций — бесцельно. Новые жанры рождаются не из книг.

5 ноября 1932 года

## Пятнадцать лет советского театра[[61]](#endnote-52)

### 1

Пятнадцатилетняя жизнь советского театра по своему новаторскому разнообразию, по сложности художественных явлений и быстрой смене этапов равна многим десяткам лет в прошлой истории русского театра. Мы до сих пор не можем осмыслить до конца процессы, на наших глазах изменяющие лицо театра, взрывающие слежавшиеся пласты старой театральной культуры, создающие новое, необычное искусство сцены социалистической эпохи.

За эти годы бывали единичные спектакли, составлявшие отдельные главы в развитии современной театральной {191} культуры. Часть из них уже сошла со сцены, но они продолжают жить в нашей памяти, — до сих пор еще неразгаданные до конца в своем новаторском значении, возникающие в ином обличье, в ином качестве в новых спектаклях.

Никогда еще театр не жил такой богатой и наполненной жизнью. Революция сняла покров, сдерживающий живые творческие силы, и за ним обнажился динамический сплав творческих идей, устремлений, образов.

Пятнадцать лет советского театра! Его жизнь за это время тесно сплетена со всеми сторонами и этапами в развитии революции.

### 2

Мы знаем фронтовой, красноармейский театр эпохи гражданской войны, работавший на передовых позициях под пулями белых. Первые агитационные пьесы революции, наивные по содержанию, слабые по художественной форме, но насыщенные гневом и страстностью ожесточенной классовой борьбы. Они разыгрывались во фронтовом театре неопытными исполнителями на импровизированных подмостках в короткие промежутки между боями или на сценах городских театров в тот же день, когда город был взят красными войсками.

Написанные работниками политотделов наспех, в два‑три дня, они не отличались литературным и сценическим мастерством. Но спектакли, выраставшие на их основе, выполняли свою задачу. От этих театральных представлений пахло порохом и горячей человеческой кровью. Они были подлинным боевым оружием в руках борющегося рабочего класса. Это было искусство, претворенное в непосредственное действие, вырванное из затворнических келий и брошенное в самую гущу революционной борьбы. Эстеты не считали его театром. Оно было слишком запачкано грязью дорог, по которым с боями двигались отряды Красной Армии. Но это было подлинным началом искусства нового, героического времени. В этих фронтовых спектаклях утверждал себя театр нового социально-художественного типа, связанный непосредственно с живой практикой революции, с ее боевыми задачами.

Фронтовой театр прошел сложный путь за это пятнадцатилетие, от маленькой повозки с убогим театральным скарбом до великолепных, сверкающих огнями залов сегодняшних театров Красной Армии, создающих высокий по художественному уровню репертуар, овладевающих сложной техникой {192} современного театрального искусства. Он вырос до неузнаваемости, этот фронтовой красноармейский театр, но его принципы, его задачи остались такими же, какими они сложились в сражениях и в походах красноармейских отрядов времен гражданской войны.

### 3

Мы знаем и другой необычный театр, родившийся в первые годы революции, — театр массовых празднеств, театр революционной улицы. Он возник на городских площадях вместе с демонстрациями в дни революционных праздников. Массовые действа на открытом воздухе — перед площадью Зимнего дворца, на ступенях Фондовой биржи, на Ленинских горах — вывели театр в широкие пространства. Он вобрал в себя огромные массы народа, растворился в быту революционной улицы, стал участником ее жизни. Он вышел из закрытых помещений на декорированные площадки трамвайных вагонов и грузовых автомобилей, вмешиваясь в толпу, разыгрывая политические шаржи и агитационные сценки.

И здесь театр устанавливал для себя роль непосредственного участника в борьбе революции за свое существование.

Этот массовый театр видоизменился к нашим дням. При всей своеобычности массовые действа первых лет революции оставались еще зрелищем, во многом существовавшим самостоятельно от демонстрации. Они делались профессионально, требовали огромного числа репетиций и военной дисциплины их многочисленных исполнителей. В дальнейшем массовое действо перешло в руки самих участников демонстрации, влилось органическим элементом в поток демонстрантов, создав карнавальные маски, агитационные группы на передвижных площадках. Оно приняло импровизационный характер, вырастая из целого ряда выступлений отдельных самодеятельных кружков. Этот театр массовых празднеств оказал влияние и на профессиональную сцену, во многом определив стиль агитспектакля, еще недавно бывшего типичным для революционных театров.

### 4

Мы знаем и третий театр, биография которого начинается с 1917 года. Этот театр начался с неумелых любительских спектаклей в холодных, неуютных, наскоро оборудованных клубных помещениях. Его первым репертуаром были старые, зачастую пошловатые пьески, на исполнении которых рабочие-кружковцы пробовали свои силы.

{193} Этот робкий любительский театр превратился к нашим дням в массовое движение, охватившее все уголки заново строящейся страны. Он вырос в огромную сеть площадок и кружков, разветвился по разнообразнейшим руслам, создал превосходные театральные помещения, по величине и оборудованию не уступающие иногда помещениям профессиональных театров. Он протянул цепь своих отделений от московского заводского клуба на новостройки, на совхозные и колхозные площадки.

Путь самодеятельного театра за пятнадцать лет сложен. Он включает в себя любительские постановки классических пьес, и инсценировки, выполненные в приемах ораторий или массовых действ, и спектакли эстрадного типа, и агитбригадные постановки, непосредственно вклинивающиеся в производственную жизнь, обслуживающие каждодневные нужды производства и близкие к профессиональным спектаклям на материале современных пьес. Он вбирает в себя всевозможные жанры, одновременно выполняя роль агитатора, борца за новый быт, за новое мировоззрение.

Самодеятельный театр был и остался тем резервуаром, из которого революция черпает для своего театра новые творческие силы. Сотни актеров, режиссеров, драматургов, работающих сейчас на профессиональной сцене, воспитались и выросли на площадках самодеятельного театра и отсюда, через Пролеткульты, через Трамы и бесчисленные студии, вышли на большую сцену столицы и провинции.

Но, может быть, ничто не дает такого подлинного понимания того пути, который прошел самодеятельный театр за годы революции, как судьба Трамов, выросших из клубного самодеятельного кружка. От неловкого любительского спектакля до целой сети театров, где все, начиная от пьесы, кончая декорациями, сделано силами кружковцев из рабочей молодежи. От эпигонского подражательства до оригинального театрального стиля, оказавшего серьезное влияние на сегодняшний профессиональный театр.

Конечно, весь самодеятельный театр, включая и Трамы, родился не на пустом месте. Он впитал в себя многое от традиционной театральной культуры, пользуясь опытом лучших мастеров современной сцены. И в дальнейшем ему предстоит глубокое усвоение театрального наследства. Между самодеятельным театром и профессиональной сценой нет китайской стены. Они развиваются во взаимодействии более глубоком, чем это может показаться на первый взгляд. Но в этом взаимодействии самодеятельный театр не играл и не играет {194} второстепенную, подчиненную роль. Он развивался свободно, намечая самостоятельные формы, самостоятельный вид театрального искусства новой социальной эпохи.

### 5

Мы знаем и четвертый театр, историю которого мы можем начинать от наших дней, несмотря на то, что ей отведена отдельная глава еще в старых дореволюционных учебниках по театру.

Этот театр, за единичными исключениями, до революции существовал только в именах немногих крупных актеров, кочевавших из города в город, и в нескольких десятках театральных зданий, отдававшихся под наспех собранные труппы, под случайные гастроли знаменитостей и выступления заезжего фокусника.

Дореволюционная биография этого театра богата рассказами о буфетных скандалах с мордобитиями, о прогарах, о мошенничествах антрепренеров, о диких по безвкусию спектаклях. Только редкие страницы этой биографии говорят о подлинном большом искусстве.

Периферийный театр не как случайное «дело», но как большая культурная сила, как настоящее искусство рождается только в наши дни. Его сеть раскинулась до самых маленьких городов Союза. Армия его строителей выросла во много раз. Театры периферии становятся стационарными. Спектакли многих из них иногда не уступают спектаклям столичных театров. Постановки выдерживают до восьмидесяти представлений в сезон. Их репертуар в большинстве своем отличается художественной выдержанностью. Мало того, эти театры далеко не всегда в своей работе исходят от столичных образцов. Они идут на смелые самостоятельные опыты, И часто новые пьесы показываются на периферийной сцене за год до того, как они появляются в центральных театрах.

Эти сухие факты говорят о глубоких процессах, меняющих облик так называемого провинциального театра. Им начат новый путь, резко отличающийся от его прошлой биографии.

И наконец, еще один необычный театр рожден революцией. Этот театр говорит на различных языках народов, входящих в Советский Союз. Он возникает даже там, где вчера сельсовет помещался в кочевой палатке. Этот театр говорит языком своего народа о его нуждах и радостях, о его борьбе за переустройство мира.

{195} В высокоразвитых республиках, как Украина, Грузия, Белоруссия, Армения, этот театр, сохраняя преемственность со своей прошлой театральной культурой, расцветает новыми красками. В более отсталых краях он вырастает впервые из творческой силы народа.

Небывалую по масштабам систему театра создала революция за пятнадцать лет. Творческая сила этой системы, ее потенциальная мощь заключаются в ее почвенности. На всем протяжении страны театр приближен к тем людским пластам, которые обеспечивают ему постоянный рост. Он вырастает на заводе, в совхозе, в красноармейской части, в толпе демонстрантов, применяясь к требованиям и целям создающей его аудитории. Эту систему никто не выдумал, никто не вызвал к жизни искусственными мерами. Она создалась непроизвольно, как рождается искусство, из творческой силы, из ясно осознанных задач нового общественного класса.

### 6

И наконец, пятнадцать лет идейно-художественной реконструкции профессионального театрального искусства. Эти годы насыщены ожесточенной борьбой различных художественных течений, дискуссиями и творческим соревнованием между отдельными театрами. Эта борьба продолжается и сейчас, хотя и в более глубоких руслах, в более спокойных формах. Ее характер и значение определяются тем театральным наследством, которое получила революция от прошлого.

Русский театр пришел в революцию не как цельный творческий организм, единый в своих идейных устремлениях, в своем художественном стиле. Уже задолго до революции в нем обозначился процесс дифференциации. К 1917 году театр распался на ряд протоков и течений, ярких и оригинальных по своему идейно-творческому облику, но как будто исключавших друг друга.

Этот процесс определялся резкой дифференциацией среди мелкобуржуазной интеллигенции в эпоху разрастающегося социального конфликта между основными полярными общественными классами.

Обладатели утонченной художественной культуры, хранители высокого мастерства, театры подошли к революционному рубежу 17‑го года в различных стадиях и ступенях своего общественного сознания. Часть из них надолго задержалась на своих старых позициях, под флагом аполитичности стремясь сохранить верность тем идейным концепциям, которые определяли творческую линию этих театров до революции. {196} Другая часть театров, вернее, представителей различных театральных течений сумела с меньшей болезненностью и с большей быстротой перейти на новые пути и поставить свое искусство на службу революции.

С этого момента начался процесс идейно-художественной реконструкции театрального искусства — длительный и острый процесс, с отклонениями и временными остановками перестраивающий всю сложную и противоречивую систему современного профессионального театра.

Первый этап этой перестройки связан с Мейерхольдом и с театром его имени. Период «Театрального Октября» с «Зорями», «Мистерией-буфф», с «Великодушным рогоносцем», «Землей дыбом» и «Лесом» ознаменовался взрывом театральных традиций.

Эти смелые, насыщенные политической страстностью и блестящие по художественной форме спектакли утверждали новый вид театра, агитационного в своих установках, массового и площадного по своему художественному языку. Эти спектакли смыкались с массовым уличным театром, с театром клубных постановок, используя их опыт и одновременно влияя на них, обогащая их изощренной профессиональной техникой.

Спектакли эти составили целый этап в развитии советского профессионального театра. Они объединили ряд начинаний революционного театра, создали для него ясную и отчетливую платформу, доставили ему первые блестящие победы. Плеяда новых театров сформировалась в творческом отношении под влиянием Вс. Мейерхольда: Театр московского Пролеткульта во главе с С. Эйзенштейном, Московский театр Революции, Вахтанговский театр, Ленинградский трам, однотипные театры в провинции, развивавшие те же идейно-творческие установки.

Это был театр «бури и натиска», зачастую нигилистически отрицавший культурное наследство прошлого, как это было с Пролеткультом, но полный революционной смелости и задора. На сценах этих театров рождалось искусство, взявшее на себя роль политического агитатора, трибуна революции.

Театр этого периода интересен и значителен не только своими постановками, но и активной ролью в формировании новых творческих кадров советского театра. В его студиях и лабораториях, в его репетиционной работе воспитывались новые актеры, режиссеры и художники, впоследствии рассыпавшиеся по театральным площадкам всего Союза и внедрявшие в жизнь принципы революционного искусства.

{197} Новаторская практика революционного театра оказала ощутимое воздействие и на позиции более консервативных театров, долгое время исповедовавших программу аполитичности, заветы так называемого «святого искусства». Не без влияния творческой деятельности Мейерхольда и его многочисленных тогда единомышленников ускорилась внутренняя перестройка этих театров, переход их от «классического» спектакля к спектаклю современному, острому по политическому звучанию. Такие постановки, как «Лево руля!» В. Билль-Белоцерковского и «Любовь Яровая» К. Тренева в Малом театре, «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова в МХАТ, многое восприняли от опыта революционных театров. Но в этих спектаклях определился уже новый этап реконструкции театрального искусства, захвативший всю систему современного театра в его различных художественных направлениях. Этот этап связан с окрепшей и сложившейся революционной драматургией.

### 7

Мейерхольдовский период в биографии советского театра — это по преимуществу период режиссерский.

В эту пору революционные театры сами делали современный репертуар, прибегая к так называемым «инсценировкам» или к переделке пьес, сложной мизансценировкой, разработкой пантомимических кусков создавая зрелищную ткань театрального представления.

Режиссер играл в ту пору решающую роль в создании нового агитационного репертуара. Он был своего рода драматургом, превращавшим бедные схематичные скелеты агитпьес в пышное, многоактное зрелище, как это было с мейерхольдовскими «Землей дыбом», «Д. Е.» и другими спектаклями такого же типа. Режиссер был основным идеологом нового зарождающегося театра, главным воспитателем, идейным вожаком театрального коллектива, накладывающим свою неизгладимую печать на все моменты его творческой работы. Это была пора великолепных режиссерских полотен, зрелищных импровизаций, связанных в целое единым планом режиссера-драматурга.

Новый этап реконструкции, захвативший здание современного театра в его малейших деталях и пристройках, возник под знаком драматурга. Решающий сдвиг в путях наиболее консервативных театров произошел с активной помощью драматурга. От «Озера Люль» А. Файко, «Воздушного пирога» Б. Ромашова и «Шторма» В. Билль-Белоцерковского {198} тянется цепь спектаклей, в которых решающее слово принадлежит драматургу, приносящему в театр отчетливую идейную концепцию, выраженную в цельной форме драматического произведения. Это положение драматурга укрепляется с каждым сезоном. От элементарных, наскоро слепленных и единичных агиток драматургия перешла к сложным композициям «Человека с портфелем» А. Файко, «Страха» А. Афиногенова и «Моего друга» Н. Погодина с развитым идейным замыслом и отчетливой конструкцией, с живыми образами людей новой эпохи. Драматургия в наши дни — это не список отдельных произведений, но целое движение, организованное в непрерывный и убыстряющийся поток.

Конечно, советский драматург делает только первые шаги, конечно, его произведения еще далеко не совершенны. Но они уже определяют основное русло, по которому идет и пойдет завтра советский профессиональный театр. Через драматургию по преимуществу революция осуществляет перестройку театра в целом. Драматургия помогает актеру находить более точный путь к овдадению новыми образами, она подсказывает театру приемы сценического отображения сегодняшней жизни, она подводит его вплотную к острым и центральным проблемам нашего дня.

Решающая роль принадлежит ей и в той борьбе различных театральных течений, которая, начавшись еще в предреволюционную пору, не закончилась и сейчас.

Две сценические системы до последнего дня еще противостоят друг другу и делят современный театр на два крыла. Одна из них представлена Вс. Мейерхольдом, другая — К. Станиславским и Московским Художественным театром. Судьба этих враждующих лагерей за годы революции пестра и изменчива. Был период, когда мейерхольдовская система чуть ли не безраздельно властвовала на сцене революционного театра, а МХАТ оставался в самом хвосте театрального поезда. Сейчас соревнование этих систем идет на равных началах. И та и другая числят за собой победы и поражения, и та и другая имеют свои заслуги в создании искусства революции.

Но спор между ними, возобновляющийся время от времени с прежней страстностью, теряет свою остроту. Советская драматургия в ее передовых отрядах является тем элементом, который, не затрагивая в театрах отличия индивидуально-творческого порядка, снимает в то же время коренное принципиальное различие между ними. Эти системы постепенно сближаются друг с другом, вливаясь в одно русло, в один поток {199} формирующегося социалистического театра. Они заимствуют друг от друга отдельные художественные «открытия» и находки. Они изменяют свой подход к драматическому материалу, к построению социального образа, к структуре спектакля.

Наличие этого процесса бесспорно. Он вскрывается все с большей силой на каждой новой постановке крупных московских театров. «Список благодеяний» в Театре Мейерхольда отделяет от «Страха» в Художественном театре совсем небольшое расстояние. То различие, которое есть между ними, не может быть сравнимо с различием между мейерхольдовской «Землей дыбом» и мхатовским «У врат царства».

Может быть, всего ярче этот процесс обнаруживается именно в тех театрах, работа которых в основном строится на советском репертуаре, как, например, Театр Революции, Театр имени МОСПС, Вахтанговский театр и целый ряд однотипных периферийных театров.

В работах этих театров мейерхольдовская и мхатовская линии сливаются в одно русло, объединяясь общими идейными установками передовой драматургии. В этом слиянии еще много от механического соединения, от эклектики. Но завтра, когда драматургия станет прочно на самостоятельные ноги, когда она сумеет выразить идейное содержание эпохи в завершенной и отчетливой форме, это слияние станет органическим и приведет к созданию оригинального стиля театра нового социально-художественного типа.

### 8

О пятнадцатилетнем пути советского театра нельзя рассказать в одной статье и даже в одной книге. Можно только обернуться назад, как мы это сделали сейчас, и одним взглядом охватить общие черты этого пути, общие контуры грандиозного здания, выросшего на наших глазах за короткие полтора десятка лет.

И, заключая этот беглый обзор, мы отметим один принцип, лежащий в основе этого разросшегося здания и обеспечивающий ему дальнейшее движение вверх.

До революции, говоря о развитии и достижениях театральной культуры, называли пять-шесть театров и десятка три имен талантливых и гениальных актеров, режиссеров, драматургов и художников.

Сейчас театральная культура создается на пространстве всей страны, на бесчисленных сценических площадках, создается силами целой армии работников театрального фронта, {200} от непрофессионала-комсомольца, впервые выступающего в агитбригадном представлении на своем заводе во время обеденного перерыва, до народного артиста Республики, играющего в лучших центральных театрах страны.

27 ноября 1932 года

## «Время, вперед!» В. Катаева[[62]](#endnote-53)

### 1

Когда открывается занавес и перед аудиторией проходят первые эпизоды этого интересного и во многом блестящего спектакля, зрителю может показаться, что пьеса В. Катаева — одна из средних вариаций обычной, приевшейся производственной драмы.

На сцене горой высятся бочки с цементом, громоздятся леса, валяются доски, бревна, трубы — весь беспорядочный и разнообразный ассортимент строительства. Хрипит радио, звонит телефон, шумит бетономешалка, завывает электромотор, лязгают железом экскаваторы, гудит сирена, трезвонит сигнальный колокол.

И среди этого хаоса предметов и звуков двигаются люди в пропыленной прозодежде, в разодранных рубахах, в потасканных пиджаках. Они проходят вооруженные лопатами, таскают кирпич, балки и бревна, разговаривают о замесах бетона, о перевыполнении промфинплана, о соревновании и различных методах рациональной организации работы.

Все это заставляет насторожиться. Ожидаешь в сотый раз увидеть на сцене изображение производственных процессов, железобетонных строителей, произносящих «сильно выдержанные» монологи, неизбежно колеблющихся сезонников и вредителей-кулаков, срывающих выполнение промфинплана.

Но Катаев обманывает ожидание зрителя. Его пьеса лишена схемы, в ней нет повторения давно известных истин. Она по-настоящему захватывает аудиторию, открывая перед ней мир новых человеческих отношений, показывая живое лицо человека нашей эпохи в его сложных и разнообразных проявлениях. Производственный материал играет в пьесе Катаева не самодовлеющую роль. Процесс строительства взят автором не сам по себе, как стихийная сила, механически захватывающая в водоворот событий людские пласты и перемалывающая их. Процесс этот показан как результат сознательной {201} человеческой воли. Он складывается из целого ряда мелких событий и происшествий, смысл и содержание которых определяются поступками различных людей с индивидуальными характерами и личными особенностями. Эти индивидуальные, личные черты персонажей окрашивают ход событий в неповторимые цвета, создают внутри общего поступательного движения сложное многообразие переплетающихся человеческих судеб.

### 2

«Время, вперед!» — комедия. Сидя на этом спектакле, зритель имеет достаточно поводов для веселого смеха: остроумный живой диалог, забавные ситуации, иногда приближающиеся к водевильным, целая серия своего рода эстрадных номеров — маленькие скетчи и сцены, как будто органически не связанные с ходом драматического действия. Но это — не смех ради смеха, не легкое зубоскальство. Комизм того, что происходит в пьесе Катаева, осмыслен драматургом, имеет свою отчетливую направленность. Кроме того, он использован не с сатирической целью, служит не столько для осмеяния отрицательных персонажей, но для утверждения положительных образов революционной действительности, Весело смеясь и подшучивая над своими героями, автор в то же время открывает в них душевную трогательность и сложное психологическое содержание. Смех в комедии Катаева звучит не сатирической издевкой, но переходит в сочувствующую улыбку, придает персонажам жизненную простоту и убедительность, приближает их к зрителю, делает их интимными друзьями аудитории

Умение строить комедию на социально положительных персонажах — высокое и качественно новое мастерство. Пьеса Катаева разрушает легенду о невозможности создания комедии на положительном материале современной действительности.

«Время, вперед!» интересно и по своим жанровым признакам. Это не комедия в общепринятом смысле этого термина. В ней как будто нет цельной интриги, развивающей одно комедийное положение из другого с логической последовательностью. Она как будто рыхла и бесформенна и по своему композиционному рисунку. События развиваются в ней скачками. Словно в беспорядочный клубок сплетаются линии различных персонажей. На протяжении всех трех актов кипит на сценической площадке хаотическая стремительная жизнь строительства с тысячью мелочей и неурядиц. {202} Этот сложный многообразный поток как будто не управляется сознательной волей автора. Он развивается свободно, как в жизни, выбрасывая время от времени на берег тот или иной персонаж и опять смывая его в общее течение.

Но, несмотря на эту свою внешнюю неорганизованность, в пьесе Катаева все части сливаются в единое целое, подчиняются одному замыслу. Связующим элементом в ней является не последовательность комедийных положений, но образы-характеры действующих лиц, поставленные в определенные отношения друг к другу.

После спектакля остаются в памяти не схема событий, не перипетии драматической интриги, но люди, двигающие событиями.

Инженер Маргулис, сердечный товарищ и наивный влюбленный, смешной и трогательный энтузиаст, соединяющий строго научный расчет с революционной смелостью в практической работе. Бригадир бетонщиков — татарин Ханумов, бригадир Ищенко, его жена и многие другие образы этой веселой комедии развернуты в лаконичных, но выразительных и многопланных характеристиках, слагаются из многообразных живых черточек и психологических нюансов. Как это ни странно, Катаеву меньше всего удались отрицательные персонажи: инженер Налбандов — карьерист и склочник и рвач Саенко. На этих фигурах лежит печать шаблона и схемы. Но даже писатель — этот традиционный персонаж производственной драмы, обычно изображаемый драматургами в плоском сатирическом рисунке, — дан в пьесе Катаева как живая и интересная фигура.

### 3

В творчестве Катаева как драматурга «Время, вперед!» — значительное событие. В прежних своих комедийных вещах Катаев часто оставался в узких рамках традиционной комедии. Сегодняшняя тема была подчинена форме классического водевиля. Сделанные со сценическим мастерством, эти водевили стилизовали острую политическую тематику, стирали ее резкие углы. Самые герои их, несмотря на современные словечки и костюмы, иногда казались мертвецами, воскресшими из XIX века для сценической жизни. «Время, вперед!» резко нарушает рамки традиционного комедийного жанра. В этой пьесе драматург отказывается от стилизации персонажей и обстановки. Он идет от реального жизненного материала, изучая и ощупывая новые человеческие образы, подчиняя теме форму и приемы драматургического письма.

{203} Драматург во «Время, вперед!» разрушает традиции жанра и приходит к созданию нового типа социальной комедии. Конечно, и в этой пьесе мы можем найти много от водевиля, от классической комедии положений. Но этот традиционный багаж входит сюда в качестве разрозненных элементов. Он составляет только отдельные части в самостоятельной ткани новой комедии.

«Время, вперед!» является значительный этаном не только для творчества Катаева, но и для всей нашей драматургии и театра в целом в их попытках создать советскую комедию.

Это с достаточной ясностью показала постановка «Время, вперед!» в Московском драматическом театре (бывш. Корша). Для Коршевского театра — это спектакль неожиданный. «Время, вперед!» показывает, что этот театр за короткое время сумел проделать большой путь в своем творческом развитии.

На спектакле «Время, вперед!» коршевское прошлое дает себя знать главным образом в своей положительной части — в превосходном мастерстве исполнителей. Подход же к построению современного образа, массовые сцены, весь стиль спектакля резко отличаются от обычных спектаклей этого театра.

Театр нашел новые краски, свежие слова для перевода катаевской комедии на сценический язык. Прежде всего в спектакле поражает реалистическая убедительность образов, их жизненная правдивость.

В этом отношении превосходно сделана Н. Коноваловым роль бригадира Ханумова. В небольшой, немногословной роли артист, пользуясь малейшим намеком в тексте, развернул сложный и обаятельный образ легендарного бригадира бетонщиков, страстного поставщика мировых рекордов. С первого появления на сцене запоминается его худощавая фигура, длинное лицо с настороженными глазами.

С. Межинский с не меньшим мастерством сыграл роль начальника строительного участка Маргулиса. Роль эта построена артистом в мягком рисунке на целом ряде деталей, вскрывающих сложную психологическую ткань образа этого расчетливого энтузиаста, человека с горячим сердцем и непреклонной волей.

Превосходно сделана А. Сальниковой эпизодическая роль жены бригадира Ищенко. И сам Ищенко в исполнении артиста В. Владиславского — живая интересная фигура, словно выхваченная из самой жизни и поданная на сцене с острой выразительностью, хотя местами артист переигрывает, дает чрезмерно резкие акценты.

{204} В нашем театре за последние годы выработались свои штампы и трафареты в изображении современных персонажей. Московский драматический театр сумел отойти от этих штампов. Даже в третьестепенных эпизодических лицах, не развитых драматургом в самостоятельные образы, найдены свежие черточки, новый рисунок роли.

Большая доля в удаче спектакля принадлежит режиссеру-постановщику Л. Волкову. «Время, вперед!» не пестрит оригинальными режиссерскими трюками. Но в нем есть общий стиль исполнения и общий стиль спектакля, который создает новое лицо бывшему Коршевскому театру.

Наименее удачна в спектакле декоративная часть. Громоздкая установка с наваленными лесами, бревнами и прочим ассортиментом строительства несколько мешает восприятию спектакля, беднит его, делает однообразным. Здесь хотелось бы видеть более простое и лаконичное разрешение декоративной задачи.

2 февраля 1933 года

## Смена жанров.О судьбах драматических произведений[[63]](#endnote-54)

### 1

Один из самых темных и запутанных вопросов в драматургии — вопрос о жанрах. Мы очень часто некритически пользуемся традиционной классификацией драматических произведений, предлагая драматургу культивировать жанр комедии, трагедии или мелодрамы, прибавляя иногда к этим терминам слово «социальный».

Вопрос о жанрах в драматургии вообще не разработан. Более или менее исследована в ее специфических особенностях только трагедия, да и то главным образом трагедия классическая, причем большинство таких исследований, даже позднейших, строит свой анализ на основе Аристотелевой поэтики.

Главный недостаток большинства подобных теоретических построений заключается в том, что их авторы рассматривают жанровые образования в статике, как постоянные, неизменяемые категории, переходящие из века в век, из эпохи в эпоху, и утверждающие свои незыблемые законы.

Внутренняя жизнь жанров, их становление, эволюция, распад, возникновение вместо исчезнувших жанров новых образований — все это ускользает из поля зрения исследователей, так же как ускользают от них и те пружины, которые {205} определяют подвижную и многообразную жизнь жанров. Мало того, обычно из всех существующих или существовавших жанров выбирается один, который объявляется идеальным выразителем природы драмы. Так, следуя традициям Аристотеля, вершину иерархической лестницы драматических видов занимает трагедия. Все же остальные жанры рассматриваются как различные ступени отклонения от этого идеала или как гибридные формы, с которыми исследователь не знает что делать. Так, по Волькенштейну, драматические хроники Шекспира или психологическая драма Чехова определяются как низшие формы драмы, как ее незаконный и случайный вид[[64]](#footnote-13).

На самом же деле драматические жанры не являются постоянными категориями. Они чрезвычайно подвижны и быстро подвергаются изменениям. При этом зачастую от старых жанров остаются только одни названия — термины, которыми маскируются новые структурные образования.

Между трагедиями Эсхила, Шекспира и Островского по их жанровым признакам очень мало общего. Во всех этих случаях, по существу, мы имеем дело с самостоятельными жанрами драмы. То общее, что объединяет их, выпадает за границы чисто жанровых подразделений.

То же самое можно сказать и о комедии. «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина отделяется от «Бедности не порок» Островского огромным расстоянием, не позволяющим рассматривать их в пределах одного жанра.

История драмы представляет беспрестанную смену драматических жанров. Они возникают и исчезают, уступая место новым образованиям. Они рассыпаются на отдельные элементы, входящие в новые жанры только частями и в иных комбинациях. В определенные периоды выкристаллизовавшиеся жанры распадаются и дают дорогу на первый взгляд неуклюжим и бесформенным произведениям, которые пугают своей неожиданной внешностью теоретиков, привыкших иметь дело с уже отстоявшимися видами драмы, имеющими прочные традиции.

Высших и низших жанров драматургия не знает. Она знает жанры действенные, рождающиеся в силу определенных общественных условий и являющиеся верным оружием в руках того или иного класса, той или иной социальной прослойки, косвенным выразителем их идеологии. Она знает и жанры умирающие, отслужившие век вместе со своим обществом, уходящим в прошлое.

{206} Так поднимающаяся буржуазия создала мелодраму и водевиль. Так демократическая интеллигенция в России в предреволюционную эпоху предопределила рождение психологической драмы Чехова. Так была создана лирическая драма экспрессионистов в послевоенной Германии.

Тот или иной жанр связан с определенным социально-бытовым материалом. История жанров — история развития общественной психологии, рассказанная сложным языком меняющейся ткани драматического произведения.

Для того чтобы читать эту историю, нужно освободиться от догматического, формального подхода в анализе жанровых видов, нужно отказаться от возведения в абсолютный идеал того или иного из существовавших прежде жанров, каким бы великолепным и совершенным по своей эстетической ценности он ни представлялся глазу художника и исследователя.

Для того чтобы поставить эту историю на службу новым задачам, нужно научиться отрицать и преодолевать существующие жанры в их сложившихся формах. Иначе они помешают художнику высказать в ясных словах идеи своей эпохи. Иначе новая большая тема окажется в плену формы, сработанной при других условиях и для других целей.

Потому что сложившийся драматический жанр не является только формальной категорией, но во всех своих деталях, со всеми своими признаками представляет сумму художественных средств и приемов, сведенных в систему и направленных на раскрытие вполне определенного круга социальных идей, под определенным углом зрения.

Жанры характеризуют не столько индивидуальный стиль художника-драматурга, сколько эпоху и общественную среду, которые вызвали их к жизни, обусловили их особый, неповторимый характер. В них очень мало от индивидуального в художнике.

Современному драматургу нужно быть смелее и решительнее в своем отношении к жанровому наследству, хотя для этого и нужно знать его по-настоящему. Смелость не равна нигилистическому отрицанию.

### 2

В советской драматургии время от времени возникают попытки воскресить традиционные жанры в их нетронутом виде, заставить их служить новой теме, новому идейному содержанию.

В. Катаев в «Квадратуре круга» и в «Миллионе терзаний» обращается к водевилю в его классическом типизированном {207} виде. «Унтиловск» Л. Леонова восстанавливает форму психологической драмы в том виде, в каком она была создана Чеховым — вернее, его эпигонами. По пути ибсеновской драмы пошел А. Афиногенов в «Чудаке». А. Файко в «Человеке с портфелем» и Н. Зархи в «Улице радости» проделали опыт приспособления традиционной мелодрамы к новой тематике.

Нужно сказать, что в большинстве случаев такое обращение к старым жанровым образованиям приводит к созданию театрально выигрышных спектаклей. Все пьесы, которые мы упомянули, были разыграны на сцене с внешним блеском и мастерством.

В этом нет ничего странного. Тот или иной сложившийся жанр опирается на систему выкристаллизовавшихся сценических положений и актерских амплуа. Пьесы такого традиционного типа не требуют от театра большой творческой изобретательности, преодоления материала, непосредственного его опознавания в действительности. Они входят на сцену как в готовое платье, где уже заранее по определенному образцу пригнаны крючки и петли.

Но театральная эффектность таких пьес достигается путем снижения острой социально-политической темы и деформации современного бытового и психологического материала, который был положен в их основу.

Быт советских вузовцев в водевиле Катаева оказался чересчур похожим на быт буржуазной спальни. Форма салонного водевиля, родившегося из адюльтерного анекдота, превратила комсомольцев в мещан низкопробной дореволюционной формации. Механическое использование готовой водевильной формы привело к тому, что современный быт, изображенный в «Квадратуре круга», потерял свои специфически сегодняшние признаки. Люди наших дней стилизовались под персонажей прошлого века. Мастерская игра молодых актеров Художественного театра, нашедших в пьесе готовый традиционный рисунок водевильных ролей, еще больше подчеркнула основной недостаток катаевской пьесы.

Всем этим, по-видимому, объясняется то, что безобидная комедия Катаева в свое время вызвала резкие протесты со стороны многих представителей нашей молодежи, увидевших в ней пасквиль на свое поколение.

Не менее интересно сказалось сопротивление жанра, возникшего на ином материале, в мелодраме Файко «Человек с портфелем».

«Человек с портфелем» был первой пьесой, рассказавшей о тех процессах, которые шли в некоторой части старой интеллигенции, {208} о тех сложных и скрытых методах, которые она применяла в своей борьбе против пролетарской диктатуры.

Через героя свой драмы — профессора Гранатова — автор рассказывал о тех извилистых и темных путях, какими пробираются через события революции тайные ее враги — карьеристы, предатели и приспособленцы, скрывающие под ортодоксальной фразеологией свою сущность хищника, беспощадного и циничного.

В то время (1928 год) самая постановка такой темы обнаружила у драматурга большую проницательность и общественную прозорливость.

И вместе с тем пьеса эта не сыграла той роли, которую предназначал ей замысел автора. Она не имела должного общественного резонанса. История профессора Гранатова, рассказанная драматургом со сцены, показалась и критикам и зрителям во многом неправдоподобной и выдуманной.

На сцене разыгрывалась французская мелодрама авантюрного типа по всем установленным законам этого жанра. Герой пьесы был наделен всеми атрибутами традиционного театрального злодея, совершающего преступления именно так, как их совершает герой пиксерекуровских мелодрам. Социально-психологическая ткань этого образа была скрыта под сетью занимательных сценических положений, взятых из арсенала классической мелодрамы и развивающихся не в силу определенных сегодняшних жизненных условий, но в силу сценической логики, присущей этому жанру.

Острая политическая тема ваших дней была вдвинута в рамки авантюрной драмы прошлого столетия, в свое время прочно опиравшейся на конкретный общественный быт и определявшейся им.

События, показанные в «Человеке с портфелем», благодаря этому и стали в значительной мере сценической выдумкой, театрально занятной и эффектной, но теряющей непосредственную связь с сегодняшним днем.

Театр Революции подхватил именно эту сторону пьесы Файко, создав на сцене в ряде эпизодов условную полу фантастическую обстановку, которая еще сильнее переводила действие драмы в план театрального вымысла.

### 3

В «Улице радости» Н. Зархи тема о классовых боях в современной Англии была раскрыта в приемах сентиментальной мелодрамы диккенсовского типа. Сложность и острота сегодняшних социальных конфликтов перешли в план элементарного {209} противопоставления бедных и богатых, добрых и алых людей.

В «Улице радости» есть и классовая борьба, и стачки, и предательство лейбористских вождей, и расстрел полицией рабочей демонстрации. Но все это овеяно каким-то смягчающим флером. Социальные конфликты затушеваны и стилизованы. Дыхание классовых схваток сегодняшней Англии переходит в лирический вздох над судьбой угнетенных и обиженных людей.

Все время кажется, что действие происходит не в наши дни, но в середине прошлого столетия, в «доброй старой Англии» Диккенса. Ведь и тогда существовали отвратительные хозяйки-ведьмы, набожные ханжи, которые колотили детей и доводили их до чахотки. Ведь и тогда жили и процветали ростовщики, принимавшие от бедноты под залог последнее платье и домашнюю утварь. И тогда бедняков выбрасывали из их лачуг за невзнос квартирной платы. И тогда существовали светлые личности, приходившие на помощь угнетенным.

Все эти люди и события сошли в пьесу Зархи с листов многостраничного английского романа XIX века, сентиментального и нравоучительного.

Драматург старается обострить конфликты своей драмы, чтоб довести их до современного звучания.

Нежная, тихая Долли дает пощечину своему жениху, лейбористу Хилтону, предавшему интересы рабочих. Мальчик Луиджи умирает непримиренным со своей мучительницей миссис Гоукер; у Диккенса он обязательно произнес бы трогательную речь перед смертью, и сердце нехорошей леди не выдержало бы и растопилось в слезах. Старый портной Рубинчик погибает, сраженный пулей полисмена, стрелявшего в толпу рабочих.

Но все это не делает пьесу современной. Происходит это потому, что, обостряя драматические ситуации, подкрепляя их конкретными социально-политическими мотивировками, драматург в то же время оставляет нетронутой характеристику действующих лиц. В персонажах «Улицы радости» очень мало действенного начала. Они — лиричны по преимуществу. Особенно сильно это сказалось на положительных образах мелодрамы.

Следуя традициям диккенсовской мелодрамы, Зархи делает их мечтателями, задумавшимися людьми. Тоскует о лучшей жизни мальчик Луиджи, мечтает Долли, мечтает Рубинчик. Сам Спавенте, стреляющий в портреты своих врагов, — только чудак, не нашедший своего места в жизни.

{210} На этих бездейственных мечтательных людях лежит печать обреченности. Все они — прозрачны и чисты, как восковые свечи. Борьба им несвойственна. Они умеют только умирать.

В тех нее традициях сделан драматургом и образ Норриса — лидера английских коммунистов. Это — тоже мечтатель и романтик, хотя и более мужественный и сильный, чем остальные положительные персонажи пьесы. В нем нет ничего от современного революционера. Норрис напоминает диккенсовского моряка, вернувшегося на родину из дальнего плавания. Он принес с собой свежий воздух морей, чувство больших пространств и вольный дух скитальца, для которого весь мир является своим домом.

Норрис тоже бессилен изменить этот мир. Он только утешает усталых людей, ободряет их и поет им песню о далекой чудесной стране, где все — по-иному, где жизнь светла и радостна.

Этот стилизованный образ принадлежит литературе XIX века, он лежит далеко за пределами нашей эпохи.

«Улица радости» написана драматургом с самыми лучшими намерениями, но они остаются неосуществленными. Нельзя современную жизнь, полную страсти и напряженности, жизнь, в которой социальные конфликты обозначились со всей резкостью и остротой, стилизовать под старину, укладывать в рамки традиционного жанра.

### 4

Жанр ибсеновской индивидуалистической драмы с присущим ему приемом изоляции отдельной личности, с апофеозом героя-одиночки, противопоставленного всему окружающему миру, привел Афиногенова в его «Чудаке» к деформации социальной природы современных образов. Особенно сильно это сказалось на образе центрального героя драмы, превратившегося из современного нам общественника-энтузиаста в искателя какой-то вневременной правды и утраченных норм личной морали.

По тому же пути приспособления готовых жанров к современной тематике пошел и Леонов в «Унтиловске». В этой пьесе драматург делает попытку показать на сцене современную жизнь средствами чеховской психологической драмы в ее нетронутом классическом виде. А Художественный театр в своей постановке еще подчеркнул эту тенденцию драматурга, проведя ее в спектакле с исключительной последовательностью. Заледеневшие оконные стекла, скрип входной двери, мерное тиканье стенных часов, особая комнатная тишина, а за сценой {211} свист вьюги и звон вечернего колокола — вот знакомый фон, на котором разыгрывается действие драмы. Диалог на паузах, игра на деталях, великолепно очерченный характерный облик персонажей, сложно построенная гамма интонаций, вскрывающих еле уловимые душевные движения героев, — весь этот ассортимент приемов психологической драмы с превосходным мастерством снова подается драматургом и театром.

Из акта в акт сплетается тонкое кружево психологических надрывов и исповедей героев «Унтиловска». Печать необычайной глубокомысленности и значительности лежит на всем, что происходит в этой драме. На глазах у зрителей автор снимает внешние пласты, скрывающие внутренний мир героев пьесы.

Но эта операция превращается в учебную демонстрацию формального приема. Большое количество усилий, затраченных на эту операцию, остается неоправданным и несоразмерным с результатами.

В конце драмы обнаруживается, что изолированный мир «Унтиловска», подвергшийся такому тщательному обследованию со стороны автора, — вымышленный, несуществующий мир, о котором вообще не стоило и говорить и который не стоило выдумывать.

Достаточно было за сценой в финале пьесы дать хоровую комсомольскую песню, для того чтобы этот выдуманный мир на глазах у зрителя поблек и рассыпался, обнаружив свою бутафорскую природу. Достаточно было главному герою пьесы — Буслову — переродиться под влиянием удачного рисунка комсомольца, и вся серия сложных психологических состояний и запутанных философствований потеряла свою значительность и превратилась в литературные, никого не трогающие фразы.

Пытаясь возродить жанр психологической драмы в том виде, в каком он в свое время сложился в предреволюционной драматургии, стремясь влить в него новое современное содержание, автор не учел весьма важного обстоятельства: жанр психологической драмы в его завершенном виде годился только для определенной эпохи. Психологическая драма в ее классическом целостном виде требует тщательной изоляции действующих лиц от окружающей среды и от внешних, идущих за стенами комнаты, событий. Природа ее — природа замкнутого аквариума. Всякое вторжение посторонних шумов и красок в сферу тончайших личных настроений и переживаний персонажей нарушает законность и самостоятельность этого маленького мирка.

{212} Между тем в современной жизни слишком сильна зависимость переживаний и мыслей отдельной личности от внешних разнообразных общественных явлений и событий. Чересчур сильна в наше время и текучесть, изменяемость человеческой психики. Без раскрытия причин и условий, которые привели данного человека к тому или иному состоянию, остается непонятным и весь его внутренний мир. А показ причины и условий не укладывается в узкие рамки интимной психологической драмы.

Жанр, родившийся на определенной общественной почве, в данных социальных условиях, не может механически перекочевывать в новую эпоху. Он умирает и распадается, оставляя после себя в наследство только отдельные части или элементы, — иногда очень существенные и значительные, как это происходит, в частности, с той же чеховской психологической драмой, — но все же только части, только элементы, которые в различных комбинациях войдут в ткань новых слагающихся жанров.

### 5

Одно введение шутов в трагедию Шекспира резко нарушает традицию классической трагедии. Этот прием является показателем не эволюции трагедии как жанра, но его отрицанием. Одного этого приема достаточно, чтобы нельзя было определить драмы Шекспира тем же термином, каким мы определяем произведение Софокла или Эсхила. Наличие в них трагического еще не делает их трагедиями в классическом понимании этого термина, так же как наличие комедийного элемента в «Доходном месте» не дает возможности ставить эту пьесу в рубрику комедий наравне с аристофановскими.

Определения жанров у самих драматургов очень условны и не всегда поддаются объяснению. Так, например, трудно понять, почему Чехов назвал комедией свою «Чайку» с ее отнюдь не комедийным самоубийством Треплева в финале пьесы.

По отношению к современным пьесам жанровыми определениями можно безопасно оперировать только при том условии, если мы будем меньше оглядываться назад, меньше опираться на сложившиеся каноны старых жанров и искать у них поддержки.

Мы очень часто предлагаем драматургу написать комедию по образцу «Ревизора» или «Смерти Тарелкина», трагедию по образцу «Гамлета», мелодраму по образцу «Двух сироток», забывая о том, что в свое время все эти произведения находились {213} вне определенных жанровых рубрик. Они являлись нарушением существовавшего прежде жанра.

Все это наследство нужно изучать, и изучать внимательно. Мало того, его нужно использовать практически. Но как раз не по пути точного соблюдения жанровых признаков. Использование готовых традиционных жанров — это робкое ученичество, приводящее к неизбежным срывам, особенно в тех случаях, когда оно практикуется при обработке живого современного материала.

Нужно помнить, что далеко не всегда становящийся жанр осознается современниками именно как жанр. Большей частью появление нового жанра воспринимается как художественный скандал, как резкое и незаконное искажение природы драмы.

Именно такой прием встретила в свое время чеховская драматургия, которая была воспринята подавляющим большинством критиков как нечто бесформенное, имеющее весьма отдаленное отношение к драме.

Жанры окончательно кристаллизуются только в истории. Они отлагаются на страницах учебников тогда, когда они вошли в быт и приобрели более или менее завершенный вид.

В пьесах старых, уже имеющих свою длительную литературную и сценическую биографию, для нас отчетливо проступают жанровые характерные особенности, потому что самый бытовой и социально-психологический материал, который дал им жизнь, уже удален от нас. Мы воспринимаем его по каким-то общим линиям, на основании сложившихся уже у нас представлений и сведённых знаний. Поэтому в таких пьесах яснее проступают их формальные, конструктивные признаки.

В пьесах же сегодняшних, написанных нашими современниками на близкие нам темы, на первое место выступает для нас та жизненная ткань, которая определила их рождение. И чем острее глаз драматурга, чем зорче и глубже видит он то, о чем пишет, чем решительнее он подчиняет форму пьесы своему идейному замыслу, тем труднее для нас осознать структурную цельность его произведения, подвести его под рубрику готовых подразделений по формальным признакам.

Поэтому с таким недоверием были встречены театрами и критикой первые новаторские пьесы советских драматургов, начиная с «Воздушного пирога», «Шторма» и «Виринеи». Их упрекали в отсутствии театральности, в нарушении основных законов драмы и во всяких других грехах против установленных эстетических норм старой драмы. Эти пьесы были написаны в необычной для того времени форме хроникальной драмы — {214} с ее широким охватом событий и общественной среды, с многоплановым построением действия.

Поэтому и сейчас можно часто услышать разговоры о том, что «Время, вперед!» Катаева — талантливая вещь, но не пьеса, а, скажем, обозрение, или что пьеса Погодина «Мой друг», хотя и имеет крупные неоспоримые достоинства, но тоже не пьеса.

Как раз эти два произведения, написанные в тех же приемах хроникальной драмы, наиболее близко за последний год подошли к точному ощущению и осознанию тематического материала сегодняшнего дня.

Мы присутствуем при рождении и кристаллизации новых жанровых образований.

Хроникальная драма, типичная для новаторской советской драматургии, оказалась тем тиглем, в котором расплавляются старые драматические жанры, доставшиеся нам в наследство от прошлого. Она оказалась тем стволом, от которого будут ответвляться новые жанровые образования. В этом отношении значение хроникального типа драмы не оценено еще нами по-настоящему. Опыт ее не учтен в той мере, в какой он должен быть учтен нашей драматургией и театрами.

Октябрь 1934 года

## «Электричество» С. Розанова в Московском театре для детей[[65]](#endnote-55)

Восьмиламповый радиоприемник, помещенный в большой шкаф, принимает Аргентину. Слышится музыка, и ребята московской школы с наушниками на голове пританцовывают, напевают и ведут разговоры о своих делах — личных, общественных и школьных.

Но радио мешает работать молодому «ученому» — Аблимастику — смуглому мальчику в очках, сидящему за книгой и за физическими приборами. Мешает Аблимастику и репетиция пьесы о Фарадее, которую написал учитель Алексей Андреевич. Аблимастик сердится, просит оставить его в покое. Но в конце концов и он надевает широкие полосатые брюки, старинный сюртук, цилиндр и вместе с остальными разыгрывает сцены из жизни великого ученого и демонстрирует опыт с электромагнитной индукцией.

В репетиции оказалась занятой почти вся молодежь: маленькая, живая Юлька с рыжими косами, высокий юноша, {215} питающий пристрастие к Шерлоку Холмсу и к собакам-ищейкам, и другие ребята. Сам Алексей Андреевич играет роль старого учителя Фарадея.

Без ролей остались только Коля Рахманов и Соната, которую и посвящает Коля в свои планы.

Рахманов мечтает о подвиге. Скучна школьная учеба, неинтересны опыты по электричеству и старания товарища, радиолюбителя, поймать на приемнике грозовые разряды. Коля хочет сделать что-то необыкновенное.

Это необыкновенное приходит к нему через радиорепродуктор вместе с голосом Наташи Полосаевой, говорящей из далекого Электростроя.

Электрострой! Там борьба, мировые рекорды, преодоление трудностей, грандиозные масштабы. Долой учебу, грозовые разряды и пьесу о Фарадее! Нужно продать радиоприемник и всем ехать туда для подвигов и для славы.

Но учеба не кончена, спектакль не сделан, Аблимастик не довел свои опыты до конца, и ребята не хотят продавать радио. Школа откладывает поездку на Электрострой. И однажды молодежь, собравшись в школе, не находит Колю в своей среде и радиоприемника в шкафу.

Плачет Соната, плачет Колина мать, не слышно музыки. Дружная жизнь школьной молодежи затянулась тучами.

Так начинается этот спектакль, в котором серьезное перемешано со смешным, танцы сменяются полезными сведениями об электричестве и бетонных замесах, — спектакль, в котором есть все: и классовая борьба в условиях социалистического строительства, отношения детей и отцов, и биография Фарадея, и многое другое, что зритель увидит сам, когда пойдет на «Электричество» С. Розанова в Московский театр для детей.

Такая универсальность и многообразие материала редко приводят к удаче. На этом пути очень легко прийти к своего рода окрошке из проблем, приправленной театральным гарниром, музыкой и балетом. Но в «Электричестве» автор и театр сумели сделать такое многообразие достоинством спектакля, сумели организовать пестрый материал в стройную композицию, развертывающуюся на сцене с импровизационной легкостью, в манере непринужденного рассказа, в котором новые ситуации рождаются неожиданно и свободно.

«Электричество», по существу, — дидактическая, учебно-инструктивная пьеса. Но ее дидактика органически вплетена в ткань художественного произведения. Автор и театр приводят зрителя к нужным выводам в процессе живого действия, {216} как будто случайно роняя сентенции воспитательного характера, заставляя говорить вместо себя самые драматические ситуации и самих действующих лиц.

Действие спектакля ни на минуту не становится скучным. Автор и режиссер (И. М. Рапопорт) умеют вовремя оборвать серьезный диалог и ввести оживляющие театральные моменты — музыку или веселый комедийный эпизод, для того чтобы затем снова вернуть действие в основное русло.

Тезисная тема «Электричества», находящая свое отражение в самом названии пьесы и в финальном лозунге, загорающемся на транспаранте, это — тема учебы, повышения технических знаний. Но главное в спектакле — не в этом тезисе.

Над всем, что показывается на сцене, царит дух складывающегося на новых началах школьного коллектива, дружного, спаянного общими целями и новыми моральными нормами.

В этом показе веселой и серьезной комсомольской семьи — основная удача «Электричества».

Рассказывая о днях и делах этой «семьи», автор и театр находят яркие краски и оттенки в характеристиках отдельных персонажей. Все они наделены характерными особенностями, индивидуальными штрихами, которые заставляют помнить их лица много после того, как опустился занавес в финале спектакля.

В исполнении актеров есть хорошая простота, эмоциональная выразительность, дающая зрителю возможность воспринимать персонажей пьесы как настоящих реальных людей. В их игре есть та дружная согласованность, которая определяет основную тему и стиль этого жизнерадостного спектакля.

5 июля 1933 года

## Путь хроникальной драмы[[66]](#endnote-56)

### 1

Наиболее распространенным в советской драматургии является тип хроникальное драмы. Широкая, несколько бесформенная по очертаниям, с большим количеством эпизодов-картин, с многими действующими лицами, охватывающая обширное поле событий, пьеса-хроника уже давно утвердилась на сцене советского театра. Она знала пору своего расцвета, когда ей удалось раздвинуть традиционную композицию старой индивидуалистической драмы и когда она ввела с собой {217} на сцену современную жизнь, полную движения и событий, блещущую разнообразными красками. В первых пьесах этого жанра новый материал, новые люди отвоевывали себе место на сцене.

Это была пора первых блестящих побед советской драматургии. Она началась с «Воздушного пирога» Б. Ромашова, со «Шторма» В. Билль-Белоцерковского, с «Виринеи» Л. Сейфуллиной и продолжилась на целом ряде пьес, вошедших в историю советской драмы как ее подлинные достижения.

Значение этих пьес определялось прежде всего тем, что в них на сцену театра вошел новый складывающийся быт революции. До хроникальной драмы революционная тема проникала на театральные подмостки контрабандным путем. Она одевалась в романтические одежды, абстрагировалась до схемы, до плаката, стилизовалась условной обстановкой.

Подвижный, взрыхленный, быстро меняющийся современный быт долго не давался в руки драматургу. Он не укладывался в рамки традиционной драмы.

Пьеса-хроника широко открыла перед ним дверь на сцену. Построенная на эпизодной системе, с несколькими переплетающимися сюжетными линиями, с большим числом отдельных картин и действующих лиц, она позволила драматургу включить в свои рамки многообразный социально-бытовой материал, поражавший зрителя своей свежестью и остротой. Она дала возможность драматургу показать жизнь революции в ее движении, в столкновении разнообразных социальных групп и пластов.

В этих пьесах «играла» не столько тема, сколько бытовой материал, необычный для театра. Драматург в каждой новой пьесе открывал новый кусок быта в современной жизни, еще не использованный в предыдущих пьесах. Зачастую этим и ограничивалась изобретательность драматурга. Эта погоня за свежими бытовыми штрихами и деталями доходила до напряженных поисков такой обстановки, таких уголков современной жизни, которые еще не показывались на подмостках. Пивная, парикмахерская, вагон-ресторан, редакция газеты, железнодорожный вокзал — являлись своего рода находками, «открытиями» драматурга, ради которых строились самостоятельные эпизоды и выводились новые персонажи.

Драматург стремился уловить и передать со сцены запах сегодняшней жизни, ее быстрый размашистый шаг, ее многоголосое звучание.

Но чем дальше шло время, тем позиции хроникальной драмы становились более шаткими. Все чаще они подвергаются {218} серьезному обстрелу, а за последнее время ревизия пьесы-хроники выдвигается как одна из очередных задач драматургического дня.

Хроникальная драма в ее современном виде переживает явный кризис. Она постепенно вырождается в чисто описательный жанр и оказывается неспособной глубоко развернуть поставленную тему.

Материал в ней слишком часто торжествует над художественным замыслом. За последнее время в большинстве пьес этого типа художник отсутствует. Его место занимает фотограф, делающий моментальные снимки и затем монтирующий их по примитивному принципу хроникальной последовательности событий.

Требовавший на первых порах от драматурга изобретательности, острого пристального взгляда, умения видеть и ощущать новую жизнь — жанр хроникальной драмы за свое десятилетнее существование стал превращаться в бытовое обозрение, выработал систему стандартных приемов, ставших общим достоянием и выродившихся в простое ремесленничество.

Писать такие пьесы стало чрезвычайно легким делом. Здесь не нужно ни мысли, ни знания жизни и ни настоящего мастерства.

Скудных, конспективных сведений, почерпнутых из газет, небольшого запаса наблюдений, схваченных на лету, и средней литературной техники достаточно для того, чтобы скомпоновать так называемое «большое полотно» обозренческой драмы по любой тематической установке. Именно так фабриковались бесчисленные пьесы на производственные темы, одно время затопившие сцены почти всех театров и похожие одна на другую, как сиамские близнецы.

Все различие между ними заключалось только в том, что в одной пьесе действие развертывалось вокруг производства блюминга, в другой — вокруг доменного процесса, в третьей — на стройке гидростанции и т. д. Ввести в пьесу новое производство становилось чуть ли не основной задачей драматурга. Машины различных конструкций определяли единственное различие в этих драмах.

В таких произведениях форма пьесы-хроники растягивается чуть ли не до бесконечности. Деление пьесы на десяток-полтора эпизодов оказывается недостаточным. Эпизоды в свою очередь начинают дробиться на отдельные мелкие сценки и даже «кадры». Есть пьесы, которые включают до пятидесяти таких «кадров» («Голос недр»).

{219} Другая характерная особенность обозренческой драмы заключается в непомерном изобилии эпизодических действующих лиц. Они возникают в каждой новой картине, теряясь в ходе действия и уступая место вновь приходящим персонажам. Они теснятся на сцене пестрой толпой, вырывая реплики у основных действующих лиц, оттесняя их на второй план. В некоторых пьесах этого типа действует до ста пятидесяти персонажей («Первая Конная»).

Как следствие всего этого, хроникальная драма теряет внутреннее драматическое движение. Три четверти места занимает в ней экспозиция. А в некоторых случаях, как, например, в «На Западе бой» Вс. Вишневского, экспозиция растягивается до падения занавеса в финале спектакля.

На протяжении четырех часов театрального представления драматург только успевает рассказать обстановку, наметить исходные события и расставить действующие силы драмы. На развертывание действия и на раскрытие образов у драматурга не остается ни места, ни времени.

Перерождение хроникальной драмы интересно сказалось в «Интервенции» Л. Славина, в пьесе талантливой и не лишенной привлекательности, но обострившей недостатки драмы-хроники на ее сегодняшнем этапе.

Пьеса Славина была задумана как героическая драма о большевистском подполье в Одессе времен французской оккупации. Как будто в ней есть для этого материал. На сцену выведены большевики, члены подпольной «иностранной коллегии», работающей среди войск интервентов.

Образы этих персонажей намечены драматургом в первых сценах как волевые бесстрашные люди. Они проходят по улицам большого города, молчаливые и уверенные, спокойно рассчитывающие свой шаг. Кажется, что город принадлежит им, хотя губернаторский дом еще занят оккупантами и белым штабом. Но они держат в своих руках тайные нити, которые завтра придут в движение и определят судьбу города.

Гибель этих людей перед самым приходом красных войск должна приобрести в этом контексте особо трагическое звучание.

Интересно намечена драматургом и фигура матроса Бондаренко, командира отряда, окружившего город и впоследствии сбросившего интервентов в море. В нем чувствуется сконцентрированная воля революции, воплощенная в действие, железная, молчаливая собранность водителя революционных отрядов. По своему положению в действии драмы Бондаренко {220} напоминает шекспировского Фортинбраса. Это — знак грозовой тучи, надвинувшейся на белый стан.

Но драматург не производит нужного отбора материала. Он заполняет пьесу целым рядом разнохарактерных деталей и штрихов, стремясь дать полную и разностороннюю картину одесской жизни того времени. Наряду с большевистским подпольем он отводит место в одинаковой пропорции зарисовкам иностранной казармы с характерным бытом французских солдат, сценам в штабе интервентов и в среде богатых одесских негоциантов и, наконец, картинам уличной жизни белого города, которую драматург рисует в ярких тонах, выводя представителей одесского дна — бандитов и спекулянтов: гангренозные струпья на теле разлагающегося организма.

В «Интервенции» грань между хроникальной драмой и обозрением стерта. Иллюстративный подсобный материал становится хозяином положения. Он уводит драматурга на побочные дороги. Образы героического подполья потускнели, ушли в тень. А второстепенная тема одесского дна благодаря живописной яркости самого материала выросла до преобладающих размеров. Она подминает под себя весь остальной материал, взятый драматургом, и превращает драму о героических днях революции в легкое, бездумное бытовое обозрение, временами уходящее в водевильно-опереточный стиль, как это случилось в «блатных» уличных эпизодах и в сцене конспиративной квартиры с веселыми песенками белошвеек.

Поставленная на сцене Вахтанговского театра, «Интервенция» дала материал для нарядного и занимательного зрелища. Но эти качества, сами по себе неплохие, не соответствуют ни теме, выраженной в названии пьесы, ни драматическим событиям, которые показаны в ней.

Поверхностность и бездумность не являются индивидуальными свойствами Славина как драматурга. Они характерны для жанра хроникальной драмы в целом на ее современном, «обозренческом» этапе. Здесь существует разница лишь в окраске.

В одних пьесах этого типа отсутствие единой темы затушевывается серьезным драматическим тоном или пафосной декламацией, как мы видим это в «На Западе бой» Вс. Вишневского — в пьесе, которая дает не столько познание процессов, идущих сегодня на Западе, сколько серию беглых картин из жизни современной Германии, не объединенных цельным замыслом. В других, как в «Интервенции», отсутствие темы соединяется с откровенной развлекательной тенденцией.

{221} И в том и в другом случае драматург выступает в роли простого собирателя разнообразного материала, иногда подающего его в остром внешнем рисунке и в своей индивидуальной манере, но неспособного осмыслить его и поднять до большой темы.

### 2

Вопросы композиции на ближайшее время будут одними из центральных производственных вопросов драматургической практики. Споры, которые начинают разгораться вокруг проблемы композиции советской драмы, — не праздные споры, имеющие узкотехнический смысл. От них нельзя отмахнуться, несмотря на то, что зачастую они получают наивное выражение.

Стремление драматурга не только описывать жизнь в ее внешних проявлениях, но и думать о ней неизбежно связано с поисками цельной и прозрачной конструкции драмы, в которой мысль находит ясное выражение и подчиняет себе материал наблюдений художника.

Неспособность хроникальной драмы в ее сегодняшнем обозренческом варианте поднять большую тему иногда толкает драматурга на попытки построить современную драму в строгой поактной системе, с прямой как стрела драматической интригой.

А за последний год мы встретились и с попыткой теоретического осмысливания такого пути.

Так, Афиногенов и Киршон предложили советским драматургам пойти на выучку к Ибсену и призвали вернуться в драматургии к «потолку» и «самовару», то есть к такой обстановке на сцене, которая создает интим, замкнутость действия, с предельным ограничением количества действующих лиц в драме и установлением между ними тесных личных связей. Все эти положения возвращают драматургию в лоно традиционной драмы замкнутого комнатно-семейного типа, в противовес которой в свое время как боевое оружие была создана хроникальная драма.

Нужно сказать, что практические опыты, которые мы имели до сих пор в этом направлении, не приводили к благоприятным результатам.

Пьесы на современном материале, написанные по такому принципу, действительно приобретают стройный вид. Конструктивно они хорошо слажены. Действие развивается в них как будто с нужной цельностью и последовательностью. Есть в них и видимость проблемности, глубокомыслия.

{222} Но эта проблемность и глубокомыслие при более внимательном взгляде оказываются построенными на ложном основании. Они куплены за счет искажения социально-политической темы и современного бытового материала.

«Чудак» Афиногенова сделан в строгом соответствии с канонами замкнутой формы драмы ибсеновского типа. Драматическая интрига отличается цельностью и ясностью. Она развивается по прямой линии. В центре ее как основной и решающий двигатель поставлен центральный образ героя, несущий на себе тему пьесы. Благодаря этому тема как будто звучит с исчерпывающей отчетливостью. Но в то же время она идет по неверному руслу. Пьеса превращается в драму единоличного героя, не находящего выхода в борьбе со всем окружающим миром.

Композиция интимной драмы изолирует героя от социальной среды, выхватывая его из контекста современной жизни, развивающейся в сложном сплетении многообразных социальных явлений и множества человеческих судеб.

За персонажами такой пьесы не чувствуется воздуха. Площадка, на которой они действуют, как бы намеренно отрезана от окружающего мира. Они помещены в аквариум, в искусственно изолированную обстановку, в которой смещены реальные жизненные пропорции. Социальная драма уступает место индивидуалистической драме, драме одиночек, идущих в жизни неповторимым жертвенным путем.

Приблизительно то же самое случилось с «Унтиловском» Леонова и со «Сменой героев» Ромашова, сделанных в тех же приемах. Актерский мир в пьесе Ромашова взят изолированно от окружающей его социальной среды. Он замкнут в себе. Процессы, которые идут в нем, не переливаются в общие процессы, совершающиеся в нашей жизни. Поэтому страдания героя драмы, актера Рощина, становятся непонятными и надуманными. Они кажутся нам мелкими, не стоящими внимания.

Островский и Ибсен могли строить свои проблемные драмы по такому принципу, оставаясь в границах однородной социальной среды. Трагический конфликт личности и среды — такова основная тема, которая была задана им эпохой. И личность всегда была права в этом конфликте. Эта тема великолепно укладывалась в рамки драмы-аквариума. Мало того, именно в этой форме она получала предельно заостренное выражение. Изолированный стеклянный ящик, в котором искусственным способом скупыми пузырьками нагнетался воздух. В этом аквариуме задыхалась живая человеческая душа.

{223} Тема эта не звучит в нашей жизни. Перенесенная на современную сцену из другой эпохи, она становится выдуманной и фальшивой. Конфликт личности со средой разрешается сейчас в ином плане, чем он решался в условиях старого общества. А в тех случаях, когда он действительно поднимается до драматического звучания, — то ведущим началом в конфликте оказывается не герой-одиночка, но среда в широком смысле слова: не столько данная среда, выведенная в драме, но все общество в целом. И это должно зазвучать в пьесе современного драматурга.

Глубокомыслие таких пьес, как «Смена героев», обнаруживается как мнимое глубокомыслие, как мнимая проблемность.

### 3

Проблемные пьесы в нашей драматургии встречаются редко. Это не значит, что драматургия наша в большинстве своем безыдейна. Наоборот, казалось бы, подавляющее число советских пьес насыщено идеями. Но эти идеи дает в готовом виде сама жизнь. Они входят на сцену непроизвольно с тем жизненным материалом, который захватывает драматург в своих пьесах. Они уже знакомы зрителю в том же объеме (если не в большем), в каком они даны в драме.

Очень редко драматург открывает новую тему для аудитории, новую точку зрения на материал.

Происходит это прежде всего от недостаточного знания действительности. Наша быстро меняющаяся жизнь представляет большей частью для художника все еще мало исследованную область. В то же время драматургия гораздо больше, чем литература, требует от художника завершенного осмысливания материала наблюдений. Она требует додумывания до конца своей концепции во всех ее деталях, потому что драматическое произведение на небольшом промежутке времени спектакля дает сгусток жизни с выводами и с определенной итоговой чертой под ними.

А драматургу еще редко это удается сделать.

«Страх» Афиногенова задуман как проблемная драма. Автор не ограничивался тем, что вывел на сцену профессорский мир в период социалистической реконструкции, показав те процессы, которые происходят в среде научной интеллигенции. Он дал в руки своему герою целую философскую концепцию, которой Бородин пользуется как оружием для политической борьбы. По этой теории основным стимулом человеческой деятельности в современном мире является страх.

{224} Но, взяв бородинскую теорию темой пьесы, сам драматург не продумал ее до конца. Логическим доводам Бородина он противопоставил чисто публицистическую речь Клары. Теория «страха» оказалась неразоблаченной и во второй половине пьесы вообще исчезает из поля зрения Драматурга. Место сложной проблемы занимает тезис о том, что нет аполитичной науки, — тезис, в наше время бесспорный и не требующий особых доказательств.

Пьесу спасают интересно сделанные образы действующих лиц, социально заостренные и в то же время индивидуализированные. Однако по своей тематической концепции «Страх» не переходит в разряд проблемных драм, оставаясь одной из многих пьес, описывающих процесс перерождения старой интеллигенции.

Но многое в этом неумении драматурга поднять тему до проблемы зависит и от слабой его технической вооруженности, от отсутствия достаточного опыта и мастерства. Мысль художника не прорывается наружу, оставаясь в плену косной непобежденной формы. Она искажается неверно взятыми красками, угловатым и неуверенным почерком.

Одной из труднейших технологических проблем советской драматургии является проблема *связей действующих лиц* между собой, Для того чтобы верно передать со сцены смысл и дух эпохи, нужно прежде всего уловить и закрепить в драматической ткани характер человеческих отношений и связей, присущий данному времени, данному обществу.

Драматург может создать превосходный портрет современного человека, но если связи этого персонажа с окружающим миром не будут уловлены в их сегодняшнем типическом своеобразии, то самый портрет при верности отдельных частей будет казаться выдуманным, искажающим оригинал.

Сила хроникальной драмы, то новое и ценное, что она принесла с собой в советскую драматургию, состоит как раз в ее способности показать новые общественные связи и своеобразные отношения, возникающие между людьми нашего времени. Эти связи и отношения направляются по разнообразным руслам и приобретают иногда чрезвычайно сложный, запутанный характер.

Человек нашего времени раскрывается в жизни не по прямой линии, не в условиях однородной социальной среды. Он может быть понят только в сложных взаимоотношениях с различными сторонами жизни, с людьми разнообразных общественных категорий. Он может быть правильно осознан и раскрыт художником только в движении, в сопоставлении его {225} общественного и личного бытия, зачастую находящихся в противоречии между собой.

Именно это обычно удается сделать драматургу в хроникальной драме. Пользуясь ее формой, драматург сталкивает и скрещивает на отдельных персонажах движущиеся социальные пласты, устанавливая между ними, несмотря на внешнюю отдаленность их, глубокую внутреннюю связь.

Слабость хроникальной драмы в ее сегодняшнем «обозренческом» варианте заключается в том, что, детально вычерчивая сложную сетку социальных взаимосвязей между действующими лицами, она не дает самих людей в живом и полноценном виде. Вместо них действуют портретные иллюстрации социальных категорий.

Но, с другой стороны, когда драматург обращается к традиционной форме замкнутой интимной драмы, он обычно приходит к результатам обратного порядка. Его герой принимает индивидуальный облик, обрастает плотью, но отношения между ним и средой необычайно упрощаются и разрешаются в чисто личном плане, вытекая преимущественно из индивидуальных свойств характера главного персонажа.

И дело здесь не только в поактном или поэпизодном строении пьесы, как об этом говорят в последнее время. Свести вопрос композиции драмы к выбору акта или эпизода было бы слишком элементарно. Вопрос решается более сложным путем.

Ферментом, связывающим отдельные персонажи друг с другом, является в пьесе драматическое действие. От принципа построения действия и зависит композиция пьесы.

В драме традиционно замкнутого типа действие развертывается как стрела в прямом направлении, в строго последовательном нарастании событий. Оно целиком направляется человеческим характером главного героя драмы. Один конфликт на пути этого героя рождает другой, одна ситуация вытекает из другой. Все действующие лица постепенно вводятся в игру и приходят в непосредственное, тесное соприкосновение с основным персонажем драмы. Их отношения с ним точно определены и ограничены течением драматической интриги. Действие замыкается узкими границами семьи или группы персонажей, связанных чисто личными связями, как это обычно мы видим в драмах Ибсена.

Но у Шекспира драматическое действие строится иным путем. Оно начинается с нескольких разбросанных «центров», и только в дальнейшем эти «центры» соединяются самостоятельными линиями в одном узле. Благодаря этому действие {226} драмы приобретает крупный масштаб, воздух и захватывает многообразную социальную среду.

У Шекспира действуют не только индивидуальности, но и общественные силы, стоящие на разных полюсах и приведенные в движение переломной эпохой. Они входят в действие как самостоятельные массивы, медленно сближаясь друг с другом для решающего столкновения.

В «Гамлете» конфликт дан сразу же в готовой сложившейся форме, не выливаясь в то же время в непосредственное действие. На протяжении всей драмы действующие лица готовятся к схватке. Они словно кружатся над местом будущего боя, поворачиваясь перед зрителем различными сторонами, пробуя свои силы, то сближаясь, то отдаляясь друг от друга.

Такое строение драмы по своим свойствам гораздо ближе отвечает задачам нашей драматургии, чем прямолинейный принцип развертывания действия. Оно позволяет драматургу оперировать огромным материалом, вводя в пьесу разнообразные социальные категории и в то же время детально обыгрывая их основных представителей, раскрывая их как индивидуальные разносторонние образы. Оно позволяет расширять площадь действия и устанавливать более сложные связи между персонажами.

«Егор Булычов» написан в актах. Но действие этой пьесы строится не в приемах замкнутой драмы, оно имеет внутреннее деление на отдельные эпизоды. Если всмотреться внимательно в структуру горьковской драмы, то мы увидим, что, в сущности, на протяжении всей пьесы повторяется одна и та же ситуация, но в разных вариантах с персонажами различных общественных групп.

Конфликт Булычова с собственническим миром определен в первых же явлениях. Но каждый раз та же ситуация повторяется с новыми действующими лицами. Действие все время как бы описывает круги вокруг Булычова, расширяя границы, захватывая все новый людской материал различной социальной формации.

При этом с каждым новым кругом основная ситуация становится обостреннее и шире по своим смысловым масштабам. К концу драмы вокруг Булычова возникает огромный мир социальных отношений, выходящих далеко за пределы булычовского дома.

«Мой друг» Погодина сделан в эпизодной системе. Но действие в этой драме построено по тому же принципу. Драматического конфликта, который развивался бы в последовательном {227} движении, создавая связную цепь ситуаций, — в пьесе нет. Центральное лицо — строитель Гай — показывается драматургом в многочисленных эпизодах на отношениях его с различными группами персонажей. Он повертывается разными сторонами при одной и той же ситуации на столкновении с многообразным человеческим материалом, с различным социальным окружением.

В этих пьесах мы имеем дело с принципиально новым приемом композиции драмы. Здесь сохраняются все положительные свойства хроникальной драмы и вместе с тем действует развернутый индивидуальный образ, соединенный сложными связями с широкой многообразной средой. Стройная композиция подчиняет материал наблюдений художника, не искажая его и поднимая до самостоятельной темы.

5 августа 1933 года

## Лирическая тема.Драматургия А. Файко[[67]](#endnote-57)

### 1

В жизни А. Файко производит впечатление очень рассудительного, размеренного и несколько зашнурованного человека. На диспутах и собраниях он выступает с обдуманными и стройными речами, в которых логическое построение, аргументация от разума преобладают над эмоциональным тонусом. Он подбирает слова, отчетливо выражающие его мысль. Они соединяются в плотно свинченные фразы, идущие одна за другой с логической последовательностью. Иногда кажется, что оратор близок к тому, чтобы увлечься темой: вот‑вот через поверхность организованных фраз и положений прорвутся темперамент и страстные утверждения. Но повышение интонации сразу же обрывается переходом в иронию: выступающий возвращает себя в русло обдуманных и разумных рассуждений.

Таким же спокойным и организованным человеком изображен Файко на удачном портрете-шарже работы Н. Акимова. Аккуратное и симметричное лицо дышит спокойствием и излишней рассудительностью. Кажется, что для этого человека все ясно и разнесено по комфортабельным клеточкам.

Но когда знакомишься с произведениями А. Файко, с пятью его пьесами, прошедшими в московских театрах С 1923 года, то облик драматурга поворачивается с иной стороны. Мир накаленных страстей, катастрофических биографий {228} и смятенных чувств возникает в произведениях этого корректного человека. В его драмах действуют герои с нарушенным душевным равновесием, раздираемые страстями и противоречиями. Их сжигают честолюбивые стремления и завоевательные планы. Они одержимы навязчивыми идеями, делающими их слепыми и нечувствительными к голосу рассудка.

Одни из этих героев наделены сильной волей. Они хватают жизнь за горло, и челюсти их сжимаются в судорожной мертвой хватке.

Другие отмечены лирической бездейственностью и мечтательностью. Они говорят срывающимся голосом, в котором звучат жалобы и тревога. Они идут в жизни колеблющейся, неуверенной походкой.

За холодноватым рассудочным обликом автора этих пьес живут взволнованные чувства, испуг и нерешенные вопросы.

### 2

Когда-нибудь будущий исследователь общественной психологии напишет книгу, в которой расскажет, как люди, пришедшие в революцию из другого мира, воспитавшиеся в иных социальных условиях, сдирали с себя плотно приросшую кору индивидуалистического сознания. На одной из страниц этой книги читатель найдет имя Файко, потому что, пожалуй, никто из советских писателей-драматургов не переживал эту тему с такой болезненной остротой и искренностью.

Главные персонажи всех пьес Файко — герои «третьего пути» в революции. Все они заняты собой, размышлениями о своем личном. Антон Прим в «Озере Люль» видит в революции только средство для своего собственного возвышения, для своей карьеры. Он предает товарищей по партии, одновременно пытается предать и своих покровителей и господ. Бубус, маленький учитель Бубус, взбирается на школьную кафедру, для того чтобы с ее высоты проповедовать нормы индивидуальной морали и примирять враждующие классы. Евграф отворачивается от революции, которую он еще недавно защищал с оружием в руках, и отправляется на поиски вневременной правды и красоты. Профессор Гранатов с великолепной выдержкой прокладывает свой путь карьериста и авантюриста. Белокурая журналистка Дорина Вейс проповедует теорию индивидуального подвига, а ее более осторожный соучастник — Заместитель автора (Замавтора, как называет его драматург в списке действующих лиц) — пытается управлять жизнью по своей прихоти художника и выдумщика.

{229} Герои эти терпят крах в своих стремлениях. Прим и Гранатов оказываются раздавленными и уничтоженными. Революция вычеркивает их из списка своих спутников. Бубус, Евграф, Дорина Вейс и Замавтора — мечтатели и романтики различных формаций — стукаются лбами о реальную действительность и с растерянным видом отходят в сторону. Жизнь выбрасывает их на берег потрепанными и поблекшими, еле переводящими дыхание.

Путь ограниченного индивидуалистического самоутверждения не удается этим героям. Самое их существование становится фантастическим, они обречены на вымирание.

Файко верно разрешает тему в своих пьесах. Конфликт между личным и общественным заканчивается победой социального начала. На стороне новых людей, на стороне революции оказывается не только физическая сила, но и сила нравственная и интеллектуальная. Такие выводы отчетливо делаются драматургом в его пьесах.

Но упорство, с каким Файко возвращается к одной и той же теме, — не случайное пристрастие драматурга.

Есть причины, которые мешают ему окончательно распроститься со своими традиционными персонажами и перейти к иным темам, к иным образам.

Право отдельного человека на неограниченное самоутверждение, на игнорирование общественных интересов — отвратительное право. И тот мир, который устанавливал это право как основной закон, должен быть разрушен. Но не уходит ли вместе с этим миром человеческая индивидуальность, наделенная богатством красок, мыслей и чувствований? Не влечет ли за собой торжество общественного начала уничтожения личности в ее неповторимом своеобразии, в ее эмоциональной исключительности? Не означает ли победа коллективного сознания торжества рассудочности, трезвых общеобязательных правил, исключающих всякое индивидуальное движение?

Эти вопросы остаются нерешенными для Файко. А временами в некоторых своих пьесах драматург даже склонен ответить на них утвердительно.

Драматург словно обращается к современникам с таким монологом: «Я приветствую тебя, новый мир, самый лучший, самый справедливый из миров, который когда-либо существовал на земле. Ради него стоит и нужно отказаться от самого себя, от своих чувств и мыслей, от всего индивидуального и интимного, что составляет непременную принадлежность самостоятельной разносторонней личности. Нужно вооружиться железной логикой, нужно заковать себя в схему последовательных {230} трезвых умозаключений и аналитических выкладок, нужно отбросить в сторону лирические порывы и романтические стремления. Это нужно сделать, потому что так хочет история и потому что разум мой говорит, что только на этом пути человечество найдет свое счастье.

Но не сердитесь, люди этого нового мира, если мне немного жаль гибнущей индивидуальной неповторимой личности. Ведь вместе с ней уходит мансардное одиночество, стихи Лермонтова и эта страстная борьба, которая выковывала сильные замкнутые характеры, складывала своеобразную психологию одиноких смельчаков. В этом ведь была своя трагическая красота!»

Именно поэтому герои мелодрам Файко, авантюристы и злодеи, последователи крайнего индивидуализма, при всех своих отрицательных качествах появляются на сцене в романтическом ореоле. Они поставлены в красивую трагическую позу. Антон Прим и Гранатов не вызывают сочувствия у драматурга, но они чрезвычайно эффектны по своему эстетическому облику.

А в комедиях Файко герои-мечтатели, несмотря на все старания автора, остаются не осмеянными до конца. В смехе драматурга над своими персонажами пробиваются лирические жалобы. Недаром комедии Файко очень мало комедийны. Они приближаются к жанру лирической драмы, к своеобразному авторскому монологу, на котором лежит печать задумчивости и размышлений самого драматурга.

### 3

Файко один из немногих советских драматургов, который пришел в искусство со своей собственной темой, со своим индивидуальным отношением к миру. Для Файко каждая его пьеса — не самоцель, не просто драматическое произведение, организующее для театра энное количество наблюдений автора, но средство для высказывания своих мыслей о жизни, средство для решения жизненной, а не литературной задачи.

Проблема индивидуализма — крупная серьезная проблема. Индивидуалист живет во многих из нас, современниках и делателях большой эпохи. Прошлое сидит в уголках сознания и время от времени дает себя знать в самые неожиданные моменты. С ним нужна бдительная неустанная борьба.

Но в том новом мире человеческих отношений, который создается на наших глазах и к которому обращается драматург со своим торжественным монологом, не должно существовать {231} антагонистического противопоставления личного и общественного. Победа коллективного сознания не уничтожит человеческую полноценную индивидуальность. Наоборот, она должна открыть для ее развития более широкие дороги. Эпоха революции, как никогда еще в истории, рождает сильные волевые характеры, мощные и своеобразные индивидуальности. Об этом говорит практика каждого дня революции. Но это — индивидуальности нового качества. Они воплощают в себе движение, мысль и силу огромных человеческих коллективов. Они связаны с ними и растут из них.

Трудность для Файко как художника, живущего среди этих людей и стремящегося работать для них, заключается в том, что тема, которую он принес с собой в жизнь, — мечтательная лирическая тема. Если ему сравнительно легко разделаться с Примом и с Гранатовым, с этими хищниками и карьеристами, если ему в конце концов удается более или менее убедительно осмеять Дорину Вейс, придав ее проповеди безвкусную и пошловатую фразеологию, то мечтатели Файко остаются неуязвимыми. Бубус, Евграф и Замавтора, особенно два последних персонажа, не имеют законченной судьбы в произведениях драматурга. Автор смущенно уводит их за кулисы, обрывая их монолог на полуслове.

Тема Файко, обнаженно раскрывающаяся на этих героях, формулируется как право на бездействие в жизни, на индивидуальную мечту, право на вымысел.

Эти герои Файко боятся жизни, бегут от нее, выстраивают рядом с ней свою мансарду, откуда сокрушенно и испуганно наблюдают за ее шумным и быстрым потоком. Они выходят из этой мансарды только для того, чтобы постранствовать по миру без всякого дела, в качестве зрителей, сочувственно рассматривающих действительность как серию фантастических пейзажей. Они живут замкнутой эмоциональной жизнью, в своеобразной музыкальной стихии, чуждаясь непосредственной практики жизни, отрицая власть разума, логического трезвого начала. Жизнь, конечно, смеется над ними, и они опять забираются в свои мансарды с кривой усмешкой обиженных людей.

Эта Мечтательная тема Файко, бездейственное отношение к жизни ставят художника в некоторое отдаление от эпохи, то преодолеваемое драматургом, то возникающее снова. Наше время требует воинствующего искусства, оно складывает тип художника мужественного и волевого, умеющего глядеть прямо в глаза жизни, способного овладеть ее потоком, соединяющего трезвый расчет со страстным порывом.

{232} Файко знает это. Он хочет быть таким художником, шагающим вместе со своим вздыбленным временем, со своими современниками. Разум художника живет в нашу эпоху. Он помогает ему время от времени создавать волевые произведения, вскрывающие лицо действительности, направленные на переделку человеческого сознания. Образцом такого произведения в драматургии Файко является «Человек с портфелем».

Но чувства художника тянут его назад, в стихию бездействия и музыкального одиночества. Они вторгаются в сознание драматурга, путают его стройные построения и создают такие двойственные произведения, как комедия «Неблагодарная роль», в которой одна и та же тема получает различные толкования на различных персонажах. Автор разоблачает буржуазную природу авангардизма комсомольца Завьялова и классовый смысл проповеди индивидуального подвига Дорины, но та же философия, выраженная в бездейственном лиризме Замавтора, вызывает у драматурга явное сочувствие.

В «Неблагодарной роли» Файко находит новый язык в изображении положительных образов нашей эпохи. Комсомольцы этой философской комедии даны как живые человеческие фигуры, имеющие не только тезисное назначение, но и объективное полноценное существование. Вместе с ними врывается в замкнутый мир личных переживаний автора воздух большой и взволнованной жизни. Эти образы, пожалуй, впервые в творчестве Файко (положительные персонажи «Человека с портфелем» были сухи и дидактичны) приносят с собой на сцену тему оптимистического утверждения жизни.

Но на образе Замавтора развертывается та же личная тема художника.

Вытесненная за десять лет с целого ряда участков тема лирического индивидуализма у Файко задержалась на проблеме: искусство и действительность, жизнь и творчество.

Операция переделки сознания проходит у этого драматурга болезненно и затрудненно. Предысторический человек отрывается от иссохшей почвы с жалобами и лирическими вздохами, с трудом изживая противоречия в своем сознании.

### 4

Вопрос о Файко как о мастере театра стоит особо. Бесспорно, Файко, как никто из октябрьского поколения драматургов, владеет техникой драмы и театра. Большинство его пьес написано в острой и блестящей форме, с конструктивной цельностью и изяществом. Файко — мастер драматической интриги. Она развертывается в его драмах как стремительная {233} спиральная пружина. Только в «Евграфе, искателе приключений» действие построено по принципу отдельных сцен, иллюстрирующих странствия героя по свету в поисках красивой жизни и утраченной правды. В «Неблагодарной роли» искусство строить интригу приобретает изощренный, сложный характер.

Как драматург Файко оказал влияние на своих собратьев по профессии. Отзвуки «Евграфа» явственно слышатся в «Заговоре чувств» Ю. Олеши, «Человек с портфелем» отразился в «Страхе» А. Афиногенова.

Но мастерство Файко — специфично. Традиционная тема этого драматурга наложила на него свой отпечаток. Файко пользуется формой романтических жанров драмы. Он обращается к мелодраме в ее чистом выражении («Озеро Люль», «Человек с портфелем»), к лирической драме романтиков с экспрессионистским налетом («Евграф, искатель приключений», «Неблагодарная роль»).

Благодаря этому современный быт у Файко предстает со сцены в несколько стилизованном, условном виде. Между жизнью и сценой в произведениях Файко словно протянут тюль, окрашивающий события и образы в подчеркнуто индивидуальный цвет и видоизменяющий их подлинные очертания. Действие приобретает черты фантастики и вымысла. Это сказалось даже на такой острой по современному звучанию пьесе, как «Человек с портфелем».

Борьба логического и эмоционального начала, характерная для Файко-художника и, следовательно, для Файко-человека, выразилась и в стремлении драматурга к отчетливому и чрезмерно строгому композиционному рисунку драмы, к скупому, жесткому отбору словесного материала, к лаконичным ситуациям.

Как в жизни, выступая на диспутах и собраниях, Файко прячет свой темперамент в отчетливые формулировки и в стройную последовательность умозаключений, так и в своем творчестве драматург заковывает лирическую тему в строгую традиционную форму, в обдуманный и выверенный композиционный каркас.

Эти свойства мастерства Файко делают его произведения несколько холодноватыми и отвлеченными. Они живут неполной жизнью. Для темы Файко они слишком упорядочены и организованы. За их академическим обликом не всегда ощущаешь живую мысль этого художника, страстно пытающегося выйти за границы своей лирической темы в широкий вольный мир, рождающийся на его глазах.

{234} 20 августа 1933 года

## Образ в проблемной драме[[68]](#endnote-58)

### 1

Вопрос о построении социального образа-характера в советской драме стоит сейчас в центре производственных дискуссий.

Бесспорно, современная драматургия бедна сложно разработанными образами персонажей. Она еще не умеет обращаться с тем богатый человеческим материалом, который рождает на глазах художника наше время.

Об этом говорит зритель и пишут критики. В этом признается сам драматург, к такому же выводу приходит и актер, внося в разгорающийся спор и свои чисто профессиональные требования.

За последние годы все чаще выдвигается перед драматургом задача создания образа-характера со сложной развернутой психологией и обладающего неповторимо индивидуальными чертами в противовес плоским, обезличенным фигурам, которые еще часто действуют в современных пьесах.

Призыв к овладению образом-характером — своевременный призыв. Поднять в драме современную тему крупного социального масштаба во всем ее объеме и глубине можно только путем умелого и внимательного разглядывания тех процессов, которые совершаются в сознании человека, участника большой жизни.

Но призыв к образу-характеру, выраженный в общей форме, не решает вопроса. Дело заключается не только в самом характере, но и в его качестве.

Не представляет больших трудностей придать тому или иному персонажу индивидуальные черты, наделить его личными особенностями. Мастерство это не такое сложное. Им обладали драматурги различных рангов и направлений, вплоть до автора мистических «кукольных драм»: и у героев Метерлинка есть свои индивидуальные особенности.

Советская драматургия знает индивидуальные образы персонажей, имеющие свой цвет и штриховку. Братишка и Предукома в «Шторме» Билль-Белоцерковского, Семен Рак в «Воздушном пироге» Ромашова, Вершинин и Пеклеванов в «Бронепоезде» Всеволода Иванова, Василий в «Рельсы гудят» Киршона, Глафира в «Инге» Глебова, Гога и профессор Андросов {235} в «Человеке с портфелем» Файко, тот же чудак Волгин в одноименной пьесе Афиногенова, Степан в «Поэме о топоре» Погодина. И все эти персонажи не являются обнаженными схемами. В каждом из них есть неповторимый колорит и своя душевная интонация.

Можно назвать еще целый ряд таких персонажей, созданных советскими драматургами. Зритель ощущает их как живые фигуры, он следит с вниманием за их судьбой на сцене, сочувствует им или негодует на них.

Основная трудность заключается в том, чтобы создать проблемный характер современного человека, не только отмеченный личными чертами, но подымающий самостоятельную тему большого социально-психологического содержания. Задача состоит в том, чтобы образ-характер, созданный драматургом, был наделен способностью ставить перед самим собой и перед зрителем глубокие проблемы.

Персонажи, которых мы перечислили выше, этой способностью не обладают. Они разговаривают и действуют как живые современные люди, но они не несут с собой больших проблем, которые бы страстно стремились разрешить.

Конечно, во многих случаях это происходит потому, что сам драматург не владеет большой и глубокой мыслью. Но иногда это случается и потому, что драматург не умеет строить такой сложный образ-характер: его художественный опыт, его средства еще очень ограниченны.

### 2

Пытаясь создать проблемный образ-характер, драматург время от времени обращается к образцам традиционной драмы, копируя ее приемы. И прежде всего он пытается использовать опыт индивидуалистической драмы, в свое время умевшей ставить и разрешать большие философские и психологические проблемы, — драмы Ибсена, Островского и их эпигонов.

Но и здесь, в этом копировании старых образцов, драматург обычно терпит поражение.

Индивидуалистическая драма строилась на замкнутых характерах, развивающихся как бы из самих себя, маниакальным путем. Такие характеры даются как своего рода закрытые сосуды, в которых постепенно скапливается энергия и подготовляется трагическая разрядка. Изменения, происходящие во внутреннем мире героя, совершаются до поры до времени подспудно, давая о себе знать глухими судорожными толчками и затем переходя во внезапный взрыв, рождающий катастрофу. Энергия освобождается, разрушая оболочку.

{236} Именно так движутся образы-характеры персонажей в проблемной индивидуалистической драме. В этом пути есть большая цельность и устремленность. На нем создаются завершенные человеческие характеры, наделенные индивидуальной и страстной мыслью. Классический пример подобного построения образа дают такие ибсеновские драмы, как «Нора» или «Доктор Штокман».

Но применение такого принципа в современной драме не дает желаемых результатов.

Образ профессора Бородина в афиногеновском «Страхе» почти на всем протяжении пьесы построен по образцу «замкнутого сосуда». Бородин скапливает в себе постепенно энергию для взрыва, откладывая в своем сознании одно впечатление за другим, один вывод за другим. Взрыв близится, стеклянные стенки колбы дрожат от распирающей их изнутри силы. Бородин готовится вылить свою мысль в действие, идя прямым путем к роковому конфликту с окружающим миром.

Но в последний момент в «колбе» открывается естественный выход. Накопленная энергия разряжается в пустоту, не вызывая серьезных последствий. Бородин внезапно отказывается от сопротивления и признает свою неправоту. Конфликт неожиданно исчезает, а характер героя переламывается, как палка под прямым углом, теряя свои отличительные черты, свою целеустремленность и своеобразие. Из него в одно мгновение выкачивается воздух.

В тех же приемах развертывается образ Клауса Маурера в «Суде» Киршона — другого сторонника ибсеновской поэтики драмы. Герой «Суда», пожилой рабочий с социал-демократическим партийным билетом в кармане, захвачен честолюбивыми стремлениями. Они овладевают его сознанием. Он втягивается в ожесточенную политическую борьбу. Рядом с ним социал-демократические вожди совершают преступление за преступлением, предательство за предательством. Маурер сам принимает в них посильное участие, обманывая своих вчерашних товарищей. Мысль его складывается в одном направлении: близится переход ее в непосредственное действие. Линия Клауса идет неуклонно по восходящей драматической «кривой». Это — путь предателя, честолюбца, карьериста, который, наверно, в финале драмы своими руками расстреляет близкого товарища, сына или дочь.

И неожиданно этот путь обрывается. Движение характера искусственно останавливается и делает поворот на 90 градусов в обратную сторону. Это внезапное исчезновение характера обусловлено тем, что замысел драматурга был один: показать {237} политическое прозрение рядового социал-демократа, а средства для его осуществления были выбраны им из арсенала иного назначения.

Персонаж, на котором драматург хочет разрешить сложную социально-психологическую проблему, берется им замкну-то. Он как бы растет из самого себя: герой не замечает того, что делается вокруг него, сохраняя девственность своего сознания, свою социальную слепоту до финального момента драмы.

В действительности же трудно предположить, что до этого момента герой в сегодняшних условиях классовой борьбы мог представлять из себя герметически замкнутый «сосуд», на манер Штокмана. Тот же Бородин из «Страха», при всей его отгороженности от жизни в своем научном кабинете, пережил четырнадцать лет революции, стоял в очередях за академическими пайками, доставал охранную грамоту на квартиру, заседал в различных комиссиях, читал газеты. При той быстроте, с какой он отказался от своей позиции в конце драмы, нужно предположить, что воздействие на него факторов внешнего мира было довольно сильным.

Смысл психологических переломов у людей типа Бородина в наши дни состоит в том, что внутренняя вера в правоту своих позиций была у них надломлена в результате многолетней практики революции.

Отказ такого Бородина от своих позиций был подготовлен теми «раковинами», которые образовались в его психологии под воздействием революционной действительности.

Прощупать эти «раковины», увидеть эти процессы — значит подсмотреть ту огромную работу, которую проводит новый общественный класс в сознании своих перестраивающихся попутчиков. Закрепить их в художественной ткани образа — значит создать современный характер такого человека, подточенный противоречиями, находящийся в движении, не имеющий монолитной цельности.

Бородин же в «Страхе» лишен этих «раковин». Он не имеет за собой социальной биографии, оставаясь замкнутым в самом себе. Перелом в нем происходит механически и мгновенно, не опираясь на его предыдущий опыт.

Приблизительно то же самое происходит и с Клаусом Маурером в киршоновском «Суде». Автор делает его неправдоподобно нечувствительным к внешнему миру. Он оставлен наедине с собой. Недаром свое последнее решение, свой выход из замкнутого состояния он вынашивает в долгой сцене молчания. Покаяние Клауса в финале — это не переход в новое качество, но ничем не объяснимый акт внезапного самоотречения.

{238} У Островского в «Грозе» Катерина приходила к взрыву мгновенному и катастрофическому. Придавленная тысячепудовой плитой неподвижного, каменного быта, она постепенно собирала в себе трагическую энергию. Ее путь в этом отношении был целеустремленным, развиваясь в одном направлении.

У Бородина и Маурера весь подготовительный процесс идет по одной прямой линии к трагическому конфликту с обществом, а заключительное действие выливается в обратную сторону. Ружье стреляет в руках неопытного стрелка. Финал вытекает из современных жизненных процессов, но к нему подстраивается предшествующее поведение героя, типичное для людей иного социально-психологического качества, живущих в других общественно-исторических условиях.

У Катерины для накапливаемой трагической энергии не было естественных выходов вовне, в самом процессе постепенного изменения ее сознания. У Бородина и Клауса таких выходов имеется достаточное количество на протяжении всего хода драмы. В современном мире, с его конфликтами, вынесенными на поверхность, есть ряд щелей и клапанов, через которые просачивается разрушительная и созидательная сила, все время двигая и видоизменяя поведение своих носителей.

### 3

Для того чтобы построить образ-характер персонажа по тому же принципу, которому следовали Ибсен или Островский, современному драматургу приходится на протяжении почти всей пьесы искусственно отгораживать своего героя от воздействия внешнего мира, загоняя внутрь те процессы, которые в сегодняшней жизни совершаются открыто.

Для этого драматург превращает своего героя, вопреки собственным намерениям, либо в стопроцентного слепца, у которого «внезапно» открываются глаза, как это произошло с Маурером в «Суде», либо в недалекого, неумного фрондера, вступающего в политическую борьбу с очень ограниченным научным багажом, с очень бедной психологией, как это случилось с профессором Бородиным в «Страхе». В обоих случаях герои драмы как раз лишены мысли, они оказываются ничтожными людьми, неспособными поднять большую тему.

Характерно, что Бородин и Клаус приходят на сцену в первых явлениях как бы новорожденными, без прошлой биографии. Начало драмы застает их безмятежно спокойными, находящимися в состоянии полного благодушия и внутреннее статики.

{239} Принцип построения образа героя в индивидуалистической драме и заключается во внезапном переходе персонажа от статики к движению, от мысли к действию. Причем этот переход совершается в самом конце драмы. Процесс созревания мысли отелен от действия и приводит героя к трагическому взрыву, катастрофе. Смысл такого построения: бунт личности против окаменевшего быта, против слежавшегося, косного общественного уклада. Именно такой задаче подчинено прямолинейное (замкнутое) развитие образа-характера, накапливающего энергию для конечного взрыва.

Не мудрено, что этот принцип терпит неудачу в современной драме. В характере нашего современника нет молниеносных скачков от статики к движению, от мысли к действию. Он развивается в движении, не скапливая энергию до поры до времени под спудом для одного решающего и рокового поступка в жизни, но расходуя ее на ходу. Герой появляется на сцене с уже движущимся, разбуженным сознанием. Мысль у него непосредственно переходит в действие. Его функция — постоянный расход энергии и постоянное ее накапливание. Этот динамический характер героя отражает в себе сложную, движущуюся ткань сегодняшнего социального бытия.

Характер этот меньше всего напоминает замкнутый «сосуд», в котором изолированно совершаются самостоятельные химические процессы. В каждый момент герой поставлен в тесное соприкосновение со средой, с внешним миром. Такой образ-характер героя не укладывается в рамки индивидуалистической драмы, построенной на замкнутом движении персонажа в кругу своих личных переживаний, на медленном созревании мысли-действия, на длительном развертывании его внутренней биографии.

Чтобы уловить специфически сегодняшние черты в образе героя, он должен быть схвачен драматургом на той точке его жизненного пути, на которой скрещиваются в столкновениях и притяжениях различные социальные силы современности. Потому что завтра он будет уже существенно иным, обогащенный личным и общественным опытом. Завтра будет другой по качеству и та среда, в которой он действует. Показывать героя в одной кульминационной точке его биографии, поворачивая его с различных сторон, умел Шекспир в своих проблемных драмах.

Этому мастерству предстоит научиться советскому драматургу, для того чтобы показать со сцены сложный характер современного человека, развивающийся в тесной и постоянной связи с динамичной, меняющейся общественной средой.

{240} В этом направлении начинает двигаться наша драматургия в ее лучших образцах.

По такому пути идет и Погодин в «Моем друге». Самый принцип построения образа-характера современного героя, пожалуй, с наибольшей точностью на сегодня найден драматургом в этой пьесе. Гай взят на коротком отрезке времени, на разрешении одной определенной задачи и в его связях с многообразной социальной средой. Драматург только поворачивает своего героя перед зрителем, показывая его характер с разных сторон и в различных ракурсах.

8 сентября 1933 года

## О случайности.Причина и повод в драме[[69]](#endnote-59)

Советский драматург напряженно ищет индивидуальных черт для своих героев. Он делает их одновременно добрыми и злыми. Он находит им своеобразную походку и интонацию, наделяя их разным словарем, подыскивая и изобретая характерные поговорки и речевые рефрены. В этом стремлении индивидуализировать образ, создать особый «характер» драматург иногда доходит до того, что наделяет своих персонажей хромотой, слепотой и заиканием. В этом ему помогают в меру своих сил режиссеры и актеры.

В то же время драматург обычно проходит мимо гораздо более серьезных и действенных средств индивидуализации образов. Он забывает об индивидуальной судьбе персонажей, которая при всех типических чертах, свойственных людям той или иной социальной формации, имеет всегда резко выраженный единичный неповторимый характер.

Эту индивидуальную судьбу в жизни и в драме создают дополнительные специфические мотивировки в поступках героев.

Наша драматургия в большинстве случаев знает только принцип закономерных причинных мотивировок. Действительно, человек в жизни развивается и движется в силу определенных социально-экономических законов и норм классовой борьбы. Драматург и обнажает в своих произведениях эти законы и эти нормы, выносит их на поверхность, применяя к любому поступку персонажа. В каждом отдельном случае движения его персонажей непосредственно, прямым путем связываются с ними, опираются на них. На поступки действующих {241} лиц наложена резкая сетка аналитических расчетов и выкладок.

Герой умирает в пьесе только от руки классового врага. Муж ссорится с женой только из-за различий в политических взглядах. Инженер-строитель совершает мелкие бытовые ошибки и пьет коньяк только потому, что он сознательно исповедует оппортунистические убеждения.

Эта обнаженная причинная закономерность в поступках персонажей последовательно проведена в «Суде» Киршона. Здесь все отношения действующих лиц в самых мельчайших деталях обосновываются закономерными причинами.

Автор берет своих героев в их интимном семейном быту. Он выводит две семьи, в которых идет процесс расслоения и размежевания в условиях обостренной классовой борьбы.

Действие большей частью происходит в семейной обстановке, за обеденным столом, за домашней работой. Но, несмотря на это, персонажи пьесы не обмениваются между собой ни одним простым словом. Они объясняются друг с другом политическими платформами, и каждый конфликт, возникающий между ними, вплоть до мелких бытовых стычек, отчетливо мотивируется несходством этих платформ.

Даже пение мещанского романса получает строго закономерное политическое обоснование.

«Суд» не является единичным исключением. Большинство пьес строится на обнаженных закономерных мотивировках. Этот принцип чрезвычайно прочно укрепился в нашей драматургии и среди критиков, хотя бы и ратующих против схемы.

В свое время некоторые критики ставили в вину Всеволоду Иванову то обстоятельство, что герой его «Бронепоезда» крестьянин Вершинин идет в красные партизаны потому, что интервенты сожгли его дом и убили детей. С догматической пунктуальностью один из критиков усматривал в этом, одном из многих возможных поводов, признак собственнической, кулацкой природы Вершинина. Закономерность мотивировок, лежащая в основе жизненных явлений, возводится в мертвую догму и распространяется на все мельчайшие индивидуальные проявления человеческой психики.

Если следовать этому правилу, то стопроцентный пролетарий или крестьянин-бедняк должен идти в революцию, только прочитав внимательно «Капитал» и усвоив историю классовой борьбы.

Но в жизни не всегда бывает так. Огромное число людей, защищавших с оружием в руках Советскую страну, познакомилось {242} с теорией марксизма много позже, в мирные годы, сидя за школьным столом.

Огромное количество людей, уходивших в партизанские отряды и в ряды Красной Армии по тысяче разнообразных внешних поводов, зачастую самых случайных и сугубо личных по виду, осознавало закономерность своего поведения много спустя после того, как это поведение стало для них жизненной практической нормой.

Повод нужно различать от причины. Поводом для того или иного поступка может быть самый незначительный факт или событие, вроде сараевского выстрела. Повод всегда кажется случайным в внезапным. Он остается в памяти как яркое событие. Он — драматичен, образно-конкретен и каждый раз имеет свою индивидуальную окраску.

Основная органическая причина, управляющая поступками людей, определяющая закономерность событий, не уничтожает повода, не сводит его на нет. Она не исключает случайностей, но объясняет их. Без поводов нет событий и сама причина остается в скрытом, латентном (неподвижном) состоянии.

Между тем наша драматургия, как правило, знает только причины, лежащие в основе явлений, и игнорирует поводы, отрицает случайные мотивировки событий, те образные мелкие детали, которые и придают жизненную конкретность и драматичность поступкам действующих лиц: закономерность самих случайностей устанавливается более сложным путем.

У Драйзера судьба Дженни («Дженни Гергардт») меняется коренным образом от непредвиденного обстоятельства: сенатор, который хотел жениться на ней, уезжает на несколько дней в другой город и умирает там от тифа.

В пьесе Горького перелом в настроении и во взглядах Булычова вызывается открывшимся у него раком печени. Болезнь эта может возникнуть у самых различных людей и вызвать различную реакцию.

В пьесе одного драматурга (не называю его имени, так как пьеса, по-видимому, представляется на конкурс) дружеские отношения нескольких людей, связанных общей работой и общими политическими устремлениями, портятся на время из-за того, что героиня драмы неверно поняла случайную деловую заметку в записной книжке своего мужа[[70]](#footnote-14).

Все это — случайности, как будто несущественные поводы, которые должны вызвать недоумение и протест со стороны ревнителей обнажения закономерностей в судьбах людей.

{243} По существующим неписаным правилам сенатор в романе Драйзера, вместо того чтобы случайно умереть, должен закономерно выгнать Дженни на улицу, Егора Булычова должно было постигнуть разорение в результате волчьей капиталистической конкуренции, а отнюдь не рак печени, и героиня в пьесе, неназванного автора должна была поссориться с мужем по прямым политическим разногласиям.

Конечно, это сделать легко и просто. Все будет на месте, все будет объяснено. Но мастерство драматурга, мастерство художника Заключается в том, чтобы, именно пользуясь сетью конкретных жизненных случайностей, мелких, по внешности поводов, индивидуально-частных событий и происшествий, показать глубокую внутреннюю закономерность в движении образа, не вынося ее на поверхность, не обнажая ее.

Большинство наших драматургов заставило бы Гамлета убить Полония не по недоразумению, а в силу глубоко продуманного и подготовленного решения. И, уж конечно, они не допустили бы такой незакономерной путаницы с отравленными рапирами, какую ввел Шекспир в самый финал своей трагедии. Умертвить одного из героев (Лаэрта) по простой случайности, возникшей к тому же перед самым падением занавеса!

Случайные мотивировки служат в руках художника для того, чтобы ввести в его замысел движение и разнообразие самой жизни. Они являются для него тем драматическим образным поводом, который косвенными, сложными путями раскрывает социальную природу данного персонажа в его индивидуальном своеобразии. Потому что жизнь знает бесконечное количество вариаций одних и тех же социальных отношений и конфликтов.

И задача каждого художника заключается в нахождении хотя бы одной такой вариации. Иначе художественное произведение остается мертвым.

17 сентября 1933 года

## «Маньчжурия — Рига» у Ф. Каверина в Новом театре[[71]](#endnote-60)

Вокзальный звонок, свисток кондуктора, гудок паровоза — и экспресс, курсирующий между Маньчжурией и Ригой, отправляется в путь через широкие пространства Советского Союза. Мимо бегут города, села, сверкающие огнями промышленные гиганты, мелькают телеграфные столбы, проплывают {244} реки и озера. А за окнами нескольких вагонов мчащегося экспресса идет своеобразная жизнь путешественников, случайных спутников, объединенных плацкартой, выданной станционным кассиром.

Американский промышленник, совершающий с молодой женой свадебное путешествие. Германский архитектор, едущий из Японии на работу в Советский Союз. Парижская портниха, возвращающаяся в Европу из деловой поездки по Азии. Глава немецкой фирмы, едущий в Берлин.

И рядом, отделенные тонкой стенкой вагонного купе, — советские хозяйственники, командированные в Москву, начальник пограничного поста, направляющийся на отдых в Сочи, молодая женщина — инженер, комсомольцы, едущие в Москву на учебу, и, наконец, растратчик, отбывший срок наказания.

Вся эта пестрая компания объединена несколькими десятками метров поездного состава. Дружеские встречи, короткие стычки, вспыхивающие политические споры, знакомства, ведущие в загс, забавные дорожные происшествия, ссоры, примирения и расставания.

Таково в кратких словах содержание пьесы молодого драматурга П. Фурманского. Как видно из этого беглого пересказа, пьеса Фурманского не является целостной драмой с крепким сюжетом и с завязанной интригой. Это — типичное обозренческое полотно, в котором одна сцена сменяет другую, связываясь между собой только территориально. Автор переходит от одной группы персонажей к другой, с легкостью бросая их на полуслове, закрывая за ними дверь купе и выходя в вагонный коридор.

Внимание автора распределено между персонажами этого обозрения равномерно. Никто из них не ведет действия, никто не берет в свои руки тему пьесы. Драматург ограничивается только схематическим противопоставлением двух лагерей: советского и капиталистического, не доводя этого противопоставления до обостренного драматического конфликта.

Самые характеристики персонажей сделаны автором в том же обозренческом приеме. Они все построены на внешнем, неглубоком рисунке и производят впечатление беглых путевых набросков и эскизов.

Автор умеет найти выразительные черты в обрисовке своих дорожных спутников. Почти каждый из них наделен характерными штрихами, почти каждый из них имеет в пьесе два‑три выигрышных момента — комедийных или драматических {245} по звучанию. Но нигде в пьесе образы не поднимаются до самостоятельной темы. Они проскальзывают в окнах вагона в мимолетных и несложных очертаниях.

Пьеса, бесспорно, написана талантливой рукой. Сама форма обозрения использована Фурманским с хорошим вкусом, тактом и с известным мастерством. В переходе от одного эпизода к другому достигнута необходимая легкость и свобода. Автор излагает свои дорожные впечатления и наблюдения в тонах непринужденного рассказа-очерка. Благодаря этому разорванные пестрые эпизоды пьесы смотрятся легко, без утомления, обычного для поверхностных обозренческих пьес. У Фурманского есть наблюдательность и умение немногими штрихами дать запоминающийся облик действующих лиц.

Но всех этих положительных качеств автора «Маньчжурия — Рига» мало для того, чтобы поднять действие до самостоятельной и свежей темы. По своему содержанию пьеса недалеко ушла от схематичного агитационного представления с обнаженным публицистическим тезисом. В этом отношении «Маньчжурия — Рига» — вчерашний день нашей драматургии.

При постановке на сцене пьеса Фурманского требует от театра большого такта и изобретательности. Построенная на ослабленном сюжете, не имеющая разработанных образов, лишенная внутреннего драматического движения, она требует оживления и раскраски ее чисто сценическими средствами: постановочными трюками, декоративным оформлением.

Театр много сделал для того, чтобы наиболее выгодно подать со сцены эту пьесу. Та легкость и непринужденность, с которой смотрится спектакль, в значительной мере идет от театра, от постановщика (А. Кричко), художника (А. Босулаев) и актеров. Технически спектакль сделан с тонким художественным вкусом, просто и занимательно. Отсутствие внутреннего движения компенсируется тщательно сделанным динамическим декоративным оформлением и остроумно скомпонованными игровыми эпизодами.

Спектакль привлечет внимание зрителя и, нужно думать, будет пользоваться успехом. Он построен и разыгран актерами весело и свободно. Однако самый материал ролей мало весом по качеству. Все роли пьесы — эпизодические. Они составлены из разорванных кусков, из изолированных сценок. Это не дает возможности остановиться более подробно на исполнении актеров, очень ровном, не имеющем ярких опорных пунктов. Материал ролей явно ниже возможностей актерского коллектива театра.

{246} 11 марта 1934 года

## «Железный поток» у Н. Охлопкова[[72]](#endnote-61)

Что осталось на сцене от «Железного потока» А. Серафимовича, от этого превосходного романа, в котором с такой силой и простотой выражена героика революции?

Много криков и истерических воплей, много крепких ругательств, скользких мест, беспорядочное движение людей, одетых в лохмотья, бегающих взад и вперед по узким площадкам сцены, и обрывки каких-то несостоявшихся образов.

Это — все, или почти все, что есть в спектакле. Сюда нужно прибавить несколько однообразных эпизодов, в которых демонстрируется смерть того или иного партизана, и несколько батальных сцен, сделанных чрезвычайно наивно и беспомощно: загримированные актеры, потрясая винтовками, с криком убегают за кулисы и возвращаются оттуда, пританцовывая и восклицая: «Победа, победа!»

Такова эта инсценировка замечательного повествования о первых годах революции. Поход героической Таманской армии изображен как бессмысленное топтание на месте ошалелых, истерических людей.

Движение десятитысячного отряда под водительством железного Ковтюха, целеустремленное движение через страдание и смерть, через неслыханные препятствия превращает беспорядочную, стихийную массу в героическую армию революции, осознавшую свои задачи, скованную дисциплиной и единой волей. В романе Серафимовича нет схематизма. Людская лавина, двигающаяся по туапсинскому шоссе и через кубанские степи, составляется из отдельных людей, живущих в этом походе своей жизнью.

Быт, станичный быт тянется вместе с десятитысячным отрядом. Он живет рядом с моментами высокого трагического напряжения. И только по мере движения отряда вперед к поставленной цели домашний скарб постепенно выбрасывается из скрипящих телег, жизнь отряда освобождается от мелкого быта, и все более страстно начинает звучать в этой толпе измученных людей воля революции, ее пафос, святая ненависть к ее врагам.

Это — основное, что есть в романе Серафимовича и ради {247} чего стоило делать из него театральную инсценировку. Но этого, как раз и нет на сцене Театра Красной Пресни.

Литературный монтаж «Железного потока» и самый спектакль лишены замысла. На сцену вынесена только бытовая шелуха, которая в романе играет второстепенную, подсобную роль. Постановщик купается в бытовых мелочах, всячески обыгрывая их и превращая незначительную деталь, мимолетный штрих в целый игровой эпизод большей частью сомнительного художественного качества.

Особое пристрастие питает режиссер к разработке фарсовых моментов, которых, кстати сказать, в романе нет вовсе.

На пустой сцене в течение долгого времени мечется актер, одетый в короткую ночную рубашку, старательно демонстрируя зрителю свои голые ноги.

С таким же натурализмом поданы и ночные «любовные» сцены во время стоянок отряда. Луч прожектора гаснет в самый критический момент, когда никаких сомнений у зрителя не остается в том, что произойдет дальше.

Жаль, что режиссер и театр в целом не поняли всей оскорбительной пошлости таких эпизодов.

У Мейерхольда в «Земле дыбом» император садится на «ночной трон», а в «Великодушном рогоносце» у спальни Стеллы выстраивалась очередь своего рода чубаровцев. Но в обоих случаях эти эпизоды были связаны с большой темой спектакля, они были осмысленны, имели определенную сатирическую цель. Только поэтому они становились частью художественного произведения, а не превращались в собрание живых картин сомнительного содержания.

Но какое отношение к «Железному потоку» имеют все эти сальности в спектакле Театра Красной Пресни? Они бессмысленны и откровенно играют роль самостоятельных фарсовых аттракционов, сделанных нарочито и потому скучно.

Пристрастие к сильно действующим средствам вообще присуще режиссеру в этом спектакле.

В такие же натуралистические аттракционы превращены театром многочисленные сцены убийства и смертей. Актеры и актрисы кричат, как кликуши, с визгом и воем ударяя себя в грудь, раздирая на себе одежды.

И все это обрушивается на головы зрителей со сценических площадок, с узких мостиков, раскиданных по зрительному залу.

Смесь фарса и гиньоля дурного тона определяет стиль этого неудачного спектакля. Театр Красной Пресни считается в театральных кругах новаторским. Но подлинного новаторства, {248} новаторства идеи в его спектаклях мы не найдем. Новаторство театра ограничивается трюками, технической выдумкой, к тому же очень бедной и ограниченной до масштабам. Театр хочет удивить зрителя необычайностью сцены, вынесенной в зрительный зал, и крикливой пестротой своих спектаклей.

В основе последних работ театра лежит грубый натурализм приемов, соединенный с ослабленным идейным замыслом.

В «Разбеге» это чувствовалось не так сильно. Острый, политически злободневный материал повести В. Ставского был чересчур близок и понятен аудитории. То, чего не было в спектакле, досказывал сам зритель. В «Железном потоке» чисто внешний характер новаторства Охлопкова обнаруживается с чрезмерной ясностью.

Что можно сказать об исполнителях «Железного потока» — лоскутного, грубо натуралистического, не имеющего четкого замысла спектакля?

В инсценировке нет ни одного связного, живого образа. Здесь актеру играть не приходится. На его долю остается невеселая участь надрываться, ломать руки и выкидывать разнообразные «коленца».

Добросовестность, с которой проделывает все это труппа театра, заслуживает лучшего применения.

29 мая 1934 года

## «Личная жизнь» в Театре Революции[[73]](#endnote-62)

### 1

Прежде всего — это талантливо. И как все талантливое, пьеса и спектакль поражают своей неожиданностью, новизной открытия, «лица необщим выраженьем».

Раздвигается первый занавес, играет музыка, и с огромного белого холста второго занавеса вырастает в зрительный зал фигура комсомольца с поднятой рукой и с открытым улыбающимся, немного торжественным лицом.

Краски этого полотна нарядны; в них есть легкость и прозрачность. В самой фигуре комсомольца, обтекаемой воздухом, дана веселая приподнятость и праздничность.

Поднимается второй занавес, и перед зрителями — просторная белая комната с легкими занавесками на больших окнах; много воздуха и света.

{249} На сцене появляются два персонажа комедии. Один из них выходит к авансцене и в шутливой речи, словно конферансье, знакомит зрителя с местом действия и с хозяйкой этой комнаты.

Спектакль начинается легко, как игра, как импровизация. И этот импровизационный стиль сохраняется до самого конца представления. Действующие лица перебрасываются на сцене вольными репликами, эпиграммами и афоризмами. Они подхватывают друг у друга слова, отбрасывая их, словно упругие и легкие мячи. Диалог развивается непринужденно, реплики связываются неожиданно и рождают новые ситуации.

Действие движется как будто самопроизвольно, не по заранее задуманному сценарию, но словно случайно цепляясь за отдельные слова и делая внезапные повороты. Оно развивается в прихотливом свободном рисунке.

Текст в этой комедии является основной действенной тканью пьесы. Он динамичен и точен по выбору слов. В нем есть та легкость, та простота и прозрачность, которые идут от ясного глаза художника, от продуманной мысли и отчетливого замысла. Когда слушаешь эту талантливую комедию, приходят на память слова Теофиля Готье: «Я швыряю свои фразы в воздух, как кошек, зная, что они упадут на ноги».

Действительно, реплики и монологи соловьевской комедии словно взлетают на воздух. Конца тирады не предугадываешь, кажется, что рассуждения персонажа отрываются от прямой темы диалога, стремительно уходят вверх, делая петли и повороты. И неожиданно одна или две фразы падают на землю, возвращают разговаривающего к исходной теме и освещают ее по-новому, меткой афористической сентенцией.

Испытываешь удовольствие от этой мастерской игры со словом, в которой на глазах у зрителя, словно в физическом воплощении, рождается, созревает и формулируется остроумная мысль, возникают разнообразные положения и складываются образы персонажей.

Это — не игра метафорами и афоризмами, не каскад слов, подобранных по чисто формальному признаку, но умное искусство организованной человеческой мысли, выраженной в лаконичных и точных словах.

### 2

Комедия В. А. Соловьева написана в стихах. Мы отвыкли от стихов на театре. Пятистопный ямб традиционной стихотворной драмы кажется нам скучным и тяжеловесным, чересчур стилизующим словесный материал. Даже классика требует {250} сейчас другого стихотворного перевода, для того чтобы текст пьес доходил с наибольшей остротой до зрителя.

В комедии Соловьева стих предельно приближен к разговорной речи, но к речи ритмически организованной, получающей большую стремительность и сжатую лаконичность благодаря стиху. Рифма у Соловьева почти всегда приходит только для смыслового акцента. Она естественно замыкает мысль автора, делает ее выпуклой, придает ей отчетливую крылатую формулировку.

Зритель вообще может не заметить, что пьеса написана в стихотворной форме. Очень редко в ней чувствуется насилие над естественным движением и построением фразы в угоду стиху. Особенности стихотворной речи ощущаются аудиторией чисто непроизвольно. Они сказываются в легкости диалога, в музыкальной инструментовке словесного материала и в его афористичности.

Но афоризмы «Личной жизни» очень мало походят, например, на афоризмы «Выстрела». В комедии А. Безыменского их произносит сам автор, каждый раз заставляя своих персонажей поворачиваться для этого лицом к зрительному залу и выходить на авансцену. В комедии Соловьева они создаются самими действующими лицами, рождаясь как счастливая находка в живом диалоге, в горячем споре, в поисках наиболее убедительных слов и отчетливости характеристик.

Именно поэтому каждый раз такой афоризм для зрителя звучит как неожиданность, как новый и естественный штрих в комедийной ситуации и в образе персонажей.

### 3

Когда проходят первые такты этой комедии, кажется, что перед аудиторией будет разыграно легкое шутливое представление типа «обозрения», где можно весело посмеяться, но где не будет ни сколько-нибудь серьезной мысли, ни даже единой тематической установки. Действительно, на протяжении всего спектакля есть много поводов для смеха. Действительно, все идет на сцене так, как будто перед нами бездумная шутка.

Актеры выходят временами из образа и принимают на себя амплуа конферансье. Никаких особо серьезных событий не происходит. Если действие иногда как будто и уклоняется в драматический план, то оно тут же возвращается в иронический, комедийный тон.

Конфликты в этой комедии не грозят катастрофой, серьезными последствиями. И разрешаются они сравнительно быстро и безболезненно, к общему благополучию.

{251} На первый взгляд трудно найти и центральную тему пьесы, которая была бы разработана с достаточной полнотой. Тема ее как будто определяется самим названием «Личная жизнь». Но она уж чересчур всеобъемлюща. Личная жизнь — это ревность и любовь, шелковые чулки и казенный подход к людям, губная помада и изобретение нового станка, вопросы производства, индивидуализм и многое другое, что действительно и фигурирует в пьесе Соловьева.

Автор довольно весело и свободно управляется с этим многообразным тематическим материалом. Ни на одном из перечисленных вопросов он не останавливается более подробно. Все они следуют один за другим пестрой вереницей.

Такое же равное внимание автор уделяет и многочисленным персонажам своей комедии. Инженера Строева, проповедника индивидуалистической морали, сменяет комсомолец Сеня, любитель галстуков и модных костюмов. Секретарь парткома Лена уступает место пустой мещанке Тамаре Петровне. Комсомолка Маша, меняющая свое имя на Району и мечтающая о красивой жизни, стоит рядом с молодым рабочим Васей — своего рода совестью комсомольского коллектива.

Но за пестрой галереей персонажей, уступающих друг другу дорогу на сцену с шутками и со злыми эпиграммами, за тематическим многообразием и шутливыми выходками вырастает большая и серьезная тема.

«Личная жизнь» — пьеса о новых человеческих отношениях, складывающихся в нашем быту. В этих отношениях есть страстность и непримиримость ко всему, что тянет людей назад. Но в них же звучит настоящая нежность к своим современникам — делателям большого и трудного дела.

Персонажи «Личной жизни» при всех своих частных недостатках — люди с выпрямленной спиной, со свободными руками и звонким голосом, каким и нарисован комсомолец на холсте второго занавеса.

Автору далеко не все одинаково удалось в пьесе. Тема индивидуализма, связанная с образом Строева, недоговорена в комедии. Драматург не нашел еще верного ее разрешения.

Схематично, с уклоном в карикатурность разрешен образ директора фабрики Юзова, неестественны ситуации, в которые его ставит автор.

Не хватило дыхания у драматурга и на финальные сцены комедии. Здесь действие внезапно замедляется и останавливается. Стремительность движения сменяется статичным апофеозным послесловием. Действующие лица словно повисают в воздухе с незавершенной и неразвязанной судьбой.

{252} И все же «Личная жизнь» — бесспорная победа Театра Революции.

В спектакле есть свой стиль и эмоциональная наполненность. Он не разбивается на отдельные разрозненные куски, но идет на одном дыхании. И, что всего интереснее, — хотя в пьесе есть как будто момент условности и стилизации (стихотворная речь, выход из образа в конферансе), он реалистичен по существу.

Режиссерски спектакль сделан умно и тонко, с хорошей простотой, которая не позволяет замечать руки режиссера. Стиль пьесы давал возможность постановщику уйти в трюкачество, в игровую выдумку. Но этого не случилось. Шлепянов внимательно и осторожно, экономными средствами ведет действие, подчиняя зрелищную сторону спектакля задаче наиболее полного раскрытия текста и образов.

С таким же тактом сделано декоративное оформление спектакля. Оно не мешает действию, не загружает сцену громоздкими декорациями и конструкциями, как это обычно делается сейчас в наших театрах. Оформление «Личной жизни» (худ. Прусаков) дает непритязательный, но красочный фон для действия, прозрачный, как и весь спектакль.

По актерскому исполнению «Личная жизнь» — одна из наиболее удачных работ Театра Революции.

Острый и содержательный образ создает Астангов в роли инженера Строева. Обычно у Астангова в трактовку образов входит оттенок психологического надлома, какой-то внутренней усталости его героев. Это чувствовалось даже в «Моем друге» в роли Гая и придавало этому образу оттенок жертвенности и обреченности.

Строев Астангова — духовно здоровый и ясный человек. Самый уклон в индивидуализм у этого изобретателя лишен роковых черт и преодолевается им естественно, в живом общении с окружающими.

Образ секретаря парткома, умеющего прямо и легко подходить к людям, создает Пыжова в роли Лены. Это не «парт-тетя», какой обычно изображается у нас в театре твердая большевичка. Лена в исполнении Пыжовой — живой, остроумный человек, наделенный чувством юмора и живущий полноценной жизнью.

Без нажима, без тени карикатурности разыгрывает Богданова роль мещанки — «дамы» с претензиями на светскость и на «хорошие манеры». Этот образ, хорошо знакомый по сцене и вылившийся уже в завершенный трафарет, звучит в исполнении актрисы свежо и остроумно. С изяществом сделана {253} роль Маши-Рамоны артисткой Страховой. Несложная роль комсомольца Васи отлично развернута Орловым в веселой импровизационной манере.

8 октября 1934 года

## «Тартюф» в Новом театре[[74]](#endnote-63)

Новый театр построил на материале мольеровской комедии веселый и занимательный спектакль. Он сделан режиссером А. Кричко и всем коллективом театра внимательно и культурно, без того жеманства, которое обычно присуще постановкам пьес Мольера на современной сцене.

Большей частью в наших театрах Мольера стилизовали, обильно посыпали пудрой и затягивали во французский корсет XVII века. В пьесах Мольера актрисы бегали на цыпочках и делали поминутно реверансы, а актеры совершали учтивые поклоны и размахивали шляпой со страусовыми перьями.

Этот танцевальный «мольеровский» стиль продержался у нас до сих пор, хотя он очень мало вяжется с ярким реализмом лучших произведений Мольера.

В своем спектакле Новый театр попытался преодолеть этот танцевальный стиль. Он нашел простую, реалистическую манеру в подаче персонажей комедии. От стилизованных отвлечений они приблизились к живым людям. Театр одел персонажей не в парадные «мольеровские» костюмы, как это обычно делается, а в бытовые каждодневные костюмы торговца драгоценными тканями, каким предстал в спектакле Оргон, его семьи, приказчиков и мастеров его ткацкой мастерской.

И актеры и режиссер не отказались от комедийного заострения образов; подчас они прибегают к преувеличенной интонации и подчеркнутому жесту. Но эти краски ложатся на вполне жизненный, реалистический рисунок.

Такой принцип последовательно выдержан в трактовке большинства персонажей комедии. Но наиболее сильно он сказался на исполнении артисткой Н. Цветковой роли Дорины. Место обычно жеманной и расфранченной субретки заняла веселая, наивная простая девушка, несколько неуклюжая, одетая по-домашнему в скромное платье и стоптанные туфли без каблуков. Тот же бытовой колорит сохранен и в декоративном оформлении спектакля. Вместо обычных «мольеровских» ширмочек, раскрашенных в яркие цвета, вместо гобеленовых {254} задников художник Сирвинт дала вполне реальную комнату в доме торговца тканями, обставленную вещами и предметами, характерными для среды, в которой происходит действие.

Пьеса выиграла от стремления театра придать ей большую бытовую плотность. При такой трактовке к Мольеру вернулась какая-то часть его полнокровности, живости, здорового веселья, которые были им утрачены в многочисленных стилизаторских упражнениях.

Однако, нащупав верный путь к сценическому воплощению мольеровской комедии, театр не сумел преодолеть другой традиции «танцевального стиля». На его сцене «Тартюф» оказался очень облегченным по своему идейному замыслу.

Мольер в «Тартюфе» разоблачает лицемерие, алчность и коварство служителей церкви. В продолжение пяти лет его комедия находилась под запретом; церковники не могли допустить, чтобы со сцены разоблачалась их мошеннические проделки. Особую остроту и силу сатира Мольера получила оттого, что порок в ней был представлен под маской добродетели.

Тартюф у Мольера по своей внешности — идеал чистоты и добропорядочности. И только в решающие моменты за этой внешностью проглядывают оскаленные зубы и хищные руки.

А в трактовке Нового театра Тартюф дан сразу же во всем своем облике и в поведении как явный мошенник и чуть ли не бандит, причем религиозная характеристика Тартюфа сильно приглушена не только сценическими средствами, но и сокращениями и переработкой текста.

Благодаря этому идейный замысел мольеровского «Тартюфа» снижается и пьеса приближается к незамысловатому рассказу о похождениях одного мошенника, в прочность успехов которого зритель не верит с самого же начала спектакля. Поэтому «Тартюф» в трактовке театра теряет и значительную долю сатирической остроты.

30 октября 1934 года

## «В чужом пиру похмелье» в Малом театре[[75]](#endnote-64)

Для чего нужно из нескольких хороших пьес писателя-классика делать одну плохую пьесу? Вопрос этот возникает не только в связи с премьерой «В чужом пиру похмелье». Не так давно в Москве все три пьесы Сухово-Кобылина были втиснуты в один спектакль. В провинциальных театрах очень часто {255} идут самые фантастические монтажи из Островского. А в этом году нам предстоит увидеть на сцене еще один монтаж, который готовит Камерный театр в своих «Египетских ночах».

Конечно, при желании можно все сделать. Можно, например, мать Гамлета превратить одновременно в одну из неблагодарных дочерей короля Лира и, пользуясь материалом других шекспировских драм, свести воедино эти трагедии и сыграть их сразу за один вечер в новой композиции текста. Но какой смысл будет иметь это бесцельное насилие над замыслом гениального драматурга?

Монтаж, сделанный Нароковым из четырех пьес Островского, не так парадоксален. Две пьесы из четырех имеют несколько общих персонажей. Но автору все же приходится необычайно вольно обращаться с произведениями Островского. Из двух разных персонажей выкраивается один образ. Одна фабула пришивается к другой, причем зачастую движение их не сходится между собой. Одна драматическая интрига вытесняет другую, персонажи проходят пестрой вереницей, перебивая друг у друга дорогу.

Нароков проделал большую и сложную работу, но она ничем не оправдана. Его монтаж во всех отношениях слабее любой из четырех пьес Островского, послуживших материалом для новой композиции («В чужом пиру похмелье», «Тяжелые дни», «Семейная картина», «Трудовой хлеб»).

Островский показывал в своих драмах сонный звериный быт замоскворецкого купечества. Его персонажи при всем своем бытовом правдоподобии страшны и дики. Воздух, которым дышат герои Островского, — отравленный воздух. В нем задыхаются люди, у которых остались живые человеческие чувства. Есть у Островского пьесы, где он выводит представителей развивающегося промышленного капитала — купцов, говорящих на европейских языках и рассуждающих о прогрессе и об улучшении отечественных нравов. Драматург находил для них более сдержанные краски. Но как раз те пьесы, которые вошли в монтаж Нарокова, посвящены изображению звериного замоскворецкого царства. В центре внимания драматурга стоит здесь знаменитый Тит Титыч — это чудище, ставшее символом самодовольного невежества и грубого произвола.

В инсценировке Нарокова темное царство Островского развеялось как сон. Деспотия темноты и тяжелого купеческого кулака исчезла. Исчезли и жители этой страны — самодуры и их жертвы, плачущие слезами отчаяния и унижения.

Вместо них на сцене театра проходят смешные чудаковатые люди в старинных костюмах — видения старины, похожие {256} на стилизованные живописные фигурки купцов и купчих на картинах Кустодиева. Исчез и Тит Титыч — такой, каким мы знали его по Островскому, — жестокий равнодушный зверь. Вместо него появился не лишенный здравого смысла и добродушия чудак, который, правда, делает глупости и мало считается с людьми, но, в общем, уж не такой плохой малый.

Это неожиданное превращение Тита Титыча и других героев Островского в смешных чудаков произошло потому, что материал четырех пьес, втиснутый в один спектакль, разрушил не только художественную и смысловую целостность образов драматурга, но и те социально-бытовые связи, которые определяли отношения его героев между собой. А ведь вся характеристика Тита Титыча складывается именно из его отношений с окружающими. У Островского они прикованы к нему золотой цепью и властью домостроевских традиций. Отсюда рождается этот страшный вопль людей, хотя бы случайно придавленных сапогом Тита Титыча: они не могут от него уйти.

В монтаже Нарокова Тит Титыч помещен в гораздо более широкий мир человеческих отношений, в котором он не является центральной доминирующей фигурой.

В результате такой операции исчезает один из замечательных по выразительной силе художественных образов прошлого, по которому мы сейчас угадываем подлинное лицо ушедшей эпохи.

На сцене даны лишь поверхностные картины-иллюстрации московского быта XIX века. Ради этого не стоило тревожить тень Островского.

Спектакль сделан культурно и тщательно. Но драматургический материал предопределяет его масштабы. В нем отсутствуют большой замысел и крупные цельные образы. Сказалось это и на исполнении отдельных ролей. Правда, превосходны в ролях старух Рыжова и Массалитинова. Но эти образы как раз не подверглись сколько-нибудь существенным изменениям. Яковлев в роли Тита Титыча напрасно старается говорить громким голосом; его самодур по воле монтажа неизбежно оказывается добродушным чудаком. Андрей Титыч в исполнении Анненкова остается сломанным, неясным образом; два серьезных любовных романа, которыми нагрузил его автор монтажа, явно не по силам этому незамысловатому замоскворецкому купчику. И большинство образов в этом спектакле по внутреннему своему рисунку двоится и распадается. Основная причина этого — путаная, нечеткая драматургическая ткань спектакля.

{257} 29 ноября 1934 года

## Театр имени МОСПС[[76]](#endnote-65)

### 1

Театр имени МОСПС создан советской драматургией. Это она принесла на его сцену образы и тематику «Шторма», «Рельсы гудят», «Мятежа» и «Чапаева». Это она привела за собой и ту организованную массовую аудиторию, которая одно время составляла своеобразную монополию Театра имени МОСПС и являлась его гордостью.

Любой московский театр при первом же своем выходе на публику заявлял о себе как об оригинальном художественном явлении, имеющем если не свой стиль, то, уж во всяком случае, свою манеру.

А Театр имени МОСПС долго оставался без своего художественного лица.

Первые годы он шел неуверенной походкой. Постановка «Саввы» Леонида Андреева, инсценировки переводных романов («Париж», «Овод» и др.), робкие опыты освежения классики («Ревизор», «Театр Клары Газуль»), а рядом — и просто сомнительные «летние боевики», вроде «Калигулы» А. Дюма, «Недомерка» или «Проститутки» В. Маргерит. Все это говорило об отсутствии ясной перспективы у театра. В поисках своей дороги он одно время пытался специализироваться на жанре историко-революционной хроники, поставив «1881‑й год» Н. Шаповаленко — спектакль, имевший успех у зрителя, но неглубокий и неоригинальный по содержанию и по художественной форме.

Свой самостоятельный путь Театр имени МОСПС открыл только на «Шторме» В. Билль-Белоцерковского. На этой пьесе он нашел свою репертуарную линию и свою художественную манеру. Он стал театром складывающегося быта революции. Он стал театром советского драматурга.

За «Штормом» последовал «Константин Терехин» В. Киршона и А. Успенского, «Штиль», «Луна слева», «Голос недр» и «Запад нервничает» В. Билль-Белоцерковского, «Рельсы гудят» и «Город ветров» В. Киршона, «Мятеж» и «Чапаев» Д. Фурманова, «Ярость» Е. Яновского.

Авторы этих пьес получили свое сценическое крещение на подмостках Театра имени МОСПС, находя в совместной работе с ним свой язык, свой стиль.

{258} За последние десять лет театр не притронулся ни к переводной современной драматургии, ни к классике, если не считать «Врагов» М. Горького. Он как будто прочно связал свою жизнь с судьбой советской драмы.

Но чем старше становился этот театр, тем более глухо звучал его голос. Советская драматургия ушла далеко вперед. Уже не отдельные удачные пьесы появляются на московских и провинциальных сценах, как это было еще недавно. Советская драма завоевала решающее место в репертуаре. На ее материале в каждом сезоне создается много по-настоящему значительных и острых спектаклей.

А для Театра имени МОСПС высшим торжеством остался «Мятеж», показанный еще в 1927 году, и спектакль 1928 года «Рельсы гудят», действительно выдвинувший его на первое место в тот сезон. А сезон этот был богатым: «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова и «Унтиловск» Л. Леонова в Художественном театре, «Закат» И. Бабеля во МХАТ Втором, «Горе уму» в Театре Вс. Мейерхольда, «Человек с портфелем» А. Файко в Театре Революции, — с такими крупными постановками соревновались тогда «Рельсы гудят». После этого спектакля сам Вл. И. Немирович-Данченко в одном из своих публичных выступлений весной 1928 года не поколебался поставить Театр имени МОСПС наравне с Художественным театром его ранней новаторской поры.

Постановка «Рельсы гудят» не отличалась формально-художественной изысканностью. Но в ней было то, чего так страстно ждал зритель и чего не было тогда в самых лучших, самых блестящих постановках первоклассных московских театров.

Впервые на советской сцене в спектакле «Рельсы гудят» был показан с такой эмоциональной силой образ положительного героя наших дней, раскрытый просто, без напыщенной декламации. Публика была охвачена любовью к герою этой производственной драмы, любовью, которая жила в спектакле и прорывалась в зрительный зал через шелуху натуралистических эффектов, вроде стука пневматических молотков в паровозном депо.

Это был сильный, по-настоящему волнующий спектакль.

Позднее только в «Чапаеве» тема Красной Армии еще раз помогла театру заговорить с аудиторией высоким голосом. За многие последующие годы Театр имени МОСПС не дал ни одной постановки, которая хотя бы на короткое время зажгла горячие споры, превратилась бы в событие, в спектакль большого идейно-художественного резонанса, как это было у вахтанговцев {259} с «Егором Булычовым» М. Горького и с «Интервенцией» Л. Славина, в МХАТ со «Страхом» А. Афиногенова, в Театре Революции с «Моим другом» Н. Погодина, у Мейерхольда со «Списком благодеяний» Ю. Олеши, в Камерном с «Оптимистической трагедией» Вс. Вишневского.

Театр имени МОСПС уже давно выпускает так называемые средние спектакли, в которых отсутствует крупный замысел. В этих спектаклях театр не только не поднимается над драматургическим материалом, но часто оказывается ниже него. Многие пьесы за эти годы в его руках потеряли свою значительность и остроту. «Город ветров» при всех своих недостатках все же значительно выше той олеографии, которая была показана Театром имени МОСПС на своей сцене. Театр проглядел веселую иронию «Снега» Н. Погодина — этой изящной и остроумной комедии, которую он превратил в собрание грузных бытовых анекдотов.

Созданный советской драматургией, получивший от нее жизнь, Театр имени МОСПС теперь идет за ней хромая и отставая.

Пообещав так много в своих лучших спектаклях, театр впоследствии ограничил свою задачу созданием сценических иллюстраций к той или иной теме нашей действительности.

### 2

Критики, которых тревожит судьба Театра имени МОСПС, обычно следующим образом формулируют его достоинства и недостатки. Театр превосходно чувствует тему, говорят они, он умеет поднимать вопросы крупного социально-политического значения; у него есть неплохие актеры; но он еще не умеет находить для глубокого идейного содержания острую и блестящую художественную форму. Он слишком много внимания уделяет быту, его спектакли мало театральны, ему не хватает художественного вкуса, остроты формы.

Сам театр, по-видимому, в этом же видит причину своего затянувшегося недомогания. Уже два сезона, как он усиленно пытается заострить формальную сторону своих спектаклей.

Так, конферанс, введенный режиссурой в «Снег» Н. Погодина, как будто должен был снять со спектакля грехи бытовизма. А во «Вздоре» К. Финна театр, стремясь окончательно «полеветь» и эстетически причесаться, скосил набок стены, окна и двери декораций, а на занавесе вышил роскошную кисть махровой персидской сирени.

Но эти «левые» попытки ничего не изменили в положении театра. Он, бесспорно, элементарен в художественном отношении. {260} Но все-таки не в формальной остроте спектаклей выход для Театра имени МОСПС. Его основной недостаток гораздо серьезнее. У театра притуплено чувство современной темы в ее глубине и сложности. Он не проникает за поверхность захваченного бытового материала.

Театр имени МОСПС, составляя свой репертуар, обычно шел не от глубины в разработке темы, но от элементарного понятия актуальности пьесы.

Первые шаги индустриализации театр с поспешностью отмечает слабой инсценировкой «Цемента» по Ф. Гладкову. Развернувшаяся борьба с антисемитскими тенденциями вызывает к постановке элементарную «Мглу» Л. Прозоровского. Желание как можно скорее осветить советскую национальную политику привлекло к постановке упрощенческой «Солнечной стороны» К. Давидовского.

Театр имени МОСПС выдвигал проблему, с тем чтобы к ней уже не возвращаться. Так он затронул молодежную «проблему» («Константин Терехин»), «проблему» угольного хозяйства («Голос недр») и т. д. Но нелишняя торопливость приводит к тому, что театр не столько ставит и разрешает действительные проблемы, сколько отмахивается от них беглым перечислением тем. По виду это выглядит очень злободневно. На самом же деле театр приходит к чрезвычайному упрощению сложной и многообразной современной тематики.

Странная ирония судьбы: театр, созданный драматургом, очень плохо представляет себе ту роль, которую играет в его жизни советская драматургия. В его стенах еще живет легенда, что те лучшие пьесы, которые шли на его сцене, созданы не столько драматургами, сколько самим театром. Можно было бы не разрушать этих иллюзий, если бы они сейчас не мешали театру понять свои сегодняшние трудности.

Лучшие спектакли Театра имени МОСПС — «Шторм», «Мятеж», «Рельсы гудят» — волновали аудиторию не потому только, что развертывали на сцене картины из быта гражданской войны или «освещали» железнодорожную проблему.

Этим пьесам было присуще чувство драматизма и героического пафоса наших дней. На сцене за привычным обликом как будто простых, незаметных людей открывался мир страстных мыслей и напряженных чувств. Положительный герой новой эпохи выходил на сцену и рассказывал о себе простыми словами.

Именно здесь и жила настоящая живая тема. Но Театр имени МОСПС как будто не заметил ее. Он быстро разменял ее на иллюстративные картины и агитационные апофеозы под {261} занавес. Театр так увлекся этим легким делом, что даже в тех случаях, когда к нему приходит вместе с пьесой большая глубокая тема, как это было в «Жизнь зовет» Билль-Белоцерковского, он останавливается перед ней, не находя точных слов в жестов, чтобы рассказать о ней зрителю.

### 3

Мы подходим к центральному производственному вопросу, имеющему большое значение в жизни сегодняшнего театра. Это — вопрос об актере.

С каждым годом повышается значение актера в создании современного проблемного спектакля. Чем дальше движется наша драматургия, чем глубже становится ее мысль и точнее язык, тем большая роль отводится актеру в сценическом выражении темы пьесы.

И это понятно. Тема в сегодняшней драме уже не выражается тезисом. Для того чтобы уловить ее на сцене, недостаточно придумать остроумную декорацию, одеть актеров в соответствующие костюмы, развести их по мизансценам, дать им для игры несколько характерных бытовых штрихов, а в финале спектакля вывести настоящих пионеров или отряд красноармейцев, которые прошли бы с барабанным боем по сцене или даже по зрительному залу, как это часто делает Театр имени МОСПС в своих спектаклях.

Тема становится сейчас многосторонней и объемной. Она требует тонкого инструмента для своего сценического воплощения, такого совершенного инструмента, каким может быть только человек-актер, притом человек-актер, умеющий задумываться над жизнью и над теми людьми, с которыми он сталкивается в произведениях драматурга.

Все крупные удачи советской драматургии и театра за последние годы связаны с именами актеров. Л. Леонидов в «Страхе», Б. Щукин в «Егоре Булычове», М. Астангов в «Моем друге», А. Коонен и М. Жаров в «Оптимистической трагедии» — эти актеры не просто удачные исполнители ролей. Они — выразители темы пьесы и спектакля в целом. Самый большой замысел драматурга может остаться сейчас не раскрытым, если он не найдет поддержки у актера: настолько усложнилась незаметно для нас ткань современной драмы.

И именно здесь заключается специфическая трудность в положении Театра имени МОСПС.

Свое отставание он не может решить одним только изменением метода и принципа составления репертуара, как он пытается это сделать за последние два года. Ему необходимо {262} изменить и принцип использования актера, методы его творческого воспитания.

Нельзя сказать, что в Театре имени МОСПС нет даровитых актеров. Такие актеры у него есть и сейчас, а недавно их было еще больше. Но не случайно его сцену покинули одни из лучших его актеров, как Г. Ковров и А. Крамов, а те, что остались, с каждой новой постановкой становятся все более растерянными, повторяя уже отработанные старые свои жесты и интонации.

Иллюстративный принцип, характерный для репертуара театра, сохраняет свою силу и по отношению к актеру.

Актеры Театра имени МОСПС большей частью играют не образ-тему, а образ — иллюстрацию к теме. Режиссура очень редко подводит вплотную актеров к овладению образом изнутри. Она оставляет актера где-то на периферии образа, ограничиваясь нахождением двух-трех внешних бытовых деталей, которые создают жизненное правдоподобие персонажей.

Это те жесты и интонации, которые безошибочно срывают аплодисменты у аудитории, но на самом деле являются хорошо проверенными мертвыми штампами. В момент раздумья почесать в затылке, или, решаясь на что-нибудь серьезное, хлопнуть шапкой об пол, или сделать мгновенный переход от крика на смущенную речь и ряд подобных жестов и интонаций — все это существует в уже готовом отштампованном виде и может быть чисто механически использовано актером. Сюда же относится и эта типичная для актера Театра имени МОСПС игра на характерных особенностях костюма, грима и на других бытовых деталях.

Техника таких приемов широко применяется в Театре имени МОСПС. Эта техника бытовых штампов заменяет для актера подлинное опознавание живого образа в его неповторимом своеобразии и психологической сложности. На этом пути очень быстро мастерство актера становится мертвым.

В прошлом театр знал и в актерском исполнении крупные удачи. Ковров в роли братишки в «Шторме» и в «Штиле», а затем в роли рабочего-выдвиженца Василия в «Рельсы гудят» переводил бытовой образ в план крупной социально-психологической проблемы. В том же стиле была сделана роль Чапаева Крамовым.

Но обычно в актерском исполнении господствует поверхностный жанризм. Театр хорошо владеет лишь жанровой характеристикой, создающей только внешнюю бытовую оболочку персонажа — своего рода макет образа, приближение к нему, а не самый образ.

{263} С одной стороны, театру чуждо мастерство сложного внешнего сценического рисунка, построенного на театрализованном жесте и движении. Поэтому «Снег» и «Вздор» — эти комедии, где господствует прием театральной стилизации, — вышли такими грузными и нескладными в исполнении театра.

С другой стороны, театру чуждо и мастерство психологического раскрытия образа. Поэтому так слабы большинство актеров в «Жизнь зовет» — в пьесе психологической, не допускающей поверхностной игры в жанр.

Для актерского мастерства Театра имени МОСПС характерна техника эпизодических бытовых ролей. При ее помощи театр превращает даже крупную роль в жанровый эпизод.

Техника бытового штампа и эпизода встает сейчас главным препятствием для дальнейшего роста театра и его актеров. Режиссура театра редко задумывается вместе с актером над образом персонажа, редко заглядывает в его внутренний мир; она толкает актеров на путь сценических иллюстраций, только похожих на настоящих людей. Именно поэтому театр сегодня не только не поднимает в своем исполнении драматургический материал на более высокую ступень, но обычно снижает его, как это было со «Снегом», со «Вздором», с «Жизнь зовет» — с большинством постановок Театра имени МОСПС последних лет.

### 4

Трудности, которые теперь переживает Театр имени МОСПС, будут сказываться все сильнее, если он не углубит и не изменит методов работы.

Нет ничего страшного, если театру приходится ставить иногда на своей сцене сравнительно слабые пьесы. К сожалению, наша драматургия еще не настолько сильна, чтобы удовлетворить полностью требования на идейно значительный и высокий по художественным достоинствам репертуар. Не один Театр имени МОСПС имеет дело со слабыми пьесами.

Но гораздо хуже, если театр сам предъявляет сниженные требования к драматургии, если он подходит к пьесе не как к целостному художественному произведению, имеющему свой самостоятельный замысел, но как к собранию разрозненных бытовых картин. В этом случае театр утрачивает ощущение темы и теряет настоящего драматурга.

Нет ничего страшного, если в труппе есть слабые актеры. Ее состав можно легко изменить и улучшить. Но гораздо хуже, если театр превращает способных, а иногда и даровитых {264} актеров в исполнителей штампованных образов. В этом случае театр закрывает для себя путь к овладению живыми образами наших современников и теряет настоящих актеров: они либо уходят из театра, либо застывают в трафарете, как это случилось с В. Ваниным, повторяющим от роли к роли одни и те же бытовые штампы.

К проблемам репертуара и актера можно прибавить и вопрос о декоративном оформлении, с которым тоже обстоит не совсем благополучно в Театре имени МОСПС. Стремление к элементарной симметричности в планировке сцены, к слащавости формы и цвета обычно характерно почти для всех его постановок. Декоративное оформление для Театра имени МОСПС играет откровенную роль статичной рамки для картин-эпизодов.

### 5

Как мы видим, и репертуар, и актер, и декоративное оформление в Театре имени МОСПС объединяются одним принципом — принципом иллюстративного спектакля.

Этот принцип, так прочно укрепившийся в Театре имени МОСПС и проводимый с большой последовательностью, идет от режиссуры (Е. О. Любимов-Ланской и его последователи).

То поверхностное скольжение по теме и по образам драмы, с которым мы продолжаем встречаться в постановках театра, может быть преодолено только изменением режиссерского метода работы с драматургическим материалом и с актером.

Иллюстрация должна уступить место полноценному художественному произведению с большой значительной темой.

Театру имени МОСПС, завоевавшему заслуженную популярность у советского зрителя, нужно пересмотреть свои художественные традиции, если он не хочет жить сегодня только памятью о своих прошлых удачах.

9 декабря 1934 года

## «Гроза» в МХАТ[[77]](#endnote-66)

Конечно, Художественный театр с его блестящим мастерством, с его первоклассными актерскими силами остается и в этом спектакле на высоком уровне художественной культуры (постановка Вл. И. Немировича-Данченко). Лучшая драма Островского, {265} эта потрясающая трагедия о живой человеческой душе, раздавленной каменным бытом темного российского царства, осталась неискаженной в постановке МХАТ.

Но спектакль все же не поднимается на настоящую трагедийную высоту, на такую высоту, которая, казалось бы, предопределялась и превосходным материалом самой драмы и творческими возможностями Художественного театра., Да, перед аудиторией проходят картины прошлого, в них есть достаточная убедительность верных и точных бытовых иллюстраций и портретов. Но действие не достигает трагедийного звучания, не приобретает нужной драматической силы. Спектакль сделан холодновато и, как это ни странно звучит по отношению к Художественному театру, в какой-то искусственной мелодраматической манере.

Спектаклю не хватает простоты и искренности в раскрытии большинства образов трагедии Островского. Они чересчур театральны, а временами ходульны. Драматическая страстность зачастую переходит в чисто театральный пафос.

Резче всего эта искусственность приема видна на игре Ф. Шевченко в роли купчихи Кабановой. Внешний облик Кабанихи как будто найден артисткой правильно и интересно. Стройная, немного полная старуха с красивым строгим лицом. Сжатые губы, блестящие живые глаза и выражение исступленности в пристальном взгляде, плавная походка, красивый грудной голос. Все эти черты необычны для традиционной трактовки образа Кабанихи. Они бесспорно намечены умно, интересно, оригинально. Но этот новый образ Кабановой остается на сцене только как намеченный эскиз. Он взят артисткой лишь внешне и не прочувствован изнутри. Роль сделана на искусственных интонациях, на заданных жестах и движениях. Поэтому образ теряет убедительность и остроту. Ту силу, которая погубила Катерину, осязаешь умом, но не ощущаешь в ее реальной эмоциональной полноте.

В меньшей степени, но те же недостатки свойственны игре К. Еланской в роли Катерины. Поэтический пленительный образ этой героини Островского не искажен артисткой. Он сыгран в традиционном рисунке, но сыгран опять-таки внешне, холодновато. Только в немногие моменты роли в исполнении актрисы прорываются живые, страстные интонации, по которым угадывается страдающая душа Катерины. Такие интонации найдены Еланской в заключительной части первого монолога, когда Катерина вспоминает свою девическую жизнь, и в отчаянных криках, которыми она призывает Бориса в последнем {266} монологе, блуждая по берегу Волги. В остальном образ Катерины сделан Еланской с мастерством, но не глубоко. В нем мало обаяния и теплоты. Очень часто артистка срывается с лирического и драматического плана в искусственный мелодраматизм.

Бледно сыграна роль Бориса С. Яровым. Образ Кулигина — этого трогательного мечтателя и философа — снижен и измельчен в трактовке театра (артист С. Калинин). Ему дан мелкий, нехарактерный грим, очень незначительная, словно запыленная внешность.

Зато прекрасно проведена Б. Добронравовым роль Тихона. Образ забитого купеческого сынка сделан артистом очень тонко и в серьезных драматических тонах. Добронравов играет свою роль сдержанно, искренне и тепло. Превосходно, с большим драматизмом, проведена им финальная сцена у тела мертвой Катерины.

Остро сыграна М. Тархановым роль Дикого. Кудряш (Б. Ливанов) и Варвара (О. Андровская) даны исполнителями в обычном бытовом рисунке.

Декорации И. Рабиновича внешне достаточно эффектны. Но они тоже иллюстративны, в них отсутствует общий художественный замысел.

Этот спектакль — не поражение театра. Он сделан с корректностью и мастерством. Временами в нем Островский волнует зрителя. Но в нем мало жизни, и он, бесспорно, ниже возможностей Художественного театра.

Март 1935 года

## «Египетские ночи» у Таирова[[78]](#endnote-67)

### 1

За последние годы классики явно оттесняют на второе место советских драматургов. Они проникают даже в такие театры, как Театр Революции или Театр Красной Армии, имевшие до сих пор очень строгий и последовательный подбор современного репертуара. А в последний сезон классики буквально наводнили советскую сцену.

Такое чрезмерное увлечение классическим репертуаром обычно пытаются оправдать ссылками на еще недостаточно высокий уровень сегодняшней советской драмы. Советская драматургия еще слаба. Ей нужно поучиться у замечательных драматургов прошлого искусству строить действие и создавать {267} человеческие характеры. Пока она этим не овладеет, нужно открыть широкую дорогу на сцену великим художникам мировой драматургии. Живое соревнование с классиками будет только полезно для наших драматургов. В то же время оно поможет более быстрому росту актерского мастерства.

Так, как правило, отвечают представители наших театров, когда их спрашивают о причинах необычайного классического поветрия, охватившего сцену.

Аргументы как будто неотразимые в своей логичности. Но — странное дело, — всматриваясь внимательно в классические спектакли, идущие на московских сценах, во многих из них мы не находим как раз того классического совершенства, на которое с таким пафосом ссылаются наши театральные деятели, говоря о классиках.

Действительно, очень часто театры берут превосходное классическое произведение, написанное с блестящим мастерством, и делают из него плохую пьесу, скомпонованную так неуклюже, как будто ее писал малоопытный начинающий драматург. Прославленное произведение оказывается лишенным элементарной композиционной цельности, сюжетного единства. Превосходно написанные роли превращаются в маловыразительные эскизы или плакатные фигуры, не имеющие единого стержня, распадающиеся зачастую на составные элементы.

И наконец, идея, положенная в основу драмы, исчезает, оставляя после себя пустое место, иногда наскоро прикрытое каким-нибудь громко звучащим тезисом, учебной формулой социально-экономического порядка.

В таком виде классик выглядит гораздо более беспомощным, чем подающий надежды советский драматург.

Театр приходит к результатам, противоречащим его формальным обещаниям. Убегая от пьес плохого качества, он на деле культивирует и утверждает их, незаконно освящая их именем классика.

### 2

В самом деле, каким беспомощным и слабым произведением оказался шекспировский «Антоний и Клеопатра», поставленный в Камерном театре. В спектакле отсутствует самостоятельный художественный замысел. Искромсанная чересчур смелой рукой, сшитая с кусками из исторической комедии Шоу и с обрывками текста из пушкинских «Египетских ночей», трагедия Шекспира потеряла печать гения, утратила выразительность образов, силу своей мысли. Она распалась на серию {268} бледных сцен, скупо иллюстрирующих карьеру «нильской змейки», легендарной любовницы римских полководцев.

А между тем «Антоний и Клеопатра» одна из самых глубоких шекспировских трагедий, которая и сейчас поражает не только художественной силой, но и удивительный чувством исторической правды. В характере Антония с замечательной выразительностью развернута тема падающего Рима. Он еще стоит как будто нерушимый, этот город, ставший мировой державой. Его солдаты побеждают на суше и на море. В его казну стекаются богатства со всего света. У него еще есть мужественные полководцы с холодными жестокими глазами, с твердым шагом и трезвым умом. На его долю еще оставлены дни славы и великолепия. Но где-то глубоко внутри уже обозначилась первая трещина, уже начался процесс распада. Империя, выросшая на основе рабовладельческого хозяйства, идет к своему концу.

В образе Антония и звучит этот первый надлом в психологии человека близящегося упадка. Из завтрашнего дня глядит на этот как будто крепко стоящий мир лицо Антония в лавровом венке, лицо победителя, тронутое первым движением усталости, разочарования, размягчающей чувственной привязанности. Воля к действию вырождается в любовную страсть. Любовь как оцепенение когда-то деятельной натуры, переход в стихию неподвижности и созерцательной лени.

Шекспир ловит это оцепенение в самом процессе. В его трагедии Антоний пытается сбросить с себя сковывающую неподвижность, он судорожно пытается действовать, но вера в целесообразность движения потеряна. Смысл действия исчез. Его рука выпускает меч, его взгляд становится задумчивым и человечным — может быть, слишком человечным. Антоний готов все понять и все простить. Даже в самый решительный момент схватки он прощает Энобарбу его измену и отсылает ему в лагерь Октавиана все его имущество. Энергия, когда-то двигавшая его на подвиги и победы, угасает.

Антония губит не Клеопатра. Любовь к ней вырастает в его судьбу только из-за ощущения им конечной точки своего пути. Это превосходно показано Шекспиром в сцене, когда Антоний решает бросить Клеопатру и уезжает в Рим. Жизнь диктатора как будто возвращается к нему. Но в словах и в поступках Антония уже нет силы.

Антоний еще одинок в воинственном, подтянутом и бряцающем оружием Риме. Через полстолетия его характер станет более распространенным. Он получит свое развитие и философское обоснование. А сейчас еще Антоний кажется пораженным {269} какой-то странной небывалой болезнью. С брезгливый любопытством смотрят на него светлые глаза молодого Октавиана. С недоумением оглядываются на него суровые прямолинейные легионеры, и сам Антоний словно прислушивается к себе, не понимая, что с ним происходит. В нем рождается человек «конца века», ослабленный противоречиями, безверием и ощущением бесцельности движения.

В Антонии звучит своеобразная тема гамлетизма. Но она развернута здесь на фоне широкого исторического пейзажа. Острота гамлетовской темы в этой трагедии заключается в том, что она раскрыта здесь не на герое, привыкшем к раздумью и к размышлениям, к проверке сознанием своих поступков, не на философе, задумавшемся о судьбах мира и человека. Нет, болезнь века поражает грубого солдата, привыкшего к действию, к борьбе.

В «Антонии и Клеопатре» Шекспир вводит в действие различные силы, разнообразные борющиеся группы. Он показывает античный мир в многообразии характеристик и скрещивающихся линий. Любовь Антония и Клеопатры служит в трагедии центром, вокруг которого движутся крупные социальные массивы.

Тема распада и декаданса интересовала Шекспира не только в историческом аспекте. Она была близка ему и потому, что Англия его времени тоже переживала смену исторических укладов и тоже знала таких героев, как Антоний, — людей с надломленной волей, с остановившейся судьбой и с человечным — слишком человечным — сердцем. Шекспир, подобно Блоку, физически слышал шум и грохот падающего мира.

И, конечно, основной интерес для современного театра при постановке шекспировской трагедии и заключается прежде всего в фигуре Антония, очень сложной по психологическому рисунку, по тем скрытым признакам, которые определяют начавшийся декаданс когда-то волевой и сильной натуры. В Антонии Шекспир создал образ крупного социального звучания. В нем выразился сложный облик целой исторической эпохи, отходящей в прошлое.

Операция, которой подверг эту трагедию Шекспира Камерный театр, на первый план вывела фигуру египетской царицы Клеопатры. Антоний оказался отодвинутым назад. Он стал одним из любовников Клеопатры. Таким образом, не только выпал прежний замысел Шекспира, но исчез и конструктивный стержень трагедии, сжались и поблекли ее герои. От цельных характеров, вылепленных мощной рукой, остались {270} одни осколки. Судьба людей, их путь в жизни через крупные события, борьба их друг с другом, их внутреннее движение — то, что и представляет основной интерес у Шекспира, — исчезли.

Перед зрителем возникла карьера взбалмошной женщины, обольстительницы, покоряющей сердца влюбчивых мужчин. Женщины-вамп, как сказали бы мы сегодня, следуя голливудской терминологии актерских амплуа.

Освобожденная от философско-исторического материала, потерявшая самое действенное и драматическое, что было в ней, — характер и судьбу Антония, — трагедия стала скучной и банальной. Театр превратил ее в серию картин из жизни египетской царицы. Клеопатра — девчонка в простой белой рубашке, похлопывающая Цезаря по лысине (по Шоу), Клеопатра, сменяющая туалеты, Клеопатра на троне, на ложе любви, Клеопатра в гневе, в страсти, в отчаянии. Клеопатра, целующаяся с Цезарем, Клеопатра, целующаяся с Антонием, и, наконец, Клеопатра, безуспешно пытающаяся очаровать Октавиана.

Так построенная роль Клеопатры потеряла внутреннюю динамику и драматическую напряженность и вылилась в демонстрацию эффектных поз и ракурсов. Даже такая прекрасная артистка, как Коонен, не смогла поднять этот лоскутный материал на высоту подлинного драматизма и целостного человеческого характера. Ведь качество роли определяется не количеством текста и не обилием выгодных сценических моментов, но ее внутренней целостностью, единством драматической линии и общим замыслом вещи. Таким образом, и ставка театра на благодарный материал для актерского творчества оказалась проигранной. В «Египетских ночах», несмотря на обрывки превосходного текста Шекспира и Шоу, актерам нечего играть.

К тому же, как ни пленителен образ египетской царицы у Шекспира, каким разнообразием красок он ни блещет, все же Клеопатре в событиях драмы отведена вторая роль, как и вообще женщинам в шекспировских трагедиях (в противоположность его комедиям). Это касается даже леди Макбет, которая у Шекспира скорее является олицетворением зла, чем живым человеческим характером. Через образ Клеопатры раскрывается тема Антония, тема, выходящая далеко за пределы истории одной любви. В Камерном театре происходит как раз обратное. Клеопатра выросла в самостоятельную величину, а Марк Антоний превращен в банального любовника, теряющего волю и честь в руках роковой обольстительницы. Шекспир {271} оказался ниже Софи Тредуэлл. Его трагедия оказалась более трафаретной и элементарной, чем ее «Машиналь», идущая в том же Камерном театре.

### 3

В спектакле, поставленном А. Таировым в декорациях В. Рындина, много зрелищной пышности, изящества отделки, изысканной пластической техники. Но занавес опускается, публика расходится. Мы начинаем раздумывать, сопоставлять и вспоминать. Гипноз изобретательной формальной выдумки проходит. Перед нами, как в «Невидимке» Уэллса, из прозрачной пустоты начинает вырисовываться мертвое неподвижное тело спектакля.

И возникает сомнение, так ли уж справедливы нападки театров, и в частности того же Камерного, на современную нашу драматургию. Так ли повинна она в тех грехах, какие они ей приписывают? А может быть, в гораздо большей степени в ответе за них сами театры, от изобретательского мастерства которых терпит поражение даже классик, и не только классик, но и сам театр, и прежде всего его актеры?

Шекспир, обычно дававший такой превосходный материал для самостоятельного актерского творчества, в том обличье, которое он обрел в Камерном театре, оказался в этом отношении гораздо более бледным и ограниченным, чем многие наши драматурги.

В то же время совсем недавно Камерный театр дал «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского — спектакль большого стиля, имеющий единый замысел и проникнутый высоким драматическим пафосом. В этой своей великолепной постановке Камерный театр предстал в новом обличье. Современная драма обогатила его новыми творческими возможностями. Его труппа, обычно аккомпанирующая главным исполнителям, обнаружила талантливых актеров, способных создавать глубокие и сложные человеческие характеры. В памяти надолго остаются не только Коонен — Комиссар, но и Ценин — Вожак, Яниковский — Командир, Жаров — Алексей, Аркадии — Боцман или Ганшин в эпизодической роли пленного офицера.

Нет, дело не в советской драматургии с ее пресловутым художественным несовершенством, а в самих театрах, в их отношении к пьесе, классической или современной. Если театр не верит в автора, если он видит в нем только поставщика чернового материала для своих произвольных, лишенных всякого смысла композиций, он сам обрекает себя на неминуемое поражение.

{272} Апрель 1935 года

## Большой советский театр в Воронеже[[79]](#endnote-68)

### 1

Центральное место в художественной жизни Воронежа занимает Большой советский театр. Это — крепко сколоченное театральное дело с хорошим профессиональным опытом. Театр легко выносит на своих плечах довольно напряженный по репертуару сезон.

Как и большинство крупных периферийных театров, Воронежский театр уже несколько лет как стал оседлым. Труппа у него постоянная. Актеры превратились из случайных гостей, собирающихся на сцене театра на один сезон, в органических работников, создающих «свой» театр.

Сознание ответственности за дело и ощущение единства творческого коллектива, незнакомое для прежнего провинциального актерства, — это то, что определяет в театре пульс налаженной и уверенной работы. Театральное помещение, еще недавно бывшее проходным двором для гастролеров, случайных заезжих трупп и односезонных коллективов, превратилось в отепленный дом для работы актера.

Эту атмосферу жилого дома начинаешь ощущать, как только переступаешь порог Воронежского театра. Она сказывается и в репетиционной работе, где чувствуется установившееся понимание с полуслова между работниками коллектива, и на спектаклях, хорошо слаженных и — при всех своих отдельных иногда крупных недостатках — цельных по ансамблю исполнения.

Оседлость театральных коллективов коренным образом изменила лицо провинциальных театров. Отсюда идет очень многое из того положительного, чем отмечена жизнь периферийного театра за последние годы. Труппа становится художественно цельным организмом, а не собранием исполнителей на определенные амплуа.

Трудно переоценить значение этой реформы. Нужно сказать, что она стала возможной в свою очередь только тогда, когда резко изменилась физиономия самого города, когда появился новый массовый зритель.

Старый административный и торговый центр губернии, Воронеж, стоявший среди пшеничных и свекловичных полей, превратился сейчас в крупный индустриальный город. Его улицы {273} выросли, обставились новыми большими зданиями, наполнились толпой занятых людей. Сейчас в городе по всем направлениям снуют переполненные трамваи, автобусы, легковые машины. Вокруг города расположилось целое созвездие крупных заводов со своими поселками из многоэтажных домов.

Не мудрено, что театр, который раньше с трудом доводил до конца сезон, выпуская каждую неделю новую постановку, сейчас идет при полных сборах, давая в год всего десять новых работ, имея к тому же «конкурентов» в лице Молодого театра и оперетты.

Театр вырос. И самое здание его, низкое и плоское, украшенное дешевыми архитектурными деталями ложнорусского стиля (тот же архитектор строил Коршевский театр в Москве), кажется нелепым и старомодным. Оно не вяжется ни с тем, что делается внутри него, с теми людьми, которые заполнили зрительный зал и подмостки, ни с новым складывающимся стилем города.

Провинциальный театр исчезает, как исчезают провинциальные города в Советском Союзе. Другой воздух проникает в старое, некрасивое здание, другие люди выходят на подмостки.

### 2

Мы сидим на летучем импровизированном диспуте среди работников Воронежского театра. Актеров занимают те же вопросы, которыми живет сегодняшняя театральная Москва. Пожалуй, больше всего интересуют их вопросы актерского мастерства: каким методом нужно играть в советском театре. Опять имена Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова. Трехчасовое выступление приезжего — популярного московского актера и режиссера Ю. Завадского, страстно утверждающего свой метод, свой путь в искусстве, — вызывает горячие споры и разногласия.

Живо интересуют актеров и события театрального сезона в Москве, складывающаяся расстановка сил, очередные успехи и неудачи, судьба того или иного театра. Обо всем этом говорится как о хорошо знакомом, о близком, как о своем практическом деле.

В репетиционном зале мы просматриваем упражнения учеников театрального техникума.

Театральный техникум при Воронежском театре! Рядом с опытными профессиональными актерами растет молодежь. Она учится и принимает участие в каждодневной производственной работе театра. Не так уж давно многие крупные московские театры не имели своих школ и техникумов. А сейчас {274} студия при театре — явление, общее для театральной периферии…

Вместе с актерами и руководителями театра мы сидим в кабинете редактора воронежской газеты. Работники театра со страстью и со сдержанной обидой в голосе жалуются на критику, упрекают ее в несправедливости и поверхностных оценках, в противоречиях, незнании театра и т. д. Это уже — как будто совсем Москва, повторение хорошо знакомых нам споров, хотя и на другом качественном уровне.

Периферийный театр теряет провинциальные черты и постепенно становится театром московского стиля.

### 3

Становится, но еще не стал. Периферийный театр имеет свои узкие места.

Первый спектакль, который мы смотрели в Воронежском театре, был «Бойцы» Б. Ромашова. Тема Красной Армии, образы бойцов, оборонные вопросы, затронутые в пьесе, — все это обеспечивает спектаклю заслуженное внимание зрительного зала.

Спектакль сыгран дружно и, в общем, держится на среднем уровне профессионального мастерства. Но после «Бойцов» о воронежской труппе может сложиться более низкое мнение, чем она этого заслуживает: другие спектакли показали ее с более выгодной стороны, причем этими другими спектаклями оказываются постановки классических пьес.

Те же актеры, которые очень неплохо ведут свои роли в чеховском «Вишневом саде» и в «Смерти Иоанна Грозного», оказываются в «Бойцах» бледными и маловыразительными. В спектакле не уловлены многие образы пьесы, хотя бы в чисто внешнем бытовом выражении. На целом ряде ролей в исполнении актеров лежит печать искусственности. Они мало современны по своему облику. Особенно это сказалось на второстепенных ролях пьесы. Красные командиры Берг и Краузе сделаны молоденькими, засахаренными красавчиками. В их манере держаться и говорить, во всей их внешности гораздо больше от щеголей офицериков прежнего времени, чем от командиров Красной Армии. Не найдено верного облика и в роли Ершова, показанного на сцене с чертами тусклого армейского поручика.

Очень неплохо, с тонким драматизмом, играет Ленчицкого артист Г. А. Шебуев. Но характерный облик этого военспеца, пришедшего в революцию из генштабистов царской армии и ставшего одним из деятельных строителей Красной {275} Армии, не уловлен артистом. Ленчицкий вышел у него каким-то запыленным, сломленным и усталым человеком с обвисшими усами и вялыми движениями. А в этом образе должна быть своя острота и мужественная сила.

Еще менее современными вышли в спектакле все женские образы пьесы. В них совсем не найдена нужная характерность. Они сделаны по старым театральным амплуа инженю, кокет и гран-дам.

Исключение в этом спектакле составляет только игра Г. М. Васильева. Артист создал в роли Гулина живой и обаятельный образ горячего, талантливого командира, преодолевающего в себе остатки партизанщины. По глубине трактовки этой роли Васильев не уступает московским исполнителям. В его Гулине много внутренней теплоты и искренности. Временами артист даже злоупотребляет мягкими красками. Непокорный командир чересчур часто показывает крепкие белые зубы в добродушной улыбке. Его образ можно было сделать немного жестче.

Внешне убедительно сделана маленькая роль командующего артистом Ильинским.

Но для целого спектакля, для всего коллектива театра удачи Васильева в роли Гулина слишком мало.

После «Бойцов» с некоторым сомнением готовишься смотреть «Вишневый сад». Да, конечно, труппа старательная. Актеры стремятся добросовестно сыграть пьесу. Тема «Бойцов» доходит до зрительного зала. Но, в сущности, художественные результаты получаются очень средние. Много неестественного и беспомощного. Нет свободы во владении материалом роли. Профессионально труппа как будто не очень сильна.

«Вишневый сад» опровергает это суждение. Спектакль сыгран легко и уверенно. Почти все роли сделаны в отчетливом рисунке и в меру иронично. Здесь опять выделяется Васильев в роли Лопахина. Но и большинство остальных исполнителей показывает хорошее мастерство. Спектакль идет живо, в быстром темпе, без насилия над чеховским текстом, но в то же время без лирической сентиментальности в показе угасающей дворянской усадьбы.

И поставлен спектакль тщательно. Неприятны только дешевая роскошь юбилейного занавеса с портретом Чехова и безвкусная рамка из папье-маше, в которой идет весь спектакль.

Той же тщательностью и продуманностью постановки, тем же профессиональным мастерством исполнения отмечен и спектакль «Смерть Иоанна Грозного». Здесь мало удачен Васильев {276} в роли Иоанна. Эта роль явно не согласуется с добродушными интонациями и мягкой улыбкой, которая присуща атому актеру. Чтобы преодолеть эти свои свойства, Васильев принужден в роли Иоанна чрезмерно нажимать и прибегать к эффектным, но мало художественным средствам.

Тем не менее спектакль смотрится с интересом. В нем достигнут ровный стиль исполнения, намечены серьезные и острые характеристики персонажей. В четком, стремительном рисунке сделан образ Бориса артистом А. В. Поляковым. Василий Шуйский по-новому умно и тонко трактован артистом Зимбовским.

Классические спектакли театру удались.

### 4

Различие в мастерстве исполнения между «Бойцами» и двумя классическими постановками настолько явно, что здесь не может быть колебаний в выводах: коллектив театра лучше понимает классический репертуар, чем современную драму. Для актеров легче и проще создать убедительные сценические образы, идя от сложившихся уже традиций, от хорошо знакомых театральных персонажей, нежели от сегодняшнего жизненного материала.

И это характерно не только для Воронежского театра.

Приблизительно такое же положение я наблюдал в прошлом году в Свердловском театре, более сильном по своим художественным возможностям, чем Воронежский.

Этот крупный недостаток нужно учесть. Актер должен более пристально и внимательно всматриваться в лица своих современников, которых ему приходится изображать на сцене. Актер должен изучать их.

Актеру необходимо постоянно наблюдать жизнь, наблюдать людей в их личном, общественном и производственном быту. Ему нужно знать их мысли и чувства, видеть их манеры, привычки, жесты.

Актер должен знать живых людей — прообразы персонажей современных пьес.

На периферии обычно актерский коллектив живет еще замкнутой жизнью. Театр еще держится островком. В нем есть цеховая ограниченность. В крупных центрах эта ограниченность за последнее время уменьшилась. Общественная инициатива часто выводит актера из стен театра в жизнь, сталкивает его с новыми людьми, знакомит его с новым бытом. Всякого рода шефства, работа по колхозно-совхозным театрам, практика частых встреч актерских коллективов с представителями {277} фабрик, заводов, общественных организаций — все это поставило актера лицом к людям разных профессий и специальностей.

Это — не только общественная нагрузка актера, как у нас иногда думают, но и его «учеба», его практический семинарий, где он накапливает материал нужных ему наблюдений. Такой семинарий является для него необходимой частью художественной профессиональной работы.

В Воронежском театре, как и в большинстве других периферийных театров, актерский коллектив во многом еще предоставлен самому себе.

И здесь актеру должна помочь общественность в окончательной ликвидации «островных» тенденций театра. Нужно создать и на периферии цепь мероприятий, которые возможно чаще выводили бы актеров из темного безоконного зала, с театральных подмостков в настоящую жизнь, в среду живых людей.

И второе, что нужно сделать в этом направлении, — это сократить долю классических пьес в репертуаре театра. В Воронеже театр идет «на поводу» у классиков.

Классическое «поветрие», охватившее за последние два года наш театр, на периферии имеет свои дополнительные отрицательные стороны.

Актер, не владеющий в нужной мере современными образами, прячется за традиции, за знакомые театральные персонажи. Он уходит от задачи непосредственного и самостоятельного создания живых образов новыми средствами своего искусства. Он консервирует свою технику, свое мастерство, затрудняет его дальнейшее движение.

11 июля 1935 года

## Опыт трех спектаклей.О режиссерской трактовке Островского[[80]](#endnote-69)

Конечно, трудно сравнить коллектив Киевской русской драмы с труппой Московского Малого театра. Как будто величины несравнимые. Малый театр обладает одной из самых сильных трупп в Союзе, воспитанной десятилетиями совместной работы, имеющей много первоклассных мастеров. В Киевском драматическом театре труппа еще очень пестрая по своему составу и не имеет таких крупных актеров, какими располагает Малый театр.

{278} И тем не менее, если мы сравним постановки «Волков и овец» в том и другом театре, победителем из соревнования выйдет Киевский театр. Его спектакль, довольно скромно обставленный, оказывается глубже, интереснее и острее, чем то пышное и помпезное представление, которое мы видели в этом году на сцене Малого театра.

Любопытно, что и тот и другой спектакль был поставлен одним и тем же режиссером К. Хохловым. Но в Киеве режиссер учел отрицательный опыт московской постановки. Он мужественно отказался от своей прежней трактовки пьесы, от той трактовки, которая встретила такой единодушный отпор со стороны московской критики.

В Киевском театре «Волки и овцы» поставлены в канонической литературной редакции, без сколько-нибудь серьезной переделки комедии Островского. Сохранены в неприкосновенности композиционный рисунок пьесы и основные характеристики персонажей.

Это привело к неожиданным результатам: неизмененный Островский оказался гораздо более злым и непримиримым к своим героям, чем Островский, перелицованный средствами театра, подвергшийся модернизации и плакатному заострению.

Среди персонажей «Волков и овец» Островский не видит положительных героев. Он не оставляет у зрителя иллюзий на этот счет. Но в этой беспощадности драматурга нет того мрачного отчаяния, того безнадежного смеха, который звучит в сухово-кобылинских комедиях. В «Волках и овцах» слышится победоносный смех драматурга, разоблачающего героев комедии во имя жизни, а не во имя гибели.

Заслуга Киевского театра и заключается прежде всего в том, что при всех недостатках спектакля — иногда крупных и значительных — он доносит до зрителя именно такое понимание блестящей комедии Островского.

Сделать это было не так просто. В сценической судьбе «Волков и овец» накопились навыки и каноны, требующие преодоления. Прежнее толкование этой комедии представляло ее героев в смягченных идиллических тонах. Московские постановки последних годов как будто преодолевали эту традицию. Они шли к сатирическому заострению комедии, но в то же время страдали другими весьма существенными недостатками.

И в Театре-студии Ю. Завадского и в Малом театре комедия Островского в режиссерской трактовке оказалась сниженной, облегченной в идейном отношении и упрощенной в ее художественно-образном звучании. И к таким результатам {279} театры пришли в то время, когда они как будто стремились, наоборот, к агитационному заострению пьесы Островского.

В Театре-студии Ю. Завадского «Волки и овцы» приняли стиль импровизационного «шарадного» представления. Вместо целостной конструкции комедии на сцене вырос ряд игровых эпизодов, сделанных остроумно и талантливо, но подменяющих глубокую тему поверхностным плакатным рисунком.

Соответственно этому стилю ведущими персонажами представления оказались не Мурзавецкая и Беркутов, но пьяница и шут Аполлон Мурзавецкий (Н. Мордвинов) и разбитная девица Глафира (В. Марецкая). Фигуры этих шутников и проказников поставлены в центр спектакля. Они все время забавляют публику смешными выходками, игровыми трюками и своей забавной маской. Эти фигуры проказников вырастают в самостоятельные образы своеобразных конферансье агитобозрения. Они заслоняют собой остальных персонажей комедии. Мурзавецкая и Беркутов отходят на задний план.

Все это сделано смешно, весело и талантливо, но комедия Островского оказывается обедненной и упрощенной. Глубокая и безжалостная сатира теряет большую долю своего яда.

В Малом театре снижение комедии Островского пошло прежде всего по линии образа Мурзавецкой. Сложный характер, в котором сплелись многие черты, типичные для помещичьего быта конца XIX века, превратился усилиями режиссера-постановщика в лубочную сатирическую маску. В этой трактовке Мурзавецкая дана монахиней, которая на людях сохраняет святость и благопристойность, а у себя в келье хлещет водку и сквернословит. Несмотря на превосходную игру В. Пашенной, этот лубок, задуманный режиссером К. Хохловым, по существу, уничтожил тему Островского.

В киевской постановке того же Хохлова действие комедии возвращено в помещичью усадьбу. Мурзавецкая сняла монашеский клобук, и вместе с ним исчезли монастырские стены, купола, колокольный звон и церковное пение, как это было в спектакле Малого театра. На сцене появилась старуха помещица с хищным и злым лицом. Постукивая костылем, в темном платье, в сопровождении стаи приживалок, черным вороном проходит по сцене эта помещица, еще недавно забивавшая до смерти своих крепостных. Сейчас у нее подрезаны крылья, и ее хозяйство, построенное на рабском труде, начинает сдавать. Как хищная птица, Мурзавецкая стоит над своим запустевшим поместьем, пытаясь подкрепить его за чужой счет, чужими деньгами.

{280} Такой образ Мурзавецкой дает в Киевском театре артистка Евгеньева. Он намечен остро и зло. В нем правильно раскрывается тема комедии. Недостаток в исполнении Евгеньевой роли Мурзавецкой заключается в том, что артистка сразу же в первых актах исчерпывает все свои приемы и средства выразительности. Образ Мурзавецкой преждевременно останавливается в своем развитии. Он выходит менее мощным, чем обещает по первым актам.

В верном и отчетливом рисунке сделана А. Семеновой роль Глафиры. Московские исполнительницы этой роли исчерпывали характеристику Глафиры чисто внешними средствами. В Малом театре Е. Гоголева играет Глафиру с манерами и повадкой опытной холодной авантюристки. В Театре-студии Завадского В. Марецкая подчеркивает в Глафире черты кокотки, дает ее в канканно-танцевальном стиле.

А. Семенова разоблачает свою героиню более тонкими средствами. Ее Глафира по внешнему облику — «барышня» с приличными манерами и не лишенная обаяния женственности. Тем острее вскрываются ее моральная испорченность, ее душевный цинизм и опустошенность.

Роль Аполлона весело и смешно разыграна Лазаревым, но она выпадает из общего плана спектакля. Исполнение перенасыщено игровыми трюками; артист чрезмерно комикует, давая Аполлона как в дым пьяного мальчишку-шута. Само по себе как комическое «антре» это сделано неплохо, но часто «сламывает» серьезный замысел спектакля.

Не без тонкого мягкого юмора дает Лыняева артист Значковский. Зато очень плох в спектакле исполнитель роли Бернутова (Изаров). Артист играет ее в провинциальной манере, как дешевого подпольного дельца. Приклеенные, словно поддельные бакенбарды, иронически ухмыляющееся лицо с прищуренными глазами — все это необычайно понижает образ самого хищного волка из всей волчьей стаи, показанной Островским.

Артистка Саламанова ведет роль Купавиной в корректном, сдержанном рисунке. Но в сценах с Беркутовым актриса иногда сбивается с тона на чрезмерное жеманство.

Исполнение остальных ролей — Анфусы, Чугунова и Горецкого — остается на хорошем профессиональном уровне, актеры создают в них отчетливые характеристики персонажей комедии.

Неудача с Беркутовым, конечно, снизила качество спектакля и в художественном отношении и в раскрытии общей мысли пьесы. И все-таки спектакль остался серьезным и острым, {281} показывающим подлинный облик волчьего царства, изображенного Островским.

Результаты соревнований трех театров по постановке «Волков и овец» должны быть учтены нами при решении задачи нового прочтения классических произведений. Победителем в соревновании вышел театр, наименее сильный по художественным своим ресурсам. Его удача определилась тем, что он не соблазнился элементарной модернизацией классика, поверхностной игрой с сатирическими масками и упрощением мысли драматурга. Театр попытался поднять глубокую тему классической комедии без механической ее перелицовки, раскрыв эту тему на сложных живых образах, имеющих глубину и движение. И эти образы он стремился увидеть глазами человека нашей эпохи.

11 октября 1935 года

## «Враги» в Художественном театре[[81]](#endnote-70)

За последние два года «Враги» ставятся уже в третьем московском театре. Не напрасно наши театры проявляют такой интерес к этой пьесе. Написанная Максимом Горьким вскоре после революции 1905 года, пьеса эта отразила целую эпоху в общественном развитии России. В ней поражает предвидение большого художника, с такой исчерпывающей полнотой еще тридцать лет назад раскрывшего в конкретных образах те глубокие процессы, которые завершались в недавнем прошлом нашей страны.

В пьесе нет документальных портретов, но зритель невольно подставляет к образам горьковских героев известные имена. Из группы рабочих, арестованных за подпольную революционную работу, как будто смотрят на него знакомые лица людей, которые сегодня строят жизнь социалистической страны.

В серии блестящих характеристик обрисован лагерь фабрикантов, помещиков и их прислужников. И здесь зритель узнает будущих героев контрреволюции.

Целая жизнь, сложная и еще не потерявшая связи с нашими днями, возникает перед аудиторией.

На сцене Художественного театра пьеса Горького зазвучала с огромной силой и убедительностью. Художественный театр показал спектакль жизненной правды и блестящего мастерства.

{282} Он сделан с большой простотой и сдержанностью. Театр не расходует своих художественных средств на выигрышные внешние детали. Поэтому вначале спектакль кажется немного тусклым и вялым. Замысел раскрывается в нем постепенно на продуманных и внутренне освоенных образах. И чем дальше развертывается действие, тем сильнее захватывает театр подлинностью чувств и мыслей, идущих со сцены. В финале спектакль достигает высокого драматического пафоса.

Во «Врагах» (руководитель постановки Вл. И. Немирович-Данченко, режиссер М. Н. Кедров) Художественный театр снова обретает свое замечательное искусство жизненной правды. Но оно возвращается к нему в новом обогащенном виде. Здесь нет лирической мягкости и блеклых тонов, которые были характерны для дореволюционных спектаклей МХТ. Во «Врагах» реалистический прием сочетается с той страстностью человеческих характеристик, которая свойственна художникам революционной эпохи. Социальная сущность горьковских героев раскрыта серьезно и глубоко, с беспощадной меткостью. От спектакля веет творческой молодостью.

Актерское исполнение во «Врагах» отличается той степенью внутренней слаженности, которая далеко не всегда присуща спектаклям даже Художественного театра. Во всех мельчайших деталях игра актеров раскрывает единый замысел спектакля и в то же время блещет разнообразием сценических характеристик и индивидуального мастерства.

Удались театру сложные роли рабочих. М. Болдуман (Синцов) и А. Грибов (Левшин) создали яркие образы организаторов революционного штурма 1905 года. Маленькая роль рабочего Рябцева сыграна Ю. Кольцовым с большой драматической силой.

Прекрасен В. Качалов в роли Захара Бардина. Классический образ кадетствующего либерала и краснобая раскрыт Качаловым на блестяще найденных психологических оттенках и деталях и словно освещен изнутри иронической улыбкой художника.

С искренностью и драматизмом сыграла В. Бендина роль Нади. В первом акте актрисе не хватало детской непосредственности. Но во втором и особенно в третьем актах, где образ Нади становится серьезнее и глубже, игра актрисы поднимается до пафоса и раскрывает тему большого социального звучания.

Хороша А. Тарасова — Татьяна, стройная красивая женщина, разглядывающая жизнь и людей беспокойными, ищущими глазами.

{283} В резком стремительном рисунке сделан Н. Хмелевым образ товарища прокурора Скроботова, заклятого врага революции, будущего сподвижника Колчака или Деникина. Зло и остроумно высмеял М. Тарханов тупого бурбона генерала Печенегова. О. Книппер-Чехова в изящной иронической манере сыграла роль Полины — светской дамы с птичьим умом и слабыми нервами.

Прекрасный спектакль. Он не только является крупной художественной победой театра, но и обогащает наше понимание недавнего прошлого, раскрывая его с новой глубиной.

24 ноября 1935 года

## «Не сдадимся» в Камерном театре[[82]](#endnote-71)

Для Камерного Театра этот спектакль звучит неожиданно. Он сделан просто, с подкупающей бесхитростностью. И в стиле его очень много от наивного реализма традиционной театральной феерии с ее превращениями, с ее тенденцией к жизненной иллюзии в декорациях и в общем строе спектакля.

На сцене идет снег. В затемненной глубине виден корабль, затертый льдами. По трапу сбегают люди, таща за собой бочки, ящики и различное снаряжение. Наступает короткая агония тонущего корабля. На глазах у зрителей его борты начинают расходиться, исчезая за кулисами, а высокая труба запрокидывается и стремительно уходит вниз. Ледяное поле с торосами сходится над затонувшим судном. Несколько десятков человек судовой команды, потрясенные, но не потерявшие мужества, принимаются за работу…

На сцене — внутренность деревянного барака. С потолка свешивается керосиновая лампа. Комната переполнена людьми в меховых одеждах. Потерпевшие крушение члены судовой команды проводят суд над своим товарищем, оказавшимся шкурником. Произносятся страстные речи. Внезапно за сценой раздается гул, это разламывается ледяное поле, Стены барака начинают качаться и трещать и наконец разъезжаются в разные стороны, оставляя людей беззащитными под ночным арктическим небом…

И всюду снег. Превосходная световая аппаратура Камерного театра создает впечатление северной метели. Ледяная равнина выглядит как настоящая — белая, с синеватыми тенями, она уходит, вдаль и незаметно сливается с театральным {284} небом. В финале, когда участники экспедиции везут на аэродром своего больного начальника, постепенно потухающий свет создает иллюзию вечерней снежной пустыни.

Конечно, это — театр, это — театральная сцена, где ледяной торос сколачивается из фанеры и выкрашивается в белую краску и где действующие лица, желая отдохнуть, усаживаются на льдины, удобные, как кресла.

Но в этом наивном театральном реализме Камерный театр нашел нужную меру. Сцена не отдает дешевой бутафорией, и даже радужная корона северного сияния, возникающая по заданию режиссера как раз под занавес в самый финальный момент спектакля, не вызывает скептической улыбки. Театр вместе с художником Татлиным нашел для этого спектакля тот стиль, который сочетает жизненную иллюзию обстановки и декоративных превращений со сценической условностью.

В этой своей новой постановке Камерный театр серьезен и сдержан в художественной выдумке. Он чувствует ответственность перед тем материалом, который дал жизнь спектаклю. Камерный театр вместе с драматургом С. Семеновым воспроизвел на сцене в слегка измененном виде героическую эпопею челюскинцев. Здесь все знакомо, все стало живой легендой. Каждая деталь вошла в историю, закрепилась в памяти многих миллионов людей. Но театр смело делает исторические события достоянием сцены.

С его подмостков читаются радиограммы правительства, отправленные в ледяной лагерь Шмидта, и произносятся известные всему миру имена Ляпидевского, Молокова, Каманина, Слепнева и других героев-летчиков. Люди на льду кричат «ура», как, наверно, кричали челюскинцы, обмениваются взволнованными репликами и лихорадочно работают над сооружением аэродрома. Драматург рассказывает в последовательном порядке основные этапы челюскинской драмы, начиная с дрейфа корабля во льдах и кончая отлетом больного Шмидта из лагеря.

Конечно, это только разрозненные документы, немногие куски героической эпопеи. Драматург не создал в «Не сдадимся» самостоятельного драматического произведения. Для этого образы пьесы сделаны слишком бедно и поверхностно, они не подняты до художественных обобщений. Документальные записи писателя Семенова — участника челюскинской экспедиции — не живут самостоятельной жизнью вне прямой их связи с историческими событиями в ледяном лагере Шмидта. Они представляют собой серию иллюстраций к этим событиям.

Но в этих неполных сценических иллюстрациях есть подлинность живых документов. За ними стоит сама действительность {285} этих лет. Ведь все это было на самом деле, все это происходило в реальности в те дни, когда страна прислушивалась к постукиванию радиоаппарата Кренкеля. Наверно, так же ждали челюскинцы прилета аэропланов и так же они скользили по льду, пробираясь к аэродрому.

За театральной декорацией, за выученным жестом и за словами исполнителей стоит подлинный исторический факт, хорошо известный зрителю. И чем бесхитростней играют актеры, чем ближе к жизненному правдоподобию обстановка сцены, тем сильнее звучат в таком спектакле исторические события, рассказанные театром. В «Не сдадимся» есть моменты, которые по-настоящему волнуют аудиторию.

Как мы уже говорили, в «Не сдадимся» Камерный театр удачно использует многие приемы театральной феерии. Этот жанр забыт современным театром. В то же время он таит в себе большие возможности. Стиль и техника феерических представлений позволяют воспроизводить на сцене исторические военные события, научные экспедиции, сложные производственные процессы. Этот жанр наряду со зрелищной занимательностью имеет большое воспитательное значение. Мы создаем сейчас живописные панорамы, посвященные изображению крупных исторических событий революции. Почему нам не создать специального театра феерического жанра, где разыгрывались бы документальные исторические хроники, сделанные по типу «Не сдадимся», но в более широких зрелищных масштабах, и где можно было бы ставить на сцене целые эпопеи, как, например, осада Царицына, штурм Перекопа, оборона Петрограда? В таком театре можно было бы инсценировать научные романы, можно было бы рассказать героическую историю наиболее крупных строительств первой и второй пятилеток. Эти спектакли в особенности были бы полезны и интересны для молодежи. Опыт Камерного театра в «Не сдадимся» должен быть продлен и углублен в нашей театральной практике.

Но для Камерного театра значение этого спектакля не ограничивается тем, что он намечает жанр историко-революционной феерии. В нем есть та реалистическая простота, которой до сих пор не было, пожалуй, ни в одной постановке Камерного театра. За последние годы этот театр проделал значительную эволюцию в своей идейно-творческой практике. Показателем этой эволюции служит сильно изменившийся стиль актерского исполнения. От распевной декламации, от сверхпластического жеста театр все ближе подходит к реалистической трактовке образа и драматической ткани пьесы.

{286} «Оптимистическая трагедия» была крупной победой театра на этом пути, но победой, которую театр одержал в союзе с, драматургом, на современном материале, на крупной и острой социальной тематике.

Последовавшая затем неудача с «Египетскими ночами» показала, что театр не учел, какие силы определили его успех в «Оптимистической трагедии». В «Египетских ночах» Камерный театр снова ушел к своему прошлому, воскресив прежнюю свою концепцию о примате «театральности» над темой и над идейным замыслом спектакля, снова применив свою теорию о драме как черновом сырье для режиссерского творчества. Все мы были свидетелями того, к каким печальным результатам привело такое безоглядное бегство театра в свое эстетическое прошлое. «Египетские ночи» оказались одним из самых неудачных спектаклей Камерного театра за годы революции. Лишенный отчетливого замысла, не имеющий в своей основе сколько-нибудь целостного драматического произведения, этот спектакль потерял и остроту того нового стиля, который театр стал приобретать за последнее время.

В «Не сдадимся» Камерный театр опять двигается по новому пути. При всех художественных недостатках пьеса Семенова принесла театру живой материал сегодняшних событий. В этом спектакле художественное мастерство театра осмысленно и подчинено отчетливому идейному замыслу. Оно становится жизненным и приобретает реалистическую остроту нового стиля.

17 марта 1936 года

## «На дне» в МХАТ[[83]](#endnote-72)

### 1

Спектакль «На дне» в Московском Художественном театре имеет уже тридцатипятилетнюю биографию, но до сих пор сохраняет удивительную свежесть. Это — не музейный законсервированный спектакль. Он движется и живет вместе со временем. В него входят новые исполнители. Они приносят с собой новые мысли, изменяют отдельные роли, по-иному раскрывают тему того или иного образа. И в то же время спектакль сохранил свою стройность и единство замысла.

Это замечательное искусство сохранять спектакль живым в течение целых десятилетий, наполнять его свежей кровью и всегда поддерживать в нем легкое дыхание пока остается {287} преимущественной привилегией Художественного театра. Большей частью в наших театрах — особенно в молодых — спектакли быстро блекнут, изнашиваются и остаются существовать как искаженные копии с когда-то живого полноценного произведения.

В особенности гибельное опустошение в спектаклях производит дублерство. Обычно оно бывает вынужденным и проводится как простое техническое мероприятие. Роль копируется дублером или по собственному желанию, или по требованию режиссера, стремящегося наиболее простыми путями сохранить нетронутым общий план постановки. В результате таких механических замен спектакль теряет безвозвратно свою органическую целостность. Когда-то задуманный и выполненный живым творческим коллективом, объединенным общими мыслями, — он становится мертвой моделью, для которой остается только путь распада. Из нее выветривается мысль, и актеры превращаются в ремесленников, в исполнителей чужого замысла.

В «На дне» уже давно сменился ряд актеров на большинство ролей, но спектакль сохранил живую ткань. Каждый новый исполнитель осмыслил и освоил роль как свою собственную самостоятельную работу, как образ, заново требующий своего раскрытия, своего человеческого рождения.

Так по-новому рожден Тархановым в этом спектакле образ Луки. Игра Тарханова является как бы ответом на критический пересмотр, которому подверг сам Горький образ этого утешителя людей, тихого странника с котомкой и чайником за спиной. Лукаво добродушный, благостный старичок, созданный когда-то Москвиным в этом спектакле, — в трактовке Тарханова исчез со сцены. Лука сделан артистом в более суровой, мужественной манере.

У него тяжелые глаза. За ними прячется серьезная мысль и подлинное знание трудностей жизни. И походка у Луки — Тарханова тяжелая и грузная. Это — не легкий странник по земле, беззлобный утешитель встречных людей, умеющий красно и ласково говорить с ними. Он носит с собой какую-то тяжесть, какое-то невысказанное печальное слово. Когда он утешает людей, рассказывая им о том, чего нет в жизни, его глаза смотрят в сторону серьезным и думающим взглядом. Как будто он созерцает суровую правду жизни, которая встает — страшная и жестокая — рядом с его утешающими словами.

Эти неулыбающиеся глаза Тарханова, этот тяжелый взгляд и нескладная, немного грузная фигура заставляют по-иному {288} звучать текст роли. Лука Тарханова не нашел примирения с жизнью. У него остались для нее горькие слова, у него осталась какая-то тяжелая сила, которая свинцом наливает его взгляд. В таком Луке сохранился протест против жестокой жизни. Он не высказывается прямо, но этот протест живет в его осторожных, сдержанных движениях и в том глухом вздохе, который прерывает иногда утешительную речь странника и вскрывает под ней другую, более глубокую мысль. В таком Луке гораздо меньше мягкости, лукавости и добродушия. В нем есть внутренняя жесткость и угловатость. И утешает он людей как-то издали, как будто присматриваясь к ним внимательными изучающими глазами. В его утешениях слышится холодное равнодушие.

Такая трактовка образа Луки меняет тему спектакля и его звучание. Она делает его более жестоким и более правдивым. Та человеческая мягкость, которую приносит с собой Лука Москвина в среду ожесточенных погибающих людей, из спектакля почти исчезла. Людское «дно» стало более мрачным.

Для тех лет, когда Художественный театр впервые ставил «На дне», тархановская трактовка образа Луки, может быть, была бы неправильной. Она сделала бы еще более пессимистическим и безнадежным этот спектакль. Для того времени Лука Москвина приносил с собой глубоко человеческую тему на «дно». Своим благодушным, благостным странником театр говорил в зрительный зал: «Не все здесь так мрачно и темно. И на дне живет человеческая улыбка, душевная теплота и вера в людей». Странник Лука приносил в спертую атмосферу подвала свежий воздух каких-то больших просторов.

Но сегодня трактовка Тарханова звучит по-своему остро и глубоко. Образ Луки становится сильнее, и драматичнее, и более резким по реалистическому рисунку. Это — новый Лука, который тащит за собой от ночлежки к ночлежке тяжелую мысль о жизни, прикрытую утешительными речами. И на него ложится тот трагический свинцовый отблеск, который освещает лица остальных обитателей дна. В этом образе Луки чувствуются большая внутренняя напряженность и жизненный драматизм.

### 2

С таким же драматизмом, с такой же реалистической беспощадностью играет в этом спектакле Вера Попова роль проститутки Насти. Одна из лучших актрис советской сцены, Попова после своего перехода в МХАТ не выступает в новых постановках. Последней ее крупной работой была роль Ларисы {289} в «Бесприданнице», сыгранная четыре года тому назад в бывшем Коршевском театре. С тех пор актриса исчезла из поля зрения театральной критики, исполняя роли в старых мхатовских спектаклях. А между тем за это время актриса творчески еще больше выросла и развилась. Мхатовский художественный метод оказался близким индивидуальному дарованию Поповой. Об этом говорит ее игра в «На дне».

На сцене та же Попова, которую мы знаем по ее прежним выступлениям. Душевная обнаженность прорывается в ее голосе глубокими и слегка надорванными интонациями. Кисти рук, которыми так прекрасно владеет актриса, то движутся, то замирают, создавая как бы второй пластический подтекст роли. Выразительные глаза, которые всегда каким-то особым, прямым и требовательным взглядом устремлены на собеседника.

Но мастерство актрисы за эти годы стало более глубоким и человечным. На сцене Коршевского театра игра Поповой была временами излишне театральной. Жест, движение, интонация становились в какие-то моменты чересчур резкими и определенными. Это шло в ущерб глубине образа, его внутренней правдивости и вставало в противоречие со склонностью Поповой к детальной психологической разработке роли.

Настя сыграна артисткой без всяких компромиссов в сторону внешней театральности. Роль проведена Поповой на тонких, едва заметных движениях и деталях. С какой-то резкой, почти физической отчетливостью, словно под увеличительным стеклом, возникает перед зрителем внутренний мир искалеченной, униженной женщины.

Без истерики, без суетливых жестов, уверенной рукой большого художника Попова обнажает добрую, но жалкую и нищую душу Насти. Несложная роль сделана с большой драматической силой. Образ Насти, созданный Поповой, вызывает щемящую боль. Он поднимает обиду за человека, доведенного до такой душевной обнаженности, которая возможна только на последней ступени унижения и гибели.

Попова достигает такого впечатления простыми средствами сдержанной и экономной игры, скупыми отобранными штрихами. Бледное, припухшее, доброе лицо. Глаза, которые умеют смотреть на собеседника восторженно и умиленно и внезапно становятся холодными и злыми, когда ее хлещет человеческая злоба и издевательство. Два, три привычных жеста, оправляющих платье и платок. И руки, находящиеся в непрерывном движении, безмолвно рассказывающие о внутренних движениях сердца и ума. Но в этих немногих приемах {290} Попова находит массу мельчайших оттенков и деталей, которые создают живую драматическую ткань образа и придают ему реалистическую рельефность.

В том же спектакле в этом году выступает А. Гейрот в роли барона. Эта роль не является для него новой работой. Он исполнял ее давно в Художественном театре в очередь с Качаловым. Но после долгого перерыва и он принес ее на сцену несколько изменившейся. Гейрот сатирически заострил характеристику барона, сильнее подчеркнул в нем его пустоту и ничтожество, в то же время сохранив целиком психологическое правдоподобие этого образа.

17 апреля 1936 года

## Конец эксцентрической школы[[84]](#endnote-73)

Еще недавно актеры эксцентрического стиля как будто занимали передовые позиции в советском революционном театре. Их было сравнительно немного. Они были рассеяны по различным театральным площадкам. И все-таки было время, когда этот маленький отряд актеров задавал тон, особенно в среде театральной критики и профессиональной актерской молодежи. С ним считались как с самой левой, самой крайней по своим художественным убеждениям группой. Актеры этого стиля эпатировали публику необычностью и новизной своего мастерства. Они были смелы до дерзости, отрицая в актерском искусстве все, что было до них. Поэтому казалось, что за ними идет будущее. Во всяком случае, в этом были убеждены они сами, их последователи и теоретики.

Одно время в театральных кругах считалось модным восхищаться ногами Мартинсона, выполнявшими сложные и головоломные трюковые операции. Было принято поражаться мертвенным спокойствием Ильинского, с каким он проделывал цирковые трюки в самые неподходящие моменты спектакля. Высоко ставилось мастерство Глизер проигрывать в одной роли ряд несвязанных между собой этюдов, пользуясь для этого сменой гримас и угловатых поз. Считалось необходимым аплодировать экстравагантным выходкам Марецкой или гротесковым эпизодам Бирман.

Этот неписаный кодекс «хорошего тона» освящался именами Мейерхольда и Вахтангова. По инерции он существует {291} и сейчас, несмотря на то, что эксцентрический стиль игры к нашим дням явно выродился, обнаружил свою пустоту и неспособность к дальнейшему развитию. Актеры этого стиля давно повторяют себя и не создают сколько-нибудь значительных образов.

Развитие актерского мастерства в советском театре пошло по иным путям. Былая цитадель эксцентризма — Театр Мейерхольда — постепенно распростился с наиболее яркими мастерами этого стиля. Он расстался даже с Ильинским, своим старейшим сотрудником. Актеры эксцентрической школы с каждым годом теряют свою былую популярность и отходят в тень. Мартинсон в течение нескольких лет своей работы на сцене мюзик-холла не создал ничего оригинального и острого. Последние работы Ильинского говорят о явном творческом снижении этого талантливого актера. И Бирман в своей последней роли старухи в пьесе Первомайского «Начало жизни» стремится преодолеть обычный для нее гротесковый стиль исполнения и возвратиться в лоно психологического театра. Правда, ей этого не удается сделать. Роль получилась деланная и внутренне холодная. Но тенденция остается налицо.

Побед на пути эксцентрики за последние годы у актеров нет. Побеждают сейчас актеры сложного образа и глубокой мысли. Побеждает человеческая тема у Щукина в Булычове и в «Далеком», у Орлова в Умке, у Михоэлса в Лире, у Остужева в Отелло, у Хмелева в Дядюшке. Побеждают люди, а не лицедеи.

Отчетливее всего за последний сезон недостатки эксцентрической школы сказались на игре Глизер в «Лестнице славы». Роль герцогини рассыпалась в руках актрисы на мелкие осколки, на отдельные аттракционные номера. Герцогиня — Глизер то держалась светского тона, то поднимала юбки, как торговка на базаре, хлопала себя по ляжкам и кричала визгливым голосом. Парижская светская дама выкидывала различные антраша только для того, чтобы дать актрисе возможность принять несколько острых смешных поз и поиграть на быстрой смене интонаций. Образ персонажа исчезает со сцены, вместо него водворяется лицедей, жонглирующий различными подвернувшимися под руку масками.

То же отсутствие образа характеризовало игру Ильинского в «33 обмороках». Трудно было понять, кого играет актер. В каждый данный момент роли Ильинский исходил от нового игрового трюка. На сцене на короткий момент возникал светский фат, который внезапно сменялся застенчивым человеком, так же неожиданно уступавшим дорогу наглецу. За ним шла {292} целая серия персонажей, по очереди появлявшихся и исчезавших под ворохом новых игровых трюков.

Актер эксцентрического стиля не знает целостного образа, имеющего внутреннее развитие и несущего с собой большую тему. Он ставит своей задачей как можно сильнее поразить зрителя внешним разнообразием личин и их пластической необычностью. Поэтому он не знает и целостного спектакля. Актер этого типа выступает на сцене с сольным номером, всегда выходя за рамки единого ансамбля.

Наиболее типичной в этом отношении является игра Мартинсона. Для этого актера не существует стиля спектакля, не существуют и партнеры. Виртуозно владея техникой эксцентрического грима, жеста и движения, он разыгрывает свои эпизоды как самостоятельные выступления, наподобие пианиста, играющего соло на рояле.

Актер-эксцентрик разрушает здание спектакля, уничтожает его замысел. В тех же «33 обмороках» игра Ильинского остается не связанной с игрой остальных исполнителей. Когда Ильинский в замедленном темпе начинает разыгрывать свои эксцентрические пантомимы, — действие спектакля приостанавливается и все прочие персонажи застывают на месте, словно куклы, у которых кончился завод. В эти моменты актеры перестают играть и только «присутствуют» при сольном выступлении Ильинского.

Таким же чужеродным телом входят в спектакль Глизер в «Лестнице славы» и Марецкая в «Школе неплательщиков», где она создает яркий по внешнему рисунку, но чисто аттракционный этюд. Ее канканный стиль оказывается уместным, пожалуй, только в «Волках и овцах», — в спектакле, который вообще построен Завадским по принципу монтажа отдельных эксцентрических номеров.

Бирман действует более тонкими средствами, но и она остается обычно в спектакле изолированным «феноменом», лицедеем, демонстрирующим свою работу как нечто самостоятельное, существующее отдельно от всего остального. Ее гротесковые роли королевы Елизаветы или Двойры в «Закате» запоминаются как искусственные образования в спектакле, они выпирают из ансамбля, выходят далеко за пределы общего замысла. Даже в последней роли Бирман, как будто свободной от гротесковой заостренности, сказался эксцентрический прием актрисы. Ее старуха с узелком в руках («Начало жизни» Первомайского) существует в спектакле отдельно, как извне пришедший образ. Когда Бирман садится на ступеньку и медленно развязывает узелок длинными худыми руками, {293} она проделывает это как самоценное упражнение, как изолированный игровой аттракцион.

Это — холодное, неподвижное искусство, лишенное чувства и живой мысли. Для актера-эксцентрика игра становится самоцелью. Искусство его освобождается от связи с драматическим произведением и с темой спектакля. Актер превращается в виртуоза, владеющего бесполезной, бесцельной техникой. И здесь мы встречаемся еще с одной легендой об эксцентрическом актере, которая уже давно ждет своего развенчания. Это — легенда о преимущественно сатирическом характере эксцентрической игры. Актер этого стиля считает своей монополией умение сатирически разоблачать общественно отрицательных героев, выступать по отношению к ним в роли беспощадного прокурора.

Действительно, элемент сатирического осмеяния есть в работе эксцентрического актера, но и он имеет внешний, формальный характер. Значение эксцентрической сатиры очень невелико. Актер этого стиля осмеивает не столько определенный социальный тип людей, сколько физически вырождающихся персонажей. Эксцентрическая школа актеров привела на нашу сцену галерею физических уродцев. Эти монстры с непомерно низкими лбами, с непропорционально развитыми чертами лица и членами тела, с деревянной походкой, с бессмысленными глазами теряли свою сатирическую остроту и превращались в те же аттракционы: настолько они были исключительны и неправдоподобны по своему облику. Вместо того чтобы осмеять социальную природу своего персонажа, эксцентрический актер превращает его в экспонат патологического музея.

В этом отношении рекорд поставили Мартинсон и Бирман, особенно первый из них. Персонажи его представляли собой уникумы неповторимого физического уродства, причем это уродство не всегда даже формально можно было оправдать задачами социальной сатиры. Так самым уродливым в галерее мартинсоновских портретов был американский матрос из «Последнего решительного», совсем не подлежавший сатирическому осмеянию. Как правильно писала В. Юренева, Мартинсон во всех ролях играет пустоту, буквальное отсутствие человеческой мысли и чувства. А берлинские критики во время гастролей Театра Мейерхольда писали, что герои Мартинсона думают ногами, а не головой. Во всех своих ролях Мартинсон играет кретинов. Та же «тема» преобладает и в творчестве Бирман. Игорь Ильинский пользуется более сдержанными приемами, но и он играет всегда умственно дефективных персонажей, {294} смешных полуидиотов с остановившимся взглядом. А Глизер создала целую теорию, защищающую право актера представлять своих персонажей уродами. И даже положительный образ работницы Глафиры в «Инге» Глизер дала в первой половине спектакля как уродливую, умственно неполноценную женщину. Она передвигалась с согнутой спиной и с длинными, висящими, как у обезьяны, руками. А в этом случае от актрисы не требовалось сатирического осмеяния героини. Наоборот, она должна была поднять образ Глафиры, идущей из темноты к большой жизни.

Нет, не требованиями сатиры объясняется это пристрастие эксцентрического актера к физическим уродам и кретинам. В этом случае его привлекает к ним та же возможность поиграть в необычайное, в смешное само по себе, в чисто внешнюю исключительность персонажа.

Пустотой и холодом веет от этого мертвого безразличного искусства. Эксцентрическая школа угасает на наших глазах. Актеры этого стиля сейчас оказываются в стороне от того подъема, который выносит советского актера на первое место в театре. Их искусство должно потерять свою произвольность и замкнутость, свою ограниченность и неподвижность. В нем должна зазвучать связная человеческая речь и живая мысль.

24 мая 1936 года

## «Гимназисты» К. Тренева в Госцентюзе[[85]](#endnote-74)

Когда на сцене показывается прошлая жизнь, хочется видеть не только воспроизведение и правильное истолкование исторически достоверных событий и фактов, но и людей того времени, их живые отношения друг с другом, имеющие неповторимый характер. Эти отношения в драматическом произведении и создают подлинное ощущение прошлого. В них раскрываются социальные связи людей, характерные для определенного исторического периода. И здесь большое значение приобретают детали и оттенки, которые становятся важным средством в руках драматурга для передачи сегодняшнему зрителю реальной обстановки, в которой происходили события прошлого.

Если этого нет, если на сцене действие идет только по {295} магистралям социально-политической темы, минуя человеческие характеры, психологические подробности в их развитии, — то мы получаем историю обедненную, потерявшую значительную часть своих отличительных черт и поэтому искаженную. В таких случаях в историческом произведении исчезает так называемый колорит прошлого. На поверхность выходит схема, которая делает мертвым действие драмы и превращает персонажей ушедшего времени в актеров, костюмированных в различные исторические одежды. Драма превращается в серию поверхностных и очень приблизительных иллюстраций на заданный тезис.

Это и случилось с пьесой К. Тренева «Гимназисты», поставленной в Госцентюзе. В ней как будто все отвечает подлинным событиям 1905 года. Гимназистки и гимназисты старших классов участвуют в революционном движении, распространяют листовки, прячут гектографы и устраивают забастовки. Но в жизни во всем этом было больше юношеской романтики, взволнованности, тревожного ожидания и возбуждения, чем это показано у Тренева. Его гимназисты оказываются чересчур деловитыми, чересчур сознательными и разумными. Они действуют как взрослые или как сегодняшние комсомольцы, изучившие политграмоту и историю революции 1905 года.

Драматург как будто правильно показывает участие гимназистов в общеполитическом движении. Он не забывает развернуть в среде учащейся молодежи процесс классового расслоения, который шел во всей стране. Но в спорах и расхождениях молодежи в самой жизни того времени, конечно, было больше горячности, душевной страстности и гораздо меньше того сухого дидактизма, которым отличается поведение персонажей треневской пьесы. В «Гимназистах» дается схема процесса, а не его живое выражение.

В пьесе шестнадцатилетний гимназист, сын прачки, с холодным равнодушием принимает внезапное предательство своего близкого друга. Пусть этот друг был сыном председателя судебной палаты. Но ведь до своего предательства он шел рядом со своими товарищами, они ему искренне доверяли и делились с ним своими тайнами. По логике человеческих отношений его измена должна была вырасти в маленькую драму для участников революционного гимназического кружка — хотя бы на самый короткий момент. И эта драма могла бы передать сегодняшним зрителям истинный смысл и характер тогдашних событий гораздо полнее и глубже, чем десятки пространных дидактических рассуждений.

{296} Это холодное спокойствие сопровождает маленьких героев Тренева почти на всем протяжении пьесы. Они все предвидят и ко всему готовы. Они — мудры и бесстрастны. Их не связывают между собой личные отношения. Они передвигаются по клеточкам драматического действия, руководствуясь только классовым инстинктом. Им ни с чем не жаль расстаться, и они не знают разочарований. Даже исключение из гимназии — страшная вещь для того времени — они принимают с поразительным хладнокровием, как несущественную деталь в их биографии.

Добросовестно воспроизводя внешние действия и поступки маленьких современников 1905 года, драматург выключает из поля своего зрения их внутренний мир. В их судьбе нет того человеческого драматизма, которым были отмечены события первой русской революции. На сцене все происходит чересчур просто и легко. Перед героями пьесы нет никаких серьезных препятствий, и им не грозит никакая опасность.

Только на один момент пьеса приоткрывает драматический смысл происходящих событий в эпизоде, когда гимназистка Оля покушается на самоубийство. Но этот эпизод дан бегло. Он остается неподготовленным и не развитым в его психологической сложности. Серьезный драматический конфликт превращается в проходную сцену.

Облегченная трактовка исторической темы проявилась и в обрисовке гимназических педагогов. Они даны в сниженном, упрощенном рисунке. Эти непосредственные враги учащихся, верные царские слуги в синих вицмундирах, изображены смешными и нелепыми чудаками, своего рода ископаемыми, над которыми гимназисты издеваются с необычайной свободой. На каждом шагу эти чиновники попадают впросак. Такая характеристика гимназических «наставников» оказалась еще сильнее подчеркнутой режиссером в спектакле. Эти персонажи поданы театром еще более несерьезно. Им приданы комические манеры, искусственные интонации и утрированно сатирический грим. Показывая в таком стиле этих персонажей, театр, нужно думать, хотел их высмеять и разоблачить прошлое, показать его с отрицательной стороны. Но в этом стремлении театр потерял меру и пришел к обратным результатам. С такими смешными врагами бороться не так уж трудно, и не мудрено, что на сцене гимназическая молодежь легко торжествует над ними, выходит победителем из каждого мелкого столкновения с ними.

Более серьезно написан драматургом образ инспектора гимназии Адамова. В фигуре этого хилого, высохшего старика, {297} в его словах и движениях чувствуется действительная сила, которая была в руках педагогов царской школы и которая подавляла малейшие проявления свободомыслия у учащихся. Особенно сильно в этом отношении сделан драматургом последний эпизод в вестибюле гимназии. Но этот старик показан в пьесе как представитель уходящего поколения педагогов. Пришедшие ему на смену учителя, пытающиеся проводить ту же программу в белых перчатках, даны как болтуны, неумные анекдотические люди.

Убрав драматические тона в своем рассказе о борьбе маленьких революционеров, драматург одновременно снял у своих молодых героев и те черты веселости и непосредственности, которые неизбежны у подростков даже в том случае, если они серьезно относятся к своему революционному долгу.

Их путь в пьесе развивается только в русле социально-политической темы, без малейших уклонений в сторону. Никто из этих гимназисток и гимназистов не испытывает друг к другу иных чувств, кроме товарищеских. Они танцуют только тогда, когда это необходимо по условиям конспирации. Исключительно с той же целью они играют в крокет с серьезными, озабоченными лицами. И даже квас они пьют только в том случае, если им нужно скрыть политическую цель своего собрания. И разговаривают они между собой, за редким исключением, только о сходках, о забастовках и революции.

Такая чрезмерная схематизация и упрощение образов делают пьесу бедной по своему содержанию. Живого знания прошлого она не дает. На сцене проходят бытовые иллюстрации, сделанные добросовестно, но лишенные жизни.

Иллюстративный характер пьесы и определяет ее значение для детской аудитории. Конечно, даже в таком ограниченном виде пьеса и спектакль сохраняют какой-то полезный воспитательный смысл. Хотя бы схематично, они все же знакомят советских детей с неизвестным им школьным бытом недавнего прошлого и дают общее представление об основных процессах, которые шли среди учащихся в эпоху 1905 года.

Но эти итоги спектакля чересчур бедны. От такого мастера, как Тренев, можно было ждать большего, чем поверхностные иллюстрации из прошлого школьного быта.

В чисто театральном отношении и пьеса и спектакль сделаны достаточно внимательно. Но схематичность образов сказалась и на актерском исполнении. Почти все роли разыграны в однообразном рисунке. В них «играет» главным образом внешний облик: грим, костюм и два‑три характерных жеста. В этих узких пределах большинство молодежных ролей {298} подано актерами с хорошей простотой и тактом. В сдержанных тонах, с удачно найденной внешностью играет артист Козлов главную роль гимназиста Воронина. С тем же художественным тактом сделана артисткой Щекиной роль Ольги. Но здесь актриса могла бы дать в отдельных моментах больше драматического напряжения и взволнованности. Ее сдержанность временами становится претенциозной.

В ролях гимназических наставников, как мы уже говорили, актерское исполнение грешит шаржировкой и сатирическим нажимом. Во многом это идет от неверной режиссерской трактовки этих ролей (постановка Колесаева). В игре актеров в ролях педагогов много неестественности, искусственных интонаций, надуманных жестов. Особенно несерьезно сыграна артисткой Довгялло роль классной надзирательницы «Щуки». В ее игре шаржировка временами переходит в комикование опереточного стиля.

Еще недавно имели хождение теории, в которых утверждалось, что детской аудитории нужно давать в театре примитивные образы и упрощенное изображение жизненных процессов. Конечно, эти теории были неверными, и лучше всего это знают сейчас сами детские театры, имеющие каждодневное общение со своей аудиторией. Можно спорить о степени драматического напряжения, которая доступна молодой аудитории без ущерба для детской психики. Но и для юного зрителя жизнь должна развертываться на сцене в своем подлинном виде, без того упрощения, которое обедняет ее, стирает с нее живые человеческие краски и тем самым лишает художественное произведение его познавательного значения.

Май 1936 года

## Школы и секты[[86]](#endnote-75)

### 1

Еще сравнительно недавно любознательный зритель мог совершить своего рода познавательную прогулку по московским театрам со специальной целью посмотреть различные школы актерской игры, иногда диаметрально противоположные друг другу по своим творческим принципам, и сравнить их между собой.

В Московском Художественном театре он знакомился с психологической школой. В медлительных темпах актеры развертывали со сцены богатство внутренней жизни персонажей. {299} Едва заметный взгляд, легкий поворот головы, чуть видная игра руками, внезапная пауза в середине реплики — тонкие детали игры связывались между собой едва уловимыми переходами и создавали образ, полный человеческой теплоты и внутреннего изящества. Зритель погружался в сферу еле заметных подслушанных мыслей и душевных движений человека.

В Театре Мейерхольда зрителя ждали противоположные вещи. В противовес актеру-человеку здесь царствовал актер-лицедей в самых крайних своих проявлениях. На зрителя обрушивался водопад эксцентрических выходок, акробатических трюков, прыжков и стремительных движений. Актеры соревновались между собой в необычности позы, в подчеркивании жеста и в неестественности интонаций. Человеческое лицо заменялось ярко раскрашенной личиной гистриона. Ничего от внутренней жизни человека! Все на поверхности, все осязаемо глазом и доступно измерению метром, циркулем и секундомером!

В Камерном театре актеры развертывали перед посетителем нескончаемую гамму красивых пластических движений, подчиненных скрытому, произвольно взятому музыкальному ритму. Знаменитый когда-то Н. Церетелли двигался стелющимися прыжками, вычерчивая на сцене изломанную линию геометрических мизансцен и застывая в эффектных декоративных позах. Алиса Коонен поднимала кверху руки в молитвенно-пластическом экстазе и читала текст нараспев, с неестественными модуляциями в голосе, воскрешая забытый стиль ложно-классических трагедий. В театре на Тверском бульваре актеры создавали царство фантастических образов, мир несуществующих людей, живущих по каким-то особым законам эмоциональной ритмики.

В столетнем Малом театре демонстрировалось уже поблекшее мастерство старой актерской школы XIX века. Здесь искусство актера покоилось на прочном бытовом основании. Актеры играли образы реальных людей с нормальными человеческими движениями и голосами. Но, в отличие от Художественного театра, в них было больше условности и театрального преувеличения. В бытовой ткани образа всегда звучали ноты намеренно-подчеркнутой комедийной интонации или декоративно-романтического жеста.

И в каждом крупном столичном театре существовала «своя» школа актерской игры, «свой» символ веры исполнительского мастерства. Если его не было в действительности, он создавался искусственным путем.

{300} Монополией Вахтанговского театра (реальной или мифической) был своеобразный «синтез» мейерхольдовской школы и «системы» Станиславского. Так по крайней мере утверждали сами вахтанговцы. А бывший МХАТ Второй считал себя единственным хранителем заветов Сулержицкого. Актеры бесчисленных студий — от Каверинской до Студии Завадского или Симонова — превращали художественную манеру своего руководителя, иногда очень узкую и специфическую, в особый стиль исполнения и возводили мало существенную стилевую деталь в самостоятельную «систему».

Каждый театр стремился обособиться и обзавестись своей собственной, отличной от всех других «школой» актерского мастерства. Это считалось признаком хорошего тона. Такой театр, как Московский театр Революции, не имевший своего «символа веры» актерской игры, сконфуженно метался от Мейерхольда к МХАТ, пытаясь сделать вид, что и у него есть свой собственный эстетический канон воспитания нового актера.

Карта актерского мира была испещрена изолированными мелкими «кружочками»: монастырскими общинами, театральными сектами, замкнутыми в себе и находившимися между собой в состоянии скрытой вражды. Актер одного театра с плохо скрываемым пренебрежением смотрел на своих собратьев из других театров в твердой уверенности, что только его театр обладает секретом подлинно нового и всеобъемлющего актерского мастерства.

За пределами этих пестрых и разноречивых «школ» и «систем» (подлинных или мнимых) столичных театров расстилалось безбрежное море провинциального актерства. Здесь царили смятение и растерянность. Противоречивые художественные «секты» в области актерского искусства были неудобным делом в условиях провинциальной работы. Они должны были умещаться в одном и том же театре, в одной и той же труппе, сменяя друг друга в различных постановках в зависимости от вкусов и пристрастий очередного режиссера. Одни и те же актеры в одном спектакле кувыркались и трюковали «под Мейерхольда», в другом — «переживали» под Художественный театр, в третьем — безуспешно пытались разгадать тайну вахтанговского стиля, в четвертом — играли по старинке в бытовых традициях Малого театра.

Эта вакханалия эстетических «сект» существовала в современном театре еще недавно. Она существует и сейчас, хотя уже в сильно ослабленном виде. Еще отдельные театры цепляются за сомнительное счастье иметь свою собственную, присущую только данному коллективу «школу» актерского мастерства. {301} Еще многие из них пытаются поймать ускользающую тень сектантского театра.

Но затянувшееся соревнование многообразных актерских «систем» фактически закончилось. Только две школы актерского искусства вышли из него непобежденными после тяжелых испытаний и сложных трансформаций. Как будто навсегда похороненные театральными новаторами различного масштаба и разных эстетических устремлений, они возрождаются сейчас с новым блеском и по праву сильного, творчески полнокровного организма присваивают себе весь положительный опыт советского театра за его двадцатилетнее существование.

Такими победителями в многолетнем соревнования оказались актерские школы Художественного и Малого театров — старейших театров реалистического стиля актерской игры. Причем и они с каждым годом все ближе подходят друг к другу. Особенно отчетливо это сказывается на Малом театре, актеры которого за последние годы начинают все глубже осваивать богатый мхатовский опыт в области актерского творчества.

Значение этой победы заключается в том, что она завершается не только в стенах этих театров, но и вовне. Их системы завоевывают все другие театры, проникая на самые неожиданные участки, собирая вокруг себя все живые творческие силы советского актерства. В этом русле идет сейчас развитие актерского мастерства в нашем театре, ломающем искусственные перегородки и выходящем на дорогу полнокровного жизненно-правдивого человеческого искусства.

Фантастические образы прежнего Камерного театра уступают место реальным людям «Оптимистической трагедии». В течение нескольких лет Камерный театр незаметно, но коренным образом изменил лицо своей труппы, пополнив ее рядом актеров бытовой провинциальной выучки и во многой перестроив мастерство своих основных актеров в сторону сценического реализма. Уже во времена «Грозы» критика отмечала явно обозначившуюся близость актеров Камерного театра к актерской школе Малого театра.

В Театре имени Вс. Мейерхольда «Дама с камелиями» разыгрывается актерами в обычных приемах традиционного искусства, со стремлением приблизиться в трактовке образа к психологической правде. И только невысокое качество мастерства у большинства исполнителей мешает спектаклю подняться на уровень большого реалистического искусства.

И в лучших спектаклях Вахтанговского театра последних лет — таких, как «Егор Булычов», «Аристократы» и «Далекое», — {302} уже ничто не отделяет актерское исполнение от мхатовского стиля. Лишь в «Аристократах» иногда звучат отголоски турандотовского прошлого театра в тех сценах, когда в реалистическую игру актеров неожиданно врывается музыка, переводящая действие в чисто игровой, условный план, как это происходит в эпизоде карточной игры: Костя-капитан (Симонов) выбрасывает карты в такт музыкальному сопровождению, разрушая этим психологическую ткань образа.

Искусство актера очищается от временных случайных примесей. От него отходит все, что мешает актеру пристально и глубоко всматриваться в лицо жизни и свободно брать от нее яркие краски. Побеждает живое человеческое творчество, не знающее искусственных перегородок и жестких эстетических догм.

В этом отношении глубоко знаменательна неумирающая сила традиционных систем актерской игры, нашедших наиболее полное выражение в практике Малого и особенно Художественного театра. Неверно думать, что они возрождаются в нетронутом старом виде. В них появилось много нового, принципиально отличного от прежнего сценического реализма. Такой спектакль, как «Враги» в Художественном театре, или остужевский Отелло в Малом театре говорят о глубоких изменениях, совершившихся в этих системах. Они обогатились опытом советского революционного театра, со всеми его исканиями и достижениями, включая многое из мейерхольдовских экспериментов. Но эта новая школа актерского мастерства опирается и на лучшие, отобранные традиции прошлого русского театра, используя богатую культуру его блестящих мастеров.

### 2

Период сектантского театра, в течение многих лет разделявший русское актерство на ряд враждующих групп, исповедующих противоречивые эстетические верования, начался задолго до революции. Он возник как следствие идейно-художественного кризиса старого театра, утери им живых постоянных связей с действительностью. Искусство актера уходило в сферу произвольных эстетических построений, не имеющих зачастую другого критерия, кроме вкусовых пристрастий того или иного режиссера. На этом пути не было предела для создания различных «школ» и «систем», и они плодились в неимоверном количестве, соревнуясь между собой в новизне, необычности и в своей эстетической исключительности.

Этот период, захвативший и первые революционные годы, был во многом бесплодным для актерского искусства. Он {303} не выдвинул ни одного значительного актера-художника, за исключением Михаила Чехова, творчество которого выросло как причудливый цветок на истощенной почве разобщенного сектантского театра.

Такие большие актеры, как Станиславский, Качалов, Москвин, действовавшие на русской сцене за последние десятилетия, принадлежат к старшему поколению современного актерства. Их творчество сложилось еще в ту пору, когда в русском театре преобладали реалистические тенденции. Все они вышли из Художественного театра того периода, когда он не был затронут влияниями символизма и стилизаторства.

Другие актеры этих лет, обладавшие яркой творческой индивидуальностью, как Степан Кузнецов, Тарханов, Рощина-Инсарова и другие, формировали свое дарование в условиях провинциальной сцены, очень долго стоявшей в стороне от новейших театральных течений и исканий.

В позднейшее время, в эпоху великого театрального раздора, ни Художественный, ни Малый театры уже не оказались способными создать новых актеров крупного творческого масштаба, обладающих самостоятельным мастерством и несущих в искусство свою человеческую тему.

В период обостренного сектантства театр утратил секрет индивидуального актерского мастерства. Бесчисленные театры и студии, имевшие свою особую художественную «систему», при огромной затрате творческой энергии воспитали только кадры вышколенных культурных исполнителей, иногда одаренных, но неспособных подняться в своем творчестве до уровня актера-художника. И здесь открываются неожиданные вещи.

Театры со своей особой стилевой «системой», поражающие внешней оригинальностью спектаклей, на самом деле *нивелируют* актерские индивидуальности, ограничивают творческий размах отдельных исполнителей, подчиняя их игру одной общей стилевой манере, присущей тому или иному театру. Произвольно выработанная художественная догма закрывает для актера возможность свободного развития, подменяет человеческую самобытность художника недолговечной оригинальностью внешнего приема. Она уводит актера в сторону от живого и в каждом отдельном случае самостоятельного осмысливания жизни, которая является основным, решающим источником для творчества.

Оторванное от питательной почвы, подчиненное общеобязательному эстетическому канону, творчество актера быстро чахнет и исчерпывает свои краски. Судьба такого талантливого {304} актера, как Игорь Ильинский, чрезвычайно показательна. Блестяще начавший сценический путь, он переживает сейчас явный творческий кризис. Подчеркнутая стилизация и эксцентрический прием закрывают перед ним доступ к живому, всегда движущемуся материалу действительности. Внешняя манера, возведенная в стиль, заглушила человеческую индивидуальность художника.

Приблизительно та же судьба постигла многих талантливых актеров бывшего МХАТ Второго. Прием гротеска, манера пластической стилизации образа, широко культивировавшаяся этим театром за последние годы, резко затормозили творческое развитие его актерского коллектива. Мастерство таких его актеров, как Бирман, Гиацинтова, Дурасова, Чебан, Азарин, тускнело с каждым годом, теряло живые краски. Самая техника актера становилась бедной, обрастала театральными штампами, утрачивая печать индивидуальности художника, подвергаясь все более быстрой и последовательной нивелировке.

И турандотовский стиль Вахтанговского театра, ставший программным для этого театра, на долгие годы сковал нормальный рост его актеров. Только за последнее время, с изменением линии театра начиная с «Егора Булычова», перед актерским коллективом открылась дорога полнокровного творчества. Такой блестящий актер, как Щукин, прошел долгий трудный путь, прежде чем ему удалось преодолеть те стеснительные рамки стилизаторства и поверхностного формального подхода к образу, которые были типичны для Вахтанговского театра и до сих пор еще остаются неизжитыми до конца в его творческой практике.

В нашем театре гораздо больше талантливых актеров, способных создавать живые человеческие образы, чем это можно предположить, просматривая десятки спектаклей в многочисленных театрах, специализировавшихся на той или иной театральной манере и на стилизаторском приеме. Многие из этих актеров ждут своего часа, еще не умея выйти за узкие границы эстетической системы «своего» театра.

Индивидуальность актера создается не формальный приемом, какой бы оригинальностью и пластической остротой он ни был отмечен. Она рождается из самостоятельного и в каждом отдельном случае неповторимого отношения художника к миру. В этом смысле каждый крупный актер носит школу в самом себе. Она обобщает его личный, жизненный и творческий опыт. Она всегда рождается заново, отражая на себе своеобразие индивидуального пути актера-человека. Крупные {305} художники современной сцены, подобно Станиславскому, Качалову, Москвину, принесшие в искусство свою тему и свои образы, создали — каждый в отдельности — такую самостоятельную школу, хотя их творчество объединяется в одном русле искусства «душевного реализма».

Постепенное исчезновение театральных сект и обозначившаяся победа реалистических тенденций в области актерского творчества начинают период нового расцвета индивидуальных дарований. Основными признаками в искусстве актера становятся правдивость чувства, точность мысли, страстность высказывания и глубокое проникновение во внутренний мир человека. Этот путь — уже не перспектива на завтра, но сегодняшний день театра. Наиболее совершенные создания советского актера за последнее время подтверждают новую сложившуюся обстановку в театре.

Щукин в «Булычове» и в «Далеком», Остужев в «Отелло», Качалов во «Врагах», Орлов в «Умке», Михоэлс в «Лире», Хмелев в «Царе Федоре» — при всех индивидуальных различиях мастерства, дарования и темперамента — создают человеческие образы, находящиеся в одном ряду большого реалистического искусства. В творческом стиле этих мастеров нет принципиальных непримиримых различий. Они не прикреплены по сектантским признакам к тому или иному театру. Можно легко представить этих актеров выступающими вместе в стенах одного театра, в одном и том же спектакле.

И в то же время создания каждого из них несут во всех деталях отчетливый знак его человеческой индивидуальности и его неповторимого художественного мастерства.

11 июня 1936 года

## Новый Островский.К 50‑летию со дня смерти[[87]](#endnote-76)

### 1

Судьба Островского на советской сцене составит одну из самых блестящих и увлекательных страниц в истории театра революционной эпохи. Уже в первые годы революции началось воскрешение из мертвых этого русского классика, его второе рождение в театре. И каждый год приносит все новые открытия в творческом наследии писателя.

Постановки его пьес в нашем театре выдерживают фантастическое число представлений. Островского ставят все театры, {306} начиная от самых крупных в столицах, кончая площадками самодеятельных кружков на заводах и в колхозах. Из забвения извлекаются многие его пьесы, которые до революции считались слабыми и почти не ставились на сцене.

Знаменитый лозунг Луначарского: «Назад к Островскому!», звучавший когда-то как остроумный полемический выпад, оказался целиком оправданным последующим развитием советского театра. Островский торжествует победу на нашей сцене. Но он побеждает неожиданными сторонами своего творчества. Островский возникает перед нами не как классик, обращающий к нам из глубины прошлого века свой голос, уже затуманенный многими годами, но как живой автор, устанавливающий прямую связь с новой театральной аудиторией.

С удивлением мы смотрим на его произведения. Это — не тот драматург, каким изображала его предреволюционная критическая литература и каким его показывал со сцены старый театр. У него не оказалось ни христианского смирения, ни всепрощающей любви, о чем так охотно говорили позднейшие исследователи творчества Островского. В наши дни у Островского очень мало осталось от его прежнего благодушия. В нем неожиданно появилась злость и жесткость линий в обрисовке многих своих персонажей. Этот спокойный бытописатель оказался гораздо более сердитым и проницательным, чем это представлялось его современникам.

Его комедия «Волки и овцы» по сатирической силе образов, по своему разоблачительному темпераменту может быть поставлена рядом с мольеровским «Тартюфом». Его другая комедия, «На всякого мудреца довольно простоты», поражает сегодня своей беспощадностью и сатирической злостью. Даже его мелодрамы, вроде «Не было ни гроша, да вдруг алтын», еще недавно слывшие за безобидные картины патриархальных нравов, появляются в новом значении, открывают перед нами подлинно трагическое лицо жизни. Только очень немногое из творческого наследия Островского сохранило черты прежнего облика драматурга — примирителя неразрешимых жизненных конфликтов и утешителя «маленьких людей», — как это было с «Бедностью не порок» и с «Не в свои сани не садись».

Ни один классик не знает такой блестящей судьбы в последующих поколениях. Возвращение Островского на театральную сцену не было программным, оно не подготовлялось ни предварительными дискуссиями, ни теоретическими изысканиями. За Островского прежде всего проголосовала широкая театральная аудитория. Театроведы и критики оказались {307} застигнутыми врасплох и только сейчас принимаются за изучение этого загадочного явления.

Сила Островского, неумирающая свежесть его произведений — в его реалистическом мышлении, в необычной зоркости его глаза, в его правдивости умного и большого художника. В наше время все яснее становится несостоятельность легенды об Островском как о благодушном бытописателе. Островский был мужественным и смелым художником. Он умел прямо смотреть в лицо жизни, не отворачиваясь от нее, не приходя в отчаяние от того непривлекательного зрелища, которое зачастую открывалось его глазам, и не придумывая для самого себя утешительных концепций, как это делал иногда в ту же эпоху даже такой гигант человеческой мысли, как Лев Толстой.

Это бесстрашие мысли, это доведенное до конца реалистическое восприятие действительности и делают Островского таким близким современной аудитории. Когда смотришь в театре его лучшие произведения, как «Бесприданница», «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты», иногда кажется, что они написаны нашим современником — с такой побеждающей смелостью в них показано общество ушедшей эпохи и так со стороны, с далекой дистанции взяты в них человеческие образы его современников.

Да, Островский иногда прибегал в своих пьесах к сглаживанию острых углов, к механическому развязыванию трудных драматических конфликтов и к построению в финале драмы так называемого «счастливого конца». Временами великий реалист, зоркий и смелый художник появляется перед нами в роли «оппортуниста», как мы назвали бы его сейчас на языке современных политических формулировок. Большей частью он делает это под прямым или косвенным воздействием цензуры. Но даже в этих произведениях жизненная правда почти всегда прорывается через вольный или невольный умысел драматурга.

Островский как будто разглядывает общество своего времени с каких-то сторонних, более высоких и удаленных позиций. Отсюда эта спокойная уверенность его письма и инстинктивная безошибочность человеческих характеристик.

Среди персонажей Островского мы найдем очень мало людей, которые вызывали бы безоговорочные симпатии со стороны самого драматурга. Его купцы-самодуры со всеми своими чадами и домочадцами были ему чужды. С явной усмешкой он глядел и на дельцов новейшей европейской складки. Не встречали у него сочувствия и властолюбивые помещики и {308} фанфаронствующие дворяне, живущие на средства доверчивых кредиторов.

У него была любовь к маленькому человеку, к обиженным и угнетенным людям, находящимся в зависимости от сильных мира сего. Но и в этой любви было много снисходительности. Он не идеализировал их, не делал из них героев. Он ясно видел их недостатки и душевную слабость, не пощадив в этом отношении даже такого персонажа, как Жадов, идеям которого явно сочувствовал.

Настоящие симпатии Островского были на стороне сильных, непокорных натур, которые пытались встать над окружающей средой, поднимая бунт против мертвой неподвижной жизни, как это было с Катериной в «Грозе», с Ларисой в «Бесприданнице», с Надей в «Воспитаннице».

Но и в этих случаях Островский стоит *над* своими героями, он знает больше, чем они, и видит гораздо дальше, чем позволяет их зрение.

Гоголь считал главным персонажем своего «Ревизора» — смех. Таким невидимым персонажем в пьесе Островского является сам драматург. В его произведениях всегда ощущается присутствие человека, который рассказывает зрителю о жизни и никогда не договаривает своего рассказа до конца.

Каким бы катастрофическим событием ни завершались его пьесы, они не имеют финала. Жизнь продолжается в них, после того как занавес сдвинулся в спектакле в последний раз. Островский приносит с собой на сцену ощущение жизни как процесса, движущегося и вечно меняющегося в своем течении.

Русская драматургия знает в прошлом произведения гораздо большей сатирической силы, чем самые беспощадные комедии Островского. Достаточно вспомнить хотя бы сатиры Сухово-Кобылина «Дело» и «Смерть Тарелкина». Но эти комедии звучат для нас в полном смысле как картины прошлого, сделанные рукой насмерть раненного человека. Они полны мрака и отчаяния. В них жизнь приходит к тупику, к трагическому концу. Безнадежный круг замыкается вместе с падением занавеса в финале спектакля.

Островский прошел мимо ряда больших тем, волновавших его современников. Он не отразил в непосредственной форме те процессы, которые росли в будущее. Но его творчество было полно глубокого внутреннего оптимизма.

Смеясь над своими персонажами или негодуя на них, Островский не уничтожает вместе с ними человека вообще. В его произведениях живет вера в торжество жизненного начала, {309} в победу человеческого духа. Может быть, прежде всего поэтому и происходит то вторичное рождение этого драматурга для советской аудитории, свидетелями которого мы сейчас являемся.

### 2

Современный театр не нашел пока своего языка для такого возрожденного Островского. Театр еще живет в поисках более совершенных средств для новой сценической передачи его образов. Он «открывает» Островского по частям, спотыкаясь, делая ошибки, иногда теряя уже найденное, создавая множество вариантов для одной и той же пьесы, то бросаясь в крайнее экспериментирование, в чисто формальное новаторство, то отдавая себя в плен старым канонам постановок Островского, принятым в дореволюционном театре.

Лихорадочность и упорство поисков, резкая амплитуда колебаний в выборе художественных приемов уже сами по себе говорят о том, насколько насущной задачей для советского театра является полное овладение наследием Островского. Эти искания идут не только в столичных театрах. Они захватили периферийную сцену, где Островский тоже ставится в самых разнообразных стилевых манерах.

Для своего времени огромную роль в новом раскрытии Островского и в самой постановке проблемы освоения его наследства сыграла мейерхольдовская работа над «Лесом». Трудно переоценить значение этого спектакля, ставшего классическим в истории революционного театра.

Мейерхольд первый сорвал с Островского маску всепрощающей любви, которую надели на драматурга его позднейшие комментаторы, отвергавшие добролюбовское понимание Островского. Мейерхольд первый в театре открыл у Островского злость и беспощадность сатирика и увидел в нем те черты, которые делают его почти нашим современником: его веселость, динамическую силу его художественной мысли, его ощущение жизни как стремительно движущегося процесса и яркость его театральных красок.

Этот парадоксальный спектакль открыл дорогу для более смелого подхода к произведениям Островского. Современные сатирические маски мейерхольдовского «Леса» перевернули старое представление об Островском как об архаическом бытописателе. Они обнаружили в нем его необычайную жизненную силу и способность к неожиданным превращениям.

Но, выполнив свою положительную роль, мейерхольдовский «Лес» не дал подлинного решения новой трактовки Островского в современном театре. «Лес» зазвучал по-новому, {310} но этого Мейерхольд достиг во многом за счет глубины образов, путем снижения социально-психологического содержания комедии и изменения ее композиционного замысла. В этом спектакле Островский оказался злым, остроумным, но несколько поверхностным сатириком, создающим карикатурные плакаты вместо сложных образов реально существовавших в прошлом людей. Его пьеса превратилась из комедии нравов в современное агитобозрение.

Влияние «Леса» Мейерхольда на советский театр было огромным, но двойственным. От «Леса» идет то социальное заострение образов Островского и их театральная яркость, которые в иных дозах вошли сейчас в повседневную практику советского театра и дали такой блестящий и красочный спектакль, как «Горячее сердце» Станиславского с Москвиным в роли Хлынова.

Но от «Леса» же идет и та волна облегченных неглубоких сценических трактовок Островского, которая за эти годы прокатилась по всем театрам.

В спектаклях этого типа Островский выходит на сцену в роли озорника, мастера театральных трюков и гротесковых смешных фигур, теряя основное, что у него есть: внимательный взгляд, которым он осматривает жизнь и проникает во внутренний мир своих героев, совлекая с них внешние бытовые личины.

Типичным спектаклем этого стиля были «Волки и овцы» в театре Завадского. Эта замечательная комедия Островского, поражающая философской глубиной замысла, была превращена в веселое игровое представление. Ведущими персонажами этого представления оказались не хищники высокого полета, на которых было сосредоточено внимание драматурга, но пьяница и шут Аполлон и разбитная девица Глафира. Они забавляли публику смешными выходками, игровыми трюками, уводя в тень тему комедии. Такой гротесковый, обозренческий стиль характерен для многих постановок пьес Островского в наших театрах. В иной форме он проник даже в такой театр, как Малый, создавший в спектакле «В чужом пиру похмелье» вольный монтаж из нескольких пьес Островского и превративший целостное произведение драматурга в отдельные части бытового обозрения. Сцена закружилась словно кустодиевская карусель с лентами, позументами и быстро мелькающими лицами многочисленных персонажей.

В этих обозрениях распадаются социально-бытовые связи, которые соединяют, сталкивают в жизненных конфликтах героев Островского и которые были характерны для его эпохи. {311} Из его пьес исчезает исторический фон. Вместо новой трактовки произведений Островского театр в этих случаях становится на легкий путь перелицовок и упрощенного осовременивания. В довершение всего эти «обозрения» были лишены и того агитационного содержания, ради которого Мейерхольд создал свой «Лес».

Стремление упростить сложную ткань в пьесах Островского часто сказывается и на менее «новаторских» постановках, как «Волки и овцы» Малого театра, где сложный образ Мурзавецкой был приближен к антирелигиозной маске.

На другом полюсе стоят спектакли, в которых театр отступает на дореволюционные позиции, отказываясь вообще от нового прочтения произведений Островского.

В «Грозе» Московский Художественный театр (постановка Вл. И. Немировича-Данченко) не только не внес ничего нового в понимание драмы Островского, но не принял даже готовой добролюбовской концепции, которая почти исчерпывает содержание «Грозы» даже сейчас, через семьдесят пять лет после появления знаменитой статьи Добролюбова. Театр затушевал социальный смысл трагедии, отодвинул в сторону тему темного царства. В этом отношении характерно отсутствие в спектакле первой картины третьего акта, чрезвычайно важной для характеристики Калиновского царства. На передний план вышла тема «греха» Катерины, его индивидуально-этического оправдания.

Такой же отказ от современного понимания Островского прозвучал и в прошлогодней постановке В. Сахновского «Последней жертвы» в Театре Красной Армии. Практическая купеческая вдовушка, которую Островский показывает с симпатией, но не без лукавой улыбки, предстала со сцены как трагическая страдающая героиня. И здесь театр послушно пошел за традициями дореволюционной сцены, не разгадав более тонкого замысла драматурга.

Такие необдуманные отступления назад часто встречаются в нашем театре. Они даже умножились за последние годы. Разочаровавшись в чересчур радикальных перелицовках пьес Островского, театр иногда ищет спасения в старых сложившихся канонах исполнения, не отдавая себе отчета в том, что они извращали Островского еще при его жизни.

В истории постановок пьес Островского на советской сцене особняком стоят ранняя работа Мейерхольда над «Доходным местом», «Горячее сердце» Станиславского и «Таланты и поклонники» в Театре-студии Р. Симонова. Спектакли эти не равноценны по своему общественно-художественному значению {312} и различны по стилю. Но в них найдено сочетание психологической сложности человеческих образов Островского с заострением их социального облика. В этих спектаклях режиссерский замысел раскрывается прежде всего через актеров, которые создали центральные образы, действительно новые по своему звучанию и опирающиеся не на каноны прошлого исполнения, но на живое, современное осмысливание героев Островского.

Опыт этих спектаклей еще недостаточно учтен советским театром в целом. А в то же время именно в них намечена генеральная линия в сценическом освоении наследства Островского.

Июнь 1936 года

## Итоги театрального сезона (1935/36)[[88]](#endnote-77)

### 1

Истекший сезон в театре был полон неожиданностей. Он начался с широковещательных программ, с которыми выступили руководители почти всех московских театров, а закончился дискуссией о формализме и натурализме, где те же руководители выступали с резкой критикой своей собственной работы и работы своих театров.

Сезон начался с обещаний необычайного богатства и разнообразия, которое готовят наши драматурги, а заканчивается сейчас подведением скромных итогов из нескольких пьес, которые можно в той или иной мере назвать хорошими или просто приемлемыми.

Этот год был для театров годом беспокойств. Привыкшие за последнее время к широкой автономии в творческих вопросах, часто беззаботно относившиеся к своему репертуару и к качеству спектаклей — театры в один день оказались перед возросшими требованиями сегодняшнего зрителя. Статьи в «Правде» сформулировали более высокие задачи, поставленные перед театрами. Они открыли им глаза на новое содержание работы, которое уже давно стучится в их двери.

Не будем скрывать — это «открытие» произвело в театрах известное замешательство. Об этом свидетельствовали многие выступления на дискуссии о формализме, которая выросла в пересмотр путей театра за последние годы и широкой волной прокатилась по всем театральным площадкам. Сознание неполноценной творческой работы преобладало в этих выступлениях {313} над ясным представлением о завтрашних путях театра. Какими средствами создавать более высокое по идейно-художественному уровню искусство? — этот вопрос стоял невысказанным за многими выступлениями на дискуссии. В сущности, он и определяет то беспокойство, которое поселилось сейчас в стенах каждого творчески живого театра.

Это родившееся беспокойство за свой дальнейший творческий путь может стать залогом более решительного совершенствования советского театра. Большое искусство рождается в упорных поисках и в неудовлетворенности достигнутым. Оно не знает длительных остановок и всегда ставит перед собой новые задачи.

Поэтому трудно переоценить значение истекшего театрального года с его дискуссиями по вопросам искусства. Оно неизмеримо больше того непосредственного результата, который мы имеем в виде нескольких десятков театральных постановок. Оно обращено в завтрашний день советского театра.

### 2

Между тем и самый сезон в его конкретном театральном выражении не может быть назван бесплодным. Наряду с мелкими неудачами и срывами он дал спектакли большой темы и высокого стиля.

В самом начале сезона в Театре Революции была показана новая пьеса И. Сельвинского «Умка — Белый Медведь». По всем данным эта схематическая и лишенная действия пьеса должна была пройти незамеченной. На сцене же она выросла в значительный спектакль благодаря прекрасной игре актера в заглавной роли. Смело задуманный Дмитрием Орловым и выполненный с блестящим мастерством образ чукчи Умки создал тему спектакля.

На представления пьесы Сельвинского публика съезжалась для того, чтобы посмотреть на игру актера, открывшего в своем герое мир новых человеческих переживаний. Он стоял перед зрительным залом в неуклюжем меховом одеянии, и на его скуластом смуглом лице с темными прядями волос, в его наивных, серьезных глазах почти с физической ясностью отражались движения ищущей упорной мысли. Первобытный человек на глазах зрителя продирался в новый мир сквозь чащу веков. В нем постепенно складывалось представление о возникающем мире иных человеческих отношений, построенных на справедливости и на равенстве людей труда. Эта мысль медленно созревала у недоверчивого Умки, росла, ширилась и наконец с ослепительной яркостью освещала его сознание. Человек {314} в театральном гриме и экзотическом костюме пленял необычайной искренностью и глубиной своих душевных движений.

Конечно, этот образ перерастал за пределы драмы Сельвинского, в которой поэт еще раз рассказывал о своих странствиях в мире в поисках утраченной ясности миросозерцания. Стихотворный монолог поэта, рассеченный на реплики, не был свободен от иронии, от скептицизма утонченного цивилизованного человека, идущего к простоте и ясности мысли чересчур сложными путями. Ироническая усмешка Сельвинского растворилась в страстной игре актера. На протяжении трех часов спектакля Орлов рассказал судьбу целого народа, поднявшегося от безрадостного существования к новой, исторически осмысленной жизни.

Крупным театральным событием оказалась постановка шекспировского «Отелло» в Малом театре. Еще вчера находившийся в своеобразном творческом резерве шестидесятилетний актер Остужев, талантливый, но несколько поверхностный мастер старого романтического стиля, неожиданно заговорил со сцены взволнованным человеческим голосом.

Казалось, необычайно трудно сказать что-то новое в этой шекспировской трагедии, которая была переиграна всеми мировыми трагиками. И что значительного можно было открыть для современного зрителя в этой старой драме о ревности, как определяли раньше «Отелло» шекспироведы? Между тем ни один спектакль этого сезона не имел такого бесспорного успеха у широкой аудитории, как «Отелло» с А. Остужевым. У театральной кассы на «Отелло» выстраивались длинные очереди. И на каждом представлении игру Остужева сопровождали овации зрительного зала. Сама постановка трагедии (С. Радлов) не отличалась оригинальностью. Она была выдержана в пышном оперном стиле. Спектакль поднялся на уровень события прежде всего благодаря игре Остужева. Он превратился в настоящий триумф актера.

Остужев открыл в шекспировском Отелло свою тему. Он сыграл не трагедию ревности, но трагедию «черного человека», опутанного ложью и лицемерием цивилизованного мира. Актер уводит в тень мотивы ревности и заставляет звучать иные ноты в душе мавра. Именно поэтому он проводит четвертый акт и приглушенных, сдержанных тонах. В герое Остужева говорит обида и ненависть человека угнетенной расы. Он окружен врагами, и чем дальше идет действие, тем более настороженно он озирается вокруг себя и прячет внутрь свой гнев. Это не царственный полководец с горячей африканской {315} кровью, которого обычно играли прежние трагики. Отелло для Остужева — простой, бесхитростный мавр, попавший в ловушку, в окружение хитрых и жестоких людей. Он убивает Дездемону для того, чтобы восстановить нарушенную справедливость. Это — месть за обман, за черное коварство льстивых людей с белой кожей и хищными когтями.

Такая трактовка и сделала героя Остужева необычайно близким советской аудитории. Она заставила зазвучать в шекспировской трагедии живые современные ноты.

Можно много интересного сказать об игре Остужева в «Отелло». Его тонкая работа в этой роли заслуживает самого тщательного и подробного разбора. Но дело не только в смысловом истолковании роли. Это — больше чем первоклассное мастерство. Когда смотришь игру Остужева в этом спектакле, кажется, что актер открыл для самого себя еще нетронутый мир душевных переживаний, что в нем самом родился новый человек, который смотрит в мир чистыми, ясными глазами. В старом актере, прошедшем как будто уже весь свой путь в искусстве, неожиданно зазвучала человеческая молодость.

Как это ни странно покажется на первый взгляд, есть что-то общее в этих двух образах, созданных советскими актерами в последнем сезоне. Венецианский мавр в трактовке Остужева чем-то напоминает чукчу Орлова. Здесь сходство не только в национальной теме, которая сближает этих разных героев. Сходство между ними идет глубже.

В игре Остужева и Орлова при всех стилевых и индивидуальных различиях проскальзывают общие психологические черты. Не то это — наивность и чистота мироощущения, не то — душевная страстность, с которой они защищают свое человеческое достоинство. У черного мавра и у чукчи с различной жизненной судьбой живет одна человеческая душа, доверчиво обращенная к людям.

Случайно ли это сходство? Едва ли. Какими бы историческими костюмами ни закрывался актер, он всегда в своем искусстве в той или иной форме выражает психологию своих современников. Психологические черты нового человека и отразились одновременно в творчестве двух мастеров советского театра. Они и подняли их создания на уровень общественно-театрального события.

В спектакль большого стиля выросла в Московском Художественном театре постановка «Врагов» Горького. И этот спектакль находится в том же ряду знаменательных по своему принципиальному значению постановок последнего года. В нем проявились новые для мхатовского мастерства черты. Художественный {316} театр всегда умел создавать глубокие спектакли. Но в его творческой палитре до революции преобладали мягкие лирические тона. Театр не умел быть в своих произведениях гневным и пристрастный в лучшем смысле этого слова. Струя созерцательного отношения к действительности, характерная для многих дореволюционных работ МХАТ, оставила глубокие следы на его творческом стиле.

«Враги» — мужественный и взволнованный спектакль. В нем Художественный театр нашел прямые слова для раскрытия большой социальной темы. Рассказывая о прошлых днях революционного рабочего движения, театр поднялся до высокого драматического пафоса, оставаясь в то же время в рамках правдивого реалистического искусства.

И здесь опять решающую роль в раскрытии идеи спектакля сыграло выросшее мастерство советского актера. Живые краски театр нашел в исполнении ролей рабочих, начиная с крупных ведущих образов пьесы, Левшина и Синцова, в превосходном исполнении Грибова и Болдумана, кончая маленькими, почти бессловесными ролями, как это было с Кольцовым, создавшим яркий образ молодого рабочего Рябцева.

И с уничтожающей иронией театр изобразил персонажей из буржуазного лагеря. Почти каждый образ вырос здесь в законченный социально-психологический портрет. В этом отношении особенно значительна игра Качалова в роли Бардина. Такого сложного идейно направленного приема в построении социального образа не знало в прошлом прекрасное мастерство этого художника. Умными и тонкими средствами Качалов раскрыл в своем Бардине философию российского либерализма. Это — новое искусство советского актера, умеющего быть точным и страстным в своих характеристиках, умеющего не только показывать жизнь, но и объяснять ее с исчерпывающей ясностью.

К победам актера в истекшем сезоне нужно отнести игру Щукина в «Далеком» Афиногенова и роль Шигорина в пьесе Файко «Концерт», сыгранную Штраухом.

В «Далеком» Афиногенов ставит тему об отношении человека социалистической эпохи к смерти. Не будем утверждать, что ему удалось решить эту тему. Но драматург приоткрыл доступ к тем мыслям, которые она вызывает у людей нашей эпохи, еще не победивших смерть как преждевременный распад живой материи. В пьесе есть искренность и драматическое движение.

Она хорошо разыграна актерами Вахтанговского театра в сдержанных, реалистических приемах.

{317} Но основной интерес спектакля сосредоточивается на игре Щукина. После Булычова роль командира корпуса Малько из «Далекого» — новое достижение этого талантливого актера. Образ человека, стоящего лицом к смерти и утверждающего свою жизнь в торжестве общего дела, сделан Щукиным сильно и глубоко. В коренастой фигуре этого человека в военной форме, в его серьезных глазах, в уверенной походке и в скупых продуманных словах действительно живет вера в бессмертие своей идеи.

В «Концерте» Файко Штраух играет роль советского композитора Шигорина. В этой пьесе раскрывается путь художника старой формации, в борьбе с самим собой рождающего новое искусство. Можно спорить с трактовкой роли Шигорина Штраухом, который внес в нее облегченные комедийные тона. Но образ чудаковатого композитора, по-своему созданный артистом, сделан талантливо и убедительно. В нем есть своя закономерность и внутренняя сила.

За последние годы значение актера в советском театре стремительно растет. Но никогда еще на нашей сцене актер не говорил со зрительным залом таким полным голосом, как в этом сезоне.

Одно время угасавшее самостоятельное актерское творчество, блестящее мастерство индивидуальной игры приходит сейчас на нашу сцену в новом значении. Сегодня искусство актера переживает новый подъем. Расцвет разнообразных актерских индивидуальностей влечет за собой глубокие изменения в сложной художественной структуре современного театра. Язык театра приобретает ту простоту и творческую легкость, которые являются признаками большого искусства.

### 3

Но кроме этих значительных спектаклей закончившийся сезон принес с собой много разочарований.

Он дал множество посредственных пьес и постановок. Средний уровень сезона оказался довольно низким. Театры временами как будто намеренно соревновались между собой в погоне за неудачами, проявляя иногда в этом занятии непростительное легкомыслие.

На десятках московских театральных сцен ставились одни и те же пьесы, далеко не удовлетворяющие нормальным требованиям художественного вкуса.

Во многих сценических вариантах была показана столичному зрителю «Дальняя дорога» — пьеса о метростроевской комсомольской бригаде. Этот малоудачный набросок молодого {318} талантливого драматурга Арбузова подхватили и московский Трам, и Студия Хмелева, и ряд других театральных коллективов.

Триумфальным шествием прошла на сценах многих московских театров и слабая мелодрама Давурина «Семья Волковых». Она проникла в такие театры, как Малый и Театр-студия Р. Симонова, заняла ряд талантливых актеров, режиссеров, художников и композиторов.

Тот же путь проделала слабая пьеса А. Крона «Трус», которую поставили одновременно Вахтанговский и Новый театр.

Неразборчивое отношение к репертуару сказалось и на работе других театров.

После «Умки» — пьесы, имеющей свои недостатки, но все же талантливой и поднимающей серьезную тему, Театр Революции выступил с «Лестницей славы» — бессодержательным спектаклем, сделанным с плохим вкусом. Даже то немногое от социальной сатиры, что было в пьесе Скриба, потонуло в поверхностной гротесковой жестикуляции, в эксцентрических эскападах, во всем стилизованном строе спектакля.

Не оправдала надежд и постановка пьесы В. Гусева «Слава» в Театре Красной Армии. Эта пьеса, конечно, лежит вне сравнения с ремесленной продукцией, имевшей широкое хождение в театрах. Но сделанная серьезно, с хорошими намерениями, она не лишена схематизма. В постановке театра ее недостатки оказались развитыми. Пьеса была разыграна поверхностно, с бедно обрисованными характерами персонажей. В результате вместо разоблачения псевдогероической позы спектакль пришел к апологии бесстрастия.

Незаметно прошли в сезоне «Зямка копач», «Дело рядового Шибунина» (обе пьесы в Театре имени Моссовета) и «Господа офицеры» (по Куприну) в Театре Красной Армии — поверхностные пьесы, затрагивающие; свою тему бегло, в приблизительных, схематических образах. Их судьбу разделили «Не сдадимся» и «Родина» в Камерном театре. Но в последнем случае эти две пьесы все же сыграли положительную роль в развитии Камерного театра. Он вернулся в них к социальной тематике после рецидивов своего прежнего эстетства, так ярко проявившегося в постановке «Египетских ночей».

Снижение репертуарной линии, сказавшееся на работе ряда московских театров, нельзя объяснить только отставанием драматургии. В свое время театры умели создавать вместе с драматургами идейно-насыщенный репертуар. Но за последние годы в них царит ничем не оправданная успокоенность. В них еще живет вера в чудодейственную силу своих чисто {319} театральных возможностей. Они как будто расположились на «летние квартиры». Многие из них потеряли чувство большой темы. В ряде случаев театры сами ставят сниженные требования к репертуару. Их погоня за такими пьесами, как «Дальняя дорога» и «Семья Волковых», в большой мере объясняется тем, что эти пьесы написаны по привычным театральным трафаретам.

Но невнимательное отношение к теме, к идее спектакля обращается против самих же театров. Ни один спектакль, сделанный на таких пьесах, не вырос в сколько-нибудь значительное художественное явление, несмотря на то, что в нем зачастую принимали участие первоклассные актеры…

### 4

Совсем в другом плане постигла неудача Реалистический театр в охлопковской постановке «Отелло». Театр поверхностных эксцентрических трюков и натуралистических эпизодов оказался беспомощным перед трагедией Шекспира, потребовавшей от него глубокой мысли, человеческой взволнованности и большого актерского мастерства.

В этом сезоне молчал Мейерхольд. Он дал только новые сценические редакции своих старых постановок: «Горя уму» и «Ревизора». В этих вариантах он ввел много нового, упростил чрезмерно усложненную ткань спектаклей и приблизил их к реалистическому стилю. Но все же они остались только поправленным воспроизведением давно сделанных работ. Театр Мейерхольда со своим мастером стоит в раздумье.

Не будем преждевременно нарушать это раздумье. Прошедшая дискуссия еще раз показала, что этому театру предстоит многое пересмотреть в своих установках и от многого отказаться. В Театре Мейерхольда слишком долго затянулся период его увлечения классикой и пренебрежения современной тематикой. Не менее остро для театра стоит вопрос изменения методов работы с актерами и, может быть, пересмотра труппы, очень слабой по артистическому составу.

Нужно думать, что такой беспокойный и острый художник, как Мейерхольд, найдет для себя и для своего театра органический выход на новую дорогу.

Сезон окончен. С новым опытом побед и поражений театры готовятся к будущему сезону. Каждый из них учитывает этот опыт по-своему, в соответствии со своими индивидуальными художественными особенностями и творческими ресурсами.

{320} Но для всех, наверно, одинаково ясно, что будущий сезон должен пройти в боях за высокий по идейно-художественным качествам репертуар, за тот репертуар, который более полно отразит глубокие изменения, совершившиеся в жизни и в психологии наших современников. Эта задача ложится прежде всего на плечи советских драматургов. Но быстрое и полноценное ее решение невозможно, если театры не сыграют инициативной роли в этом деле.

Высокая драматургия не создается самотеком. Она рождается в упорных поисках со стороны театров новых тем и более точного и выразительного художественного языка. Об этом свидетельствует весь прошлый опыт советского театра.

29 июня 1936 года

## «Последние» в Ленинградском Красном театре[[89]](#endnote-78)

### 1

Драматургия Горького имела в прошлом странную двойственную судьбу. Его пьесы ставились на сцене и пользовались успехом. Но критика не признавала их за настоящие драматические произведения. Считалось установленным, что они не имеют необходимых сценических качеств. Было принято за аксиому, что они побеждают только своим материалом, острой темой и чисто литературными достоинствами. Успех, который выпал на долю этих «сцен», как скромно называл Горький свои пьесы, казался временным, обусловленным политической злобой дня.

Сам Горький, как известно, относился к себе очень строго как к драматургу. В этом отношении он шел за дореволюционной критикой, отказывая своим произведениям для театра в сценичности. Эта точка зрения продержалась до недавнего времени, хотя, казалось бы, тридцатилетняя жизнь «На дне» в Московском Художественном театре должна была служить очевидным опровержением этого взгляда.

«Егор Булычов» заставил пересмотреть вопрос о Горьком как драматурге. Написанная в обычных для Горького приемах, эта пьеса, поставленная на сцене Вахтанговского театра, поразила не только глубиной мысли и блестящей литературной формой. Она оказалась необычайно театральной, насыщенной драматизмом и полной внутреннего движения.

Горький-драматург был открыт заново. После «Булычова» театры обратились к его старым драмам. И, странная вещь, — {321} эти давно написанные пьесы открылись с новой стороны. Драматургия Горького оказалась не только высокой литературой, но и высоким театром, притом театром самобытным, имеющим свои резкие, отличительные черты, свою поэтику.

В драматургии Горький считался раньше подражателем Чехова. Даже такой тонкий критик, как В. Боровский, видел в Горьком-драматурге чеховского эпигона. Сейчас ясна несостоятельность и этой точки зрения. Взяв у Чехова его мастерство детальной психологической разработки человеческих образов и приемы композиции драмы, Горький использовал их по-своему. В свои пьесы он вносит гнев и беспощадность непримиримого художника-революционера. Горький раскрывает внутренний мир своих персонажей не для того, чтобы оправдать их и в каждом найти живую человеческую душу, как это делал Чехов. Через своих персонажей Горький вскрывает социальную правду эпохи. В нем нет и тени лирического отношения к людям, которых он выводит на сцену. Его искусство мужественно.

«Сцены» Горького полны напряженного драматизма. Но это — драматизм не искусно построенной сценической интриги, а драматизм острых жизненных конфликтов и жестоких классовых схваток. Понятно, что такой драматизм казался несценичным старому театру. В произведениях Горького было слишком много жизненной правды, для того чтобы они могли уложиться в привычные рамки театральной стилизации, в формально-эстетические каноны дореволюционного театра.

Настоящая сила горьковских драм обнаружилась только за последние годы, когда советский театр пришел к ним, обогащенный новым идейным опытом, который ему дала революция, и новыми выразительными средствами в раскрытии социальной тематики. Только сейчас создается сценический язык для постановки пьес Горького. Чем дальше идет время, тем глубже оказывается заложенная в них мысль, тем ярче делаются характеры персонажей. Предреволюционная, эпоха запечатлена в них с превосходной, почти исчерпывающей полнотой. В многообразной галерее персонажей Горький дает основные социальные силы, которые предопределили развитие исторических событий в России первой четверти двадцатого века.

И сегодня его пьесы оказываются наделенными динамикой внутреннего и внешнего действия. Их отличительная черта: соединение детального психологического рисунка в характеристике персонажей с широким охватом общественных событий.

{322} Одна за другой извлекаются из забвения пьесы Горького. Они отмечены особым театральным стилем, в них присутствует свой принцип композиции действия. Театр Горького вырастает в самостоятельное явление и в истории театра займет такое же отдельное место, какое занимает театр Чехова, Островского, Гоголя.

### 2

«Последние» принадлежат к числу малоизвестных произведений Горького. До революции пьеса была запрещена цензурой к постановке на сцене. В революционное время она ставилась очень редко и то в небольших провинциальных театрах. Между тем эта пьеса превосходно написана Горький, с той же беспощадной правдивостью, которая отличает лучшие произведения этого великого реалиста. Даже в слабом исполнении Ленинградского Красного театра она смотрится с напряженным вниманием.

Время действия «Последних» — первые годы после революции 1905 года. Драматург выводит в пьесе семью полицмейстера и на ее судьбе раскрывает смысл событий, происходивших тогда в стране. Зритель попадает в атмосферу обостренной борьбы. Воздух накален до предела. Моральное разложение, продажность, умственное убожество, дикий страх перед революцией и бессмысленная жестокость характеризуют персонажей в полицейских мундирах. Здесь все гнило и мерзко. Самая жестокость этих людей идет не от силы, но от сознания непрочности своего привилегированного существования. В них живет истерический страх перед будущим. С глубокой психологической правдой написан Горьким центральный образ полицмейстера Коломийцева. На этом персонаже молодое поколение может изучать несложную и страшную философию той породы людей, которая навсегда исчезла в нашей стране.

Среди персонажей семьи Коломийцевых как будто есть хорошие, честные люди. Они пытаются найти выход из отравленного мира. Таким показал Горький сына полицмейстера, гимназиста Петра, который тянется к революционерам. Но и он тронут разложением. Только судьба несчастной горбатой Любы идет по другим путям и имеет движение в будущее.

В короткой сцене Горький противопоставляет миру Коломийцевых высокую мораль людей другой породы, другого классового лагеря. В сжатых, сильных словах рассказана драматургом встреча матери арестованного революционера с самим Коломийцевым. В этой встрече «победителя» и его жертвы уже чувствуется веяние побеждающей революции. На истерические {323} крики полицмейстера мать арестованного отвечает спокойными репликами человека, знающего правду о жизни и видящего завтрашний день мира.

Ограничивая в «Последних» действие пьесы рамками одной семьи, идя как будто по пути интимной семейной драмы, Горький, как и всегда в своих театральных произведениях, создает ощущение крупных социальных событий, идущих в стране. Стены коломийцевского дома сотрясаются от подземных толчков. Персонажи живут в тревожном ожидании чего-то окончательного, что должно произойти сегодня или завтра в их жизни. Революция стоит у дверей квартиры Коломийцевых.

Театр в своей постановке не поднялся до уровня горьковской пьесы. Спектакль сделан чисто, но по-ученически. Актеры стремятся играть на переживаниях, на психологических деталях, но их техника в подавляющем большинстве еще очень поверхностна и бедна.

Спектакль идет в замедленных темпах, исполнители злоупотребляют чеховскими паузами, которые к тому же остаются не заполненными игрой. Образы горьковской пьесы остались внутренне не освоенными исполнителями. Они взяты в верном направлении, но поверхностно. Исключением в спектакле является только роль Ивана Коломийцева, сыгранная артистом Ю. Толубеевым с достаточной глубиной в убедительном реалистическом рисунке.

1936 год

## Через три года.«Интервенция» в Вахтанговском театре[[90]](#endnote-79)

Открывается занавес, и снова появляются сценические пейзажи и люди, которых мы оставили три года назад, после премьеры «Интервенции». Снова возникает перед нами приморский бульвар с трехцветными флажками и с пестрой толпой оккупированного города. Появляется и знакомое нарядное кафе на берегу моря с ночными огнями на заднем фоне, развертываются интерьеры буржуазных домов и конспиративных квартир. Так же смотрит с гигантского портрета Пуанкаре и блестят золотом стулья в служебном кабинете французского полковника. Такой же уверенной походкой, как и три года назад, проходят через события драмы героические подпольщики {324} из «иностранной коллегии». И опять Филька выступает со своими бандитскими куплетами, а четыре белошвейки в конспиративной квартире под аккомпанемент оркестра распевают свои веселые песенки.

Кажется, все осталось на месте в этом спектакле Вахтанговского театра. Три года как будто не изменили его внешности. Он такой же нарядный, каким был в свои первые дни. Вещи и декорации подчищены и закрашены свежей краской, все блестит как лакированное, только что вышедшее из мастерской театра. И самая игровая ткань спектакля как будто осталась не тронутой временем. Спектакль идет стройно, в живом темпе, беспрерывно развертывая перед зрителями свои многочисленные картины и эпизоды.

Затихли споры о путях театра и советской драмы, которые шли вокруг славинской «Интервенции» в год ее появления на сцене. Спектакль продолжает свою жизнь, обращаясь каждый раз к новому зрителю. Он остался таким же легкомысленным, как и раньше, не выдвигая ни больших тем, ни глубоких образов, показывая серию поверхностных картин из быта оккупированной Одессы 1919 года. Он так же чрезмерно пересыпан анекдотами, веселыми песнями, бандитским «жанром» и детективными положениями. Он скользит по поверхности, и даже самые трагические вещи рассказываются в нем между прочим, в легких безоблачных тонах.

Но не все осталось неизменным в этом спектакле. За эти годы в нем появились маленькие трещины, которые видны внимательному глазу. Поверхностность человеческих характеристик сказалась на исполнении актеров, играющих как будто в том же рисунке и с тем же тактом, что и раньше, но во многих случаях уже теряющих живое ощущение образа.

Там, где роль по ее литературному тексту имеет резко характерные, сатирические очертания, — там актерское исполнение осталось на прежнем уровне, как это было на отчетном представлении с ролями Фильки, Иммерцаки и Ксидиас. Здесь внешняя характерность возмещает для актера отсутствие глубины образа и дает ему неизменяемый костяк роли. Но все образы положительных героев «Интервенции» сильно потускнели за эти годы в актерском исполнении и утратили многие свои нюансы и детали, которые на первых представлениях актеры привносили от себя, создавали сами вне материала, данного драматургом.

Поблекли мягкие тона Горюнова в роли Селестена. В нем исчезла та неуклюжая живость, которую критика в свое время почему-то определила как гасконскую. С годами движения {325} Селестена отяжелели, и его голос теперь звучит без лукавых нот, срываясь иногда в крикливую декламацию, как это случилось в его финальном монологе.

Также чересчур много кричат и суетятся Мишель Бродский (Куза) и Жанна (Тумская). Они делают много лишних жестов и движений, как будто исполнители уже не верят в жизненные силы своих персонажей и пытаются оживить их механическим путем. Особенно этим грешит Жанна.

Все эти трещины не очень бросаются в глаза. Но они обедняют образы, снимают те краски, которые когда-то были найдены актерами для оживления схематичных персонажей пьесы. Роли, сделанные чисто внешними средствами, изнашиваются, как платье. Это — судьба многих несовершенных пьес, материал которых не растет с годами, а постепенно умирает с ними.

Но никаким временем нельзя оправдать игру артиста Гладкова в роли командующего партизанской армии Бондаренко. Это — важная роль в пьесе и в спектакле. При всей беглости ее рисунка она сделана драматургом с хорошей выразительностью. Благодаря беспомощной игре актера она пропала в спектакле и погубила одну из центральных сцен в партизанском отряде, где вождь партизан встречается с командующим войсками интервентов.

Вообще в спектакле те драматические ноты, которые звучали раньше в пьесе Славина, за это время оказались сильно приглушенными театром. К тому же наряду со снижением образа Бондаренко театр сократил и целые сцены, в которых пусть неполно и неглубоко, но все же звучала раньше героическая тема революции.

11 октября 1936 года

## «Много шума из ничего» в Театре имени Вахтангова[[91]](#endnote-80)

Этот нарядный веселый спектакль сделан с обычным для Вахтанговского театра изяществом и мастерством. В нем много смеха, остроумия, ярких красок. И приподнятая праздничная атмосфера наполняет зрительный зал, когда раздвигается разноцветный занавес и персонажи в пестрых костюмах, перебрасываясь остроумными репликами, начинают действие знаменитой шекспировской комедии, три с лишком века заставляющей смеяться театральную аудиторию.

{326} «Много шума из ничего» станет одним из популярных спектаклей в репертуаре Вахтанговского театра. Он еще раз демонстрирует изобретательность его режиссуры, тонкое мастерство его актеров, умение театра создавать дружный ансамбль. Бесспорная заслуга театра и в том, что он вернул из забвения одну из интересных и обаятельных шекспировских комедий.

Но при всех своих художественных достоинствах последняя работа Вахтанговского театра вызывает и ряд сомнений. Она снова поднимает споры о тех методах и приемах, которые обеспечивают театру наиболее глубокое раскрытие творческих замыслов великого английского драматурга. Внимательно разбирая новую работу театра, мы видим, что в ней скрещиваются два различных стиля, спорят два разных метода в сценической интерпретации комедии Шекспира. Эта внутренняя борьба не прорывается на поверхность. Она затушевана компромиссным решением некоторых образов пьесы. Но следы этой борьбы все же остались на спектакле.

В результате, несмотря на свои положительные художественные качества, спектакль вахтанговцев не выявляет многие существенные стороны шекспировской комедии, полной внутреннего движения, резких контрастов, переходов от грубоватого смеха и веселья к острым драматическим конфликтам.

Самые сильные образы спектакля, ближе всего стоящие к стилю шекспировской комедии, созданы Мансуровой в роли Беатриче и Симоновым в роли Бенедикта. Эти образы сделаны актерами в живых человеческих тонах, без нарочитой стилизации. И прежде всего это относится к Мансуровой. Ее игра полна непосредственности и простоты, в ней хорошо схвачен характер своенравной и гордой девушки. Мансурова не строит свою роль приемами психологической драмы, она ведет ее в комедийных тонах крупными штрихами, не вдаваясь в детальные мотивировки каждого жеста и движения. Но в то же время ее образ насыщен психологической правдивостью. Перед зрителем реальный человек, умеющий глубоко чувствовать и близко принимающий к сердцу события драмы. Артистка постепенно раскрывает сложный характер своей героини, но уже в первых явлениях зритель чувствует в ней те черты, которые проявятся в дальнейших актах комедии.

В тех же тонах ведет роль Бенедикта Симонов. Образ, созданный им, несмотря на условность комедийных положений, воспринимается зрителем в его человеческой простоте и внутреннем движении. Только временами в нем ощущается некоторая сухость и излишняя сдержанность.

{327} Основное достоинство игры Мансуровой и Симонова заключается в том, что в комедийных образах они нашли элемент драматизма. Поэтому в центральной эпизоде комедии эти персонажи раскрываются в их человеческой сложности.

Но в остальных частях спектакль показывает по преимуществу только комедийную сторону шекспировского произведения. В нем преобладают тона незатейливой легкой шутки и забавного происшествия, слегка омраченного неожиданным драматическим конфликтом. В нем очень много от порхающего стиля мольеровской любовной комедии с ее танцевальными интермедиями, лукавым смехом и театральной иронией.

В комедии Шекспира, конечно, гораздо больше страстности и яркости человеческих характеров. Буйная веселость часто в спектакле уступает место сдержанной улыбке. Стилизованные образы, забавные комедийные происшествия часто заменяют столкновение характеров. Название комедии «Много шума из ничего» оказалось только наполовину оправданным в спектакле.

У Шекспира веселая шутка внезапно оборачивается тяжелой драмой, добродушные лица персонажей искажаются ненавистью, состязание в остроумии сменяется оскорблениями, руки хватаются за мечи: безоблачный день переходит в бурю. Это неожиданное превращение дружески настроенных людей в непримиримых врагов занимает центральное место в комедии. Здесь раскрываются характеры шекспировских героев — сильных, одержимых людей, которые быстро поддаются охватившей их страсти и в ослеплении начинают крушить всех и вся.

В спектакле очень мало от этого «шума», мало страсти и внутреннего движения. В нем побеждают безоблачные тона и внешняя занимательность комедийной интриги.

Вместо благообразного и серьезного отца Геро, который ведет себя у Шекспира с торжественным достоинством, на сцену Вахтанговского театра выходит старик с подчеркнуто комической внешностью. На его лице написаны добродушная глупость, он семенит тонкими ножками и с важностью носит большой отвислый живот. Этот глуповатый старик вызывает смех всеми своими повадками и поступками. Поэтому центральная сцена в церкви во время свадьбы теряет значительную долю драматизма. Горе Леонато, его ужас перед совершившимся утрачивает у исполнителя серьезный характер. Действие остается в тех же комедийных рамках, в каких оно шло до этой сцены. Так же комедийно разыгрывается и эпизод, в котором Леонато пытается ответить мечом оскорбителям {328} его дочери. И этот момент вырастает в шутливый смешной эпизод, в котором лишь отдаленно звучат отголоски бури, пронесшейся в комедии Шекспира.

При такой трактовке образа неоправданной остается гневная реплика Леонато по адресу принца.

«Спасибо, принцы, за убийство Геро,
Воистину вам есть чем похвалиться.
Великий подвиг — и ничем не хуже
Всех остальных блестящих ваших дел».

Леонато в Вахтанговском театре своим обликом и незамысловатым буффонным характером близко напоминает традиционного мольеровского старика, над которым посмеиваются вместе со зрительным залом все остальные персонажи комедии. В том же стиле сделан театром и другой старик — Антонио. Эта роль построена режиссером и актером Тутышкиным с большим остроумием и комедийной изобретательностью. Но буффонный характер этого образа, его резкая карикатурность в свою очередь еще больше затушевывают драматический колорит центрального момента комедии. Сцена вызова на поединок превращается в комическое антре.

На этих образах ярче всего обнаруживается основной недостаток трактовки шекспировских характеров в спектакле Вахтанговского театра и отсутствие у большинства образов внутреннего движения. За их стилизованным обликом остается нераскрытым драматизм реальной человеческой судьбы.

На маске театрального злодея построена роль Дон Жуана. Бледное незначительное лицо с маленькими злыми глазами, с квадратной бородкой и гладко зачесанными волосами, развинченная походка, резкие нервные движения — эти внешние признаки превращают Дон Жуана в наглядное олицетворение ничтожества и подлости. Каждый жест в нем изобличает злодея. К тому же артист Сидоркин произносит его реплики с нарочитой отрывистостью, словно скрежеща зубами при каждом слове и еле сдерживая в себе клокочущую злобу.

Театр снизил и образ Дон Педро. У Шекспира Дон Педро храбрый, недалекий солдат. Жестокий и решительный в сражениях, он любит хорошо повеселиться на отдыхе. Он склонен к грубым шуткам и плохо владеет своим темпераментом. Этот солдат в трактовке театра приобрел гораздо более сдержанный и корректный вид. В нем появились внешняя элегантность и изящество. Дон Педро оказался светским человеком французского придворного стиля. И в глазах его проскальзывает иногда тонкая ирония умного и опытного в людской психологии {329} человека. Артист Бубнов, исполняющий эту роль, находит немало выразительных и острых деталей. Но самый замысел образа не использует богатого материала, который дан Шекспиром. Внезапно вспыхнувшая подозрительность Дон Педро, его готовность к немедленному действию, грубость по отношению к Геро, вполне объяснимые в характере жестокого и прямолинейного солдата, остаются непонятными у светского, уравновешенного и элегантного принца.

Облегченность в трактовке комедии Шекспира сказалась и на внешнем оформлении спектакля. В нем преобладает тот же несколько жеманный и принаряженный стиль, который еще недавно считался обязательным при постановках мольеровских пьес. Сами по себе интересные, удачно разрешающие проблему сценической площадки для спектакля с быстро меняющимися эпизодами, красочные, создающие впечатление простора и воздуха декорации В. Рындина в то же время по своей фактуре, линейным формам и комбинации цветов расходятся с темпераментным и острым текстом «Много шума из ничего». В них есть излишняя тонкость очертания и хрупкость формы. Две белые башни по бокам сцены, стоящие сразу за линией портала, похожие на кондитерские сооружения, серия маленьких арок, вырезанных из фанеры и поставленных на фоне голубого неба, — в этом оформлении можно легко и весело разыграть «Плутни Скапена».

В той же манере разрешена художником сцена маскарада. Пестрые китайские фонарики с причудливыми фигурами, нарисованными на светящихся стенках, шелка и бархат светлых тонов, смешные незатейливые маски — весь этот театральный ассортимент интермедии в духе «комедии дель арте» появляется на сцене. Шелестят тонкие ткани, еле слышно позванивают бубенцы; звучит тихая мелодическая музыка, а перед занавесом костюмированные персонажи разыгрывают изящные пантомимы, шепчут друг другу любовные признания, и Дон Педро проходит с Геро торжественной и чинной нарой.

Этот эпизод, как и многие другие в спектакле, поставлен режиссерами (постановка И. Рапопорта и М. Синельниковой) и художником с превосходным мастерством. Сцена заполняется движением, и действие окрашивается в романтический колорит. Но этот романтический эпизод, вообще характерный для спектакля, направлен не по адресу. Он предназначен для какой-то другой пьесы, в которой человеческая страсть говорит более сдержанным и скупым языком.

С большой остротой сделана знаменитая сцена в саду, когда веселящаяся компания «разыгрывает» Бенедикта, спрятавшегося {330} в кустах. Здесь прорывается временами та безудержная и грубоватая веселость, которой любили предаваться шекспировские герои в счастливые минуты своей жизни.

Эта сцена по своему стилю и характеру напоминает эпизод с первым выходом Клюквы и Киселя в третьем акте. Образы этих комических персонажей принадлежат к числу наиболее удачных образов спектакля. И режиссер и актеры (Клюква — Шухмин, Кисель — Кольцов) нашли в них верный путь к комедийным персонажам Шекспира. Вместе со смехом, который они приносят с собой на сцену, у зрителя рождается уверенность в реальном существовании этих анекдотических людей. Буффонада и преувеличение не переходят в стилизацию, оставаясь в рамках реалистического приема.

11 ноября 1936 года

## «Смерть Тарелкина» в Малом театре[[92]](#endnote-81)

### 1

Чем дальше развертывается действие этого спектакля, тем более неожиданным кажется его появление на современной сцене. В перерывах, когда наверху загорается люстра, странно видеть зал Малого театра с его академической торжественной обстановкой и с привычной публикой премьер и общественных просмотров. Как будто этот спектакль пришел откуда-то издалека, из других времен, которые стали сейчас фантастическими — настолько они удалены от наших дней. В антракте театральные специалисты, собравшиеся на премьеру, обмениваясь первыми впечатлениями о спектакле, отмечали, что он резко выходит из обычного стиля Малого театра. Думается, однако, что этим здесь нельзя ограничиться. Подобное представление было бы одинаково неожиданным для Театра Революции, для МХАТ и для любого современного московского театра. Его можно вообразить только у Мейерхольда, но не сегодняшнего автора «Леса», «Ревизора» и «33 обморока», а Мейерхольда давно прошедших времен, когда он выходил на аплодисменты и свист зрительного зала с загадочным лицом театрального мага, Доктора Дапертутто, каким он изображен на известном портрете Бориса Григорьева.

Забытые тени возникали в этот вечер на сцене Щепкинского Дома. Они задвигались в первые же моменты спектакля, когда за традиционным занавесом Малого театра открылся второй занавес, в живописном оформлении которого переплелись {331} мотивы надгробного покрова и арлекиньего наряда. Огромное полотно черно-белого, похоронного цвета с нарисованными крестами заканчивается внизу теми пестрыми лоскутьями с бубенцами, которые обычно украшают костюм игрушечного паяца. Этот занавес, с превосходной выразительностью написанный А. Тышлером, является своего рода живописным введением к теме спектакля.

Вот раздалась веселая балаганная музыка с преобладанием визгливой флейты и стеклянных звуков «треугольника», и второй занавес пошел наверх, открывая позолоченные ступеньки и задник с нарисованной большой дверью. Под музыку балаганного оркестра дверь распахнулась, и из нее полетела в люк, расположенный на переднем плане сцены, выброшенная чьими-то невидимыми сильными руками кукла человека в чиновничьем вицмундире. Через секунду из люка, словно инфернальный персонаж, выглянул Тарелкин и, повернув в зрительный зал бледное лицо постаревшего арлекина, начал свой вступительный монолог.

Первые реплики он произносит сидя в люке, откинувшись назад, с плащом, переброшенным через руку, подавая текст в манере подчеркнуто театральной декламации. Так ярмарочный фигляр в былое время открывал представление своего балагана. Еще черев минуту Тарелкин выходит на авансцену. На нем тот же потертый вицмундир, который мы видели на кукле, выброшенной в люк из раскрывшихся дверей. Его лицо похоже на белую стертую маску из папье-маше. Его движения стремительны и гротескны. Он размахивает плащом, словно закручивая нити комедийной интриги, которая развернется перед зрителем причудливым каскадом в этом шутовском, зловещем представлении.

С мастерством профессионального трансформатора он проделывает здесь же на сцене неожиданные превращения, с молниеносной быстротой меняя свой облик. Внезапно вицмундир повисает на нем, как на вешалке, его тело превращается в мешок с костями, лицо становится дряблым, с отвисшей кожей, и из сухих старческих губ вылетают со свистом отрывистые слова.

Странный персонаж возник из люка Малого театра в этот вечер. Он выскочил на современную сценическую площадку из прошлого, из той предреволюционной эпохи, когда на театральные подмостки выходили фантомы со страниц гофмановских повестей или с полотен Гойи, когда реальные люди превращались в картонные куклы, а восковые фигуры начинали говорить человечьими голосами. В ту пору {332} фантасмагорические видения заполняли сцену и жизнь представала как нереальное и страшное балаганное представление.

Но вот пролог закончен. Под звуки флейты и бубенцов Тарелкин убегает за сцену. Задник с нарисованной дверью уходит под колосники и открывает внутренность холщового балагана с грубо сколоченным деревянным гробом посередине.

Так начинается в Малом театре представление знаменитой сатиры Сухово-Кобылина, трактованной как трагический балаган, как гротесковый фантастический фарс.

Мертвый мир паноптикума раскрывается перед зрителем. На сцене действуют персонажи с неподвижными масками вместо лиц и происходят невероятные события, возможные только на балаганных подмостках. Этот мир живет по своим особым законам. Здесь люди выходят из отверстий в полу или появляются как свора хищных зверей. Здесь штатские генералы носят жирные золотые эполеты, а прачки одеваются в роскошные, шуршащие шелком платья. Во всем подчеркнута нереальность происходящего, и позолоченные ступеньки, идущие от авансцены к бедной квартире чиновника Тарелкина, говорят о том, что все это — только сон, приснившийся автору, только театральное видение, возникшее перед зрителем на несколько часов спектакля.

Режиссеру А. Дикому, поставившему «Смерть Тарелкина» в таких приемах, нельзя отказать в талантливости. В спектакле есть художественная цельность и выразительность. Он сделан с темпераментом и с эстетической остротой. Но что за странная фантазия воскрешать в наши дни стиль символического театра, с его стремлением превратить реальные жизненные явления в фантастические кошмары! Давно прошли времена блоковского «Балаганчика» в Театре В. Ф. Комиссаржевской, давно истлели маскарадные лоскутья, в которые одевал Мейерхольд персонажей своих гротесковых композиций в Александринском театре и в своей петербургской Студии. И для чего нужно вызывать из могил восковых раскрашенных мертвецов с искаженными застывшими лицами? Они когда-то волновали воображение аудитории, но сегодня оказываются непонятными и нелепыми, возбуждая недоумение зрителя, даже искушенного по части сложных эстетических композиций.

### 2

Еще одна попытка вернуть к жизни гениальную комедию Сухово-Кобылина окончилась неудачей. Странная судьба преследует это произведение замечательного русского драматурга. Необычайно острая по сатирической направленности, {333} смелая по художественному замыслу, изобилующая блестящими сценическими положениями и меткими афоризмами, написанная великолепным выразительным и предельно точным языком, — комедия эта в продолжение десятков лет привлекала к себе внимание крупнейших режиссеров и актеров русского театра. Она неоднократно ставилась на больших сценах. В ней играли такие превосходные актеры, как Варламов, Кондрат Яковлев, Уралов, Горин-Горяинов, Степан Кузнецов. Дважды она была поставлена Вс. Мейерхольдом.

И в то же время «Смерть Тарелкина» не удерживалась в репертуаре, не находя отклика в зрительном зале. На долгие годы она исчезала со сцены, для того чтобы снова появиться в новой трактовке и снова через несколько представлений исчезнуть с театральных подмостков.

Для этого замечательного произведения, в котором, казалось бы, все дышит театром и каждая реплика должна была вызывать ответную реакцию у зрителя, — не находилось ключа к его сценическому воплощению. Комедия Сухово-Кобылина до сих пор оставалась неразгаданной до конца театром.

В «Смерти Тарелкина» дана резкая сатира на бюрократическую царскую Россию. Русский театр не знает другого произведения, в котором с такой смелостью, с таким гневом и беспощадностью осмеивался бы мир взяточников, мошенников и воров, стоящих у кормила государственной власти. Даже в гоголевском «Ревизоре» нет той страстности обличения, с которой Сухово-Кобылин обрушивается на ненавистное ему «крапивное семя» чиновников. Недаром «Смерть Тарелкина» больше тридцати лет была погребена в цензурных архивах.

Но эта сатира проникнута глубокой безнадежностью и пессимизмом. В ней уничтожается не только российская бюрократия, но и вера в человека вообще. На протяжении трех актов комедии на сцене не появляется ни одного лица, вызывающего хотя бы отдаленные симпатии у зрителя. В том мире, который показан в «Смерти Тарелкина», нет проблеска солнца. Здесь все черно и отвратительно. Перед аудиторией копошатся червеобразные существа, поедающие друг друга. Все конфликты остаются неразрешенными, и занавес опускается в финале комедии, оставляя существовать нетронутым и дальше этот мрачный зловещий мир.

В безнадежности и пессимизме замечательной комедии Сухово-Кобылина, по-видимому, и скрывается основная причина ее своеобразной судьбы на русской сцене. В «шутке» Сухово-Кобылина слышится смех отчаяния и бессильной ненависти. Нет выхода из этого дикого, грязного зверинца, и нет силы, {334} которая могла бы противопоставить себя в конец испорченным, развращенным, потерявшим человеческий облик звероподобным существам. Ирония автора в «Смерти Тарелкина» полна горечи, внутреннего скепсиса и глубокого разочарования.

Такой черный пессимизм, пронизывающий последнюю комедию Сухово-Кобылина, глубоко чужд самой природе театра, искусства действенного, динамичного, утверждающего жизнь и требующего морального разрешения конфликтов, данных в драматическом произведении. Даже самые кровавые, мрачные трагедии Шекспира, как «Макбет», разрешаются нравственным просветлением, торжеством жизненного начала, утверждая веру в человека. Театр требует катарсиса, нравственного очищения, как это утверждал еще Аристотель.

Пусть нет ни одного положительного лица в комедии или в драме. Но театральная аудитория всегда хочет чувствовать в самом авторе драматического произведения человека, который разоблачает неприглядную действительность не во имя смерти, а во имя жизни. Эта внутренняя жизнеутверждающая интонация свойственна всем комедиографам, произведения которых веками не сходят с театральной сцены, начиная с мольеровского «Тартюфа», кончая сатирами Островского, вроде его «Волков и овец» или «На всякого мудреца довольно простоты».

Но в «Смерти Тарелкина» ее нет. Поэтому, нужно думать, эта комедия всегда будет оставлять у зрителя гнетущее, безотрадное впечатление. Не всякое классическое произведение поддается освоению в зрительном зале. И как ни блестяща по своей театральной форме и по своему замыслу «комедия-шутка» Сухово-Кобылина, по всей вероятности, она навсегда останется по преимуществу гениальным литературным произведением, могущим дать театру только чисто экспериментальный материал, интересный для знатоков, но мало доступный для широкой театральной аудитории.

### 3

Но если и стоило Малому театру еще раз попытаться вернуть на сцену эту комедию, то, во всяком случае, для такого ее нового «возвращения» нужно было выбрать другие пути, чем те, по которым пошел А. Дикий.

При всей своей заостренности и гиперболичности комедийных образов произведение Сухово-Кобылина остается в границах жизненного правдоподобия. Жизнь, которую изобразил в своей комедии драматург, не была для него фантастической. Он ощущал ее как подлинную реальность. За свое столкновение {335} с этой реальностью — как мы знаем — он заплатил слишком дорогой ценой. За персонажами его комедии стояли невыдуманные люди, и самый сюжет ее был построен на достоверных фактах и событиях, происходивших в полицейских застенках. В нем не было ничего искусственного, если не считать условной завязки с превращением Тарелкина в Копылова. В Малом театре реальная жизнь обернулась фантастическим театральным представлением. В постановке А. Дикого острота социальной сатиры оказалась затушеванной. Прием стилизации, гротеска и преувеличения уничтожил в комедии колорит жизненного правдоподобия. Отошла в тень историческая обусловленность событий и персонажей. Герои комедии потеряли бытовые очертания, оторвались от определенной эпохи и превратились в условные театральные маски, во вневременные символические обозначения хищничества, корыстолюбия и подлости. В трактовке Дикого, проведенной с большой последовательностью, глубокий пессимизм Сухово-Кобылина не только не оказался преодоленным, но и выразился с новой силой. Он обострился и перешел из социального плана в сферу общефилософских обобщений. Сатирическая комедия из быта царского чиновничества XIX века вылилась в некое почти мистериальное действо, в котором фигурируют образы, обобщенные до безличной схемы. Жизнь как нелепый и трагический маскарад, где проходят люди, похожие на кошмарные видения и где происходят невероятные вещи, ничего общего с реальное действительностью не имеющие, — такова тема постановки Дикого.

Этот прыжок в театр абстрактной символики, к начальным его истокам времен Театра на Офицерской, режиссер совершил, минуя десятилетия и ряд посредствующих этапов. Правда, в его постановке есть много общего с более поздней работой Мейерхольда над той же «Смертью Тарелкина» в 1917 году в Александринском театре. Есть совпадение в стремлении режиссера создать впечатление фантасмагории на сцене. Романтик Гофман, вдохновлявший в ту пору Мейерхольда, по-видимому, в какой-то мере был использован и Диким. Есть что-то общее и в трактовке роли Тарелкина. В игре Горин-Горяинова в мейерхольдовском спектакле тоже проскальзывало что-то от образа арлекина, хотя и взятого в более сложном и тонком психологическом рисунке. Совпадают иногда и отдельные постановочные моменты, как, например, выход кредиторов.

И в то же время мейерхольдовский спектакль был сделан в гораздо более реалистических приемах, чем постановка {336} Дикого. В нем был сохранен колорит исторической эпохи. И персонажи комедии оставались реальными людьми, несмотря на театральную условность обстановки и некоторую гротесковость жестов и движений исполнителей ролей.

Таким образом, в поисках нового сценического языка для «Смерти Тарелкина» Дикий вернулся в самые далекие дебри условного театра в пору его зарождения.

Что сказать об актерах этого не в меру «старинного» представления?

На С. Межинском, который играет Тарелкина, держится весь спектакль. Он проводит свою роль с замечательным техническим мастерством. В своих «превращениях» актер поражает почти предельным владением своим телом. Его движения отмечены точностью и пластической выразительностью. Из мелких деталей в жестах и в интонациях Межинский строит образ таинственного персонажа, «оборотня» в чиновничьем мундире, «упыря» со скользкими руками и гнилым дыханием.

Превосходно выполняет замысел режиссера В. Массалитинова в роли мещанки Брандахлыстовой. Артистка проводит ее виртуозно, в тонкой и сдержанной игре.

Выразителен А. Зражевский в роли Варравина. И вообще все актерское исполнение в этом спектакле стоит на высоком профессиональном уровне.

Но великолепное исполнительское мастерство, затраченное прекрасными актерами в постановке Дикого, остается бесплодным. Оно направлено на чисто внешние задачи, оставляя зрителя холодным и безучастным к тому, что происходит на сцене. Талант актеров, их умение создавать человеческие образы оказывается неиспользованным в спектакле.

Может быть, яснее всего это сказывается на игре Н. Светловидова. Роль Расплюева не дает широких возможностей для гротесковой стилизации. Она для этого чересчур наполнена бытом, расцвечена реалистическими деталями. Чтобы включить ее в общий условный стиль своей постановки, режиссер был вынужден приглушить ее яркий колорит, затушевать ее живые краски. Поэтому такой актер, как Светловидов, с его сочным дарованием, с его чувством быта и характерности образа, не мог использовать своих данных и развернуться по-настоящему. Он исполняет свою роль мастерски, но в несколько сухом рисунке, с излишней корректностью, как бы проговаривая ее вполголоса, словно намеренно сдерживая себя, приглушая свой игровой темперамент.

В искусстве бывают полезные поражения, которые открывают перед художником широкие горизонты и обогащают {337} его новым: опытом. Но «Смерть Тарелкина» — поражение бесцельное. В этом эксперименте А. Дикого еще раз проверяется то, что уже давно проверено и откинуто советским театром за его двадцатилетнюю жизнь в революции.

15 ноября 1936 года

## Пятнадцать лет Театра имени Вахтангова[[93]](#endnote-82)

### 1

Пятнадцать лет назад, когда еще жив был Вахтангов и его, больного, привозили на репетиции «Принцессы Турандот» в бывший купеческий особняк на Арбате, это был еще совсем маленький театр с небольшой сценой и с миниатюрным залом, где размещалось не больше трехсот человек. Он был известен тогда преимущественно в театральном и художественном мире. За его случайными выступлениями пресса и театралы следили с интересом и симпатией. На него возлагали надежды, еще неясные и неопределенные. В нем чувствовались талант, задор и смелость молодости.

В ту пору этот небольшой театрик назывался студией. Кучка молодых энтузиастов, влюбленных в искусство и в своего учителя — стройного большеглазого человека с лицом аскета и с ореолом гениальности, который окружал его имя, — после долгих исканий и лабораторных опытов отважно открыла для зрителя двери своей студии, ставшей через несколько лет одним из самых популярных и любимых театров в Советской стране.

Вахтанговский театр! — с этим именем у каждого зрителя связано воспоминание о спектаклях задорных и лукавых, полных молодого веселья, праздничных и приподнятых. Как будто солнце оставило на них свои яркие подвижные блики.

Таким этот театр вышел на публику в дни своей молодости, в знаменитой вахтанговской постановке «Принцесса Турандот». Таким он остается и сейчас, через пятнадцать лет, когда в его голосе начинают появляться более зрелые и мужественные ноты.

Вахтанговский театр вошел в жизнь, потряхивая бубенцами гистриона, одетый в пестрые маскарадные лоскутья театрального проказника. Он умел в своих спектаклях смеяться заразительным безоблачным смехом. Он любил делать жизнь на сцене красивой и слегка принаряженной, не отступая от {338} этого даже в ту пору, когда поветрие так называемых производственных спектаклей охватило сцены всех театров. Лохмотья сезонников в «Темпе» отличались чрезмерной живописностью. Катастрофа в угольной шахте («Пятый горизонт») сопровождалась эффектной иллюминацией из подвижных, светящихся цепочек шахтерских лампочек. Грязные рыбные промыслы («Путина») обрамлялись сверкающей чешуей металлических рыб. И почти каждое представление этого театра сопровождалось демонстрацией нарядных красочных костюмов, красивых пейзажей и интерьеров. Его спектакли обычно радовали своим изяществом, игрой света, яркими красками и дружным исполнением молодых студийцев.

Театр Вахтангова — театр оптимистического жизнеутверждающего искусства. Все, к чему он ни прикасается, начинает играть переливами света, водопадом мелодичных звуков. В этом оптимизме и внутренней веселости, с которой театр делает свои спектакли, — основная характерная черта любимого детища Вахтангова, своеобразная доминанта его творческого пути. Его спектакли — всегда праздник, немного романтический, разукрашенный пестрыми флажками и разноцветными фонариками. Театр любит играть шелковыми тканями, изящными и легкими мелодиями. Как лакированные сверкают его декорации, напоминая игрушки, сделанные из папье-маше и серебряной бумаги.

Но в этом стремлении к театральной праздничности и нарядности Вахтанговский театр далеко не всегда сохранял нужную меру. Стиль «Принцессы Турандот» — веселого и иронического игрового представления — на долгие годы закрепился в практике театра как канон. Радуя глаз и слух изяществом линий, пестротой красок и щебетом молодых голосов, спектакли вахтанговцев часто оставались поверхностными, не задевая больших тем и не создавая глубоких человеческих образов. Его оптимизм долгое время оставался оптимизмом радостно настроенного человека, который в каждом явлении готов видеть предлог для веселой игры.

Отсюда идет целая серия легких незамысловатых спектаклей, одно время заполнявших сцену Вахтанговского театра. Высшей кульминационной точкой этой линии театра была постановка «Гамлета». Трагедия Шекспира превратилась в поверхностное игровое представление пародийного характера. Один за другим открывались перед зрителем эффектные пейзажи. Глубокомысленный датский принц, сомневающийся мудрец и мечтатель, передавший свою печаль и свои сомнения многим последующим поколениям, оказался розовощеким весельчаком {339} и самодовольным резонером. Тихая Офелия, которой в течение веков поэты посвящали самые нежные свои стихи, превратилась в легкомысленную кутящую девицу.

Традиции спектакля-маскарада оказались очень сильными и цепкими в работе Вахтанговского театра. Еще недавно театр выпустил постановку «Человеческой комедии», в которой образы Бальзака были взяты преимущественно с внешней стороны, как декоративные фигуры.

И даже в «Интервенции», в этом героическом представлении из эпохи гражданской войны, сказался поверхностный подход театра к большой и серьезной теме. Во многих моментах этого талантливого, но чересчур облегченного спектакля героика отступает перед второстепенными нарядными деталями и мужественные голоса революционеров часто заглушаются легкими водевильными песнями, в которых звучат беззаботность и ничем не омраченная веселость.

И в последней работе над шекспировской комедией «Много шума из ничего» Вахтанговский театр остался в пределах карнавального «турандотовского» стиля, чересчур принарядив свой спектакль и затушевав в комедии серьезные драматические ноты.

Эта веселость Вахтанговского театра еще не потеряла за пятнадцать лет его существования свежести и непосредственности. Она не заштамповалась в мертвых рутинных приемах. Театр сохранил свою молодость, живость движений и чувство изящного. Он еще умеет порхать в своих грациозных спектаклях. Но чем дальше, тем острее проявляется ограниченность этого игрового стиля. Стилизация очень часто переходит в манерную красивость, и лукавая ирония сменяется серьезной игрой в безделушки.

И дело здесь не только в том, что, оставаясь на этих позициях, театр уходит от большого содержательного искусства, от глубоких тем, которые выдвигает перед ним современная жизнь. Маскарадный стиль ограничивает возможности внутреннего творческого развития коллектива театра. Он останавливает рост актерских индивидуальностей, консервирует исполнителей в пределах однажды найденной манеры, дает им задачи чисто внешнего, поверхностного раскрытия человеческого образа.

Нелегко расставаться со своим прошлым, особенно с таким блестящим прошлым, овеянным легендарной славой Вахтангова и воспоминаниями о первых успехах, о первых аплодисментах, которыми встретила московская публика рождение театра в «Принцессе Турандот». Не без труда, не без сожалений {340} Вахтанговский театр освобождается от своих традиций, сложившихся за полтора десятка лет его профессиональной работы. Время от времени он снова обращается к уже пройденным этапам, пытаясь воскресить на сцене видения своей театральной юности и утвердить их как свою подлинную и единственную биографию

### 2

Но за эти годы в театральном здании на Арбате вырос и другой театр, гораздо более интересный, содержательный и острый, чем его предшественник. Это — тот же веселый театр, создающий радостное оптимистическое искусство. Он не зачеркивает своего прошлого, но органически включает его в основных и лучших его тенденциях в свой новый складывающийся стиль.

Начало этого нового пути Вахтанговского театра мы находим в его давнишних постановках — «Барсуки» и «Виринея», сделанных более десяти лет назад. В этих старых спектаклях театра впервые на его сцене маскарадная стилизация уступила место более глубокому подходу к материалу революционной действительности. В них зазвучало ощущение драматизма реальных жизненных событий, и условные театральные персонажи уступили дорогу живым людям. Уже в те годы Вахтанговский театр наметил вторую линию своего творческого развития. Но только с «Егора Булычова» она определилась как основная и решающая в практике этого театра. Ей принадлежат и такие прекрасные спектакли вахтанговцев последних лет, как «Аристократы» и «Далекое».

«Егор Булычов» М. Горького, поставленный Вахтанговским театром, давно уже стал классическим спектаклем для всего советского театра. Но для Театра Вахтангова этот спектакль имел значение своеобразного переворота. Горький сыграл роль второго духовного «отца» студии. Вахтанговский театр был открыт заново. «Егор Булычов» показал, какие не использованные еще возможности таятся в этом молодом, дружном коллективе, так весело и отважно начавшем пятнадцать лет назад свою театральную жизнь.

Глубокая горьковская мысль была раскрыта театром с замечательной силой и остротой. Мы все помним этот волнующий спектакль и превосходную игру Щукина в заглавной роли. Вахтанговский театр не просто перевел на язык сцены произведение Горького. Он вложил многое от себя, наполнив спектакль той жизнерадостностью, которая всегда была свойственна этому театру, но которую он так часто расточал на {341} изящные пустячки и безделушки. Драма о смерти прозвучала на сцене как гимн жизни, радостной и торжествующей. И сам-Егор Булычов в исполнении Щукина, с его веселым пафосом разоблачения, с его нравом озорника, атеиста и отрицателя старого затхлого быта, в какие-то моменты спектакля приобретал черты нашего современника, утверждающего жизнь в ясности и простоте новых человеческих отношений.

В этом классическом спектакле театр открыл в себе способность не только радоваться и веселиться, но и глубоко задумываться о жизни и воссоздавать ее на сцене в человеческих образах, полных внутреннего драматизма. Вместе с тем в «Егоре Булычове» театр преодолел и свое стремление к внешней красивости, к стилизации и к подчеркнутой нарядности своих представлений. Его художественный стиль стал более мужественным, сдержанным и человечным.

Этот путь театра продолжился в «Аристократах» и в «Далеком». И в этих спектаклях театр обрел в себе ощущение драматизма героической эпохи и умение глубоко проникать во внутренний мир сегодняшних людей.

С этой линией театра связан рост его художественного коллектива. Мы все были свидетелями внезапного превращения талантливого, но несколько сдержанного в своих прежних работах Щукина в одного из крупнейших мастеров советской сцены, раскрывшего в образах Булычова и Малько свою самостоятельную человеческую тему.

Вахтанговский театр обладает рядом интересных и талантливых актеров, как Симонов, Алексеева, Орочко, Мансурова, Горюнов и другие. Стилизаторский период жизни Вахтанговского театра не давал им возможности широко раскрыть свое дарование. Очень долгое время эти интересные, своеобразные мастера оставались приблизительно на одном уровне своего мастерства.

Новая линия театра и в этом отношении приносит новые достижения. Симонов в роли Кости-Капитана и в Бенедикте, Алексеева, прекрасно сыгравшая Виринею, Глафиру в «Егоре Булычове» и Любу в «Далеком», Мансурова, создавшая глубокие образы Шурки («Егор Булычов») и Беатриче в шекспировской комедии, — все это предвестия нового творческого подъема Вахтанговского театра. Его образы становятся глубокими и человечными.

Театр, созданный революцией, становится зрелым, сохраняя своеобразие творческой индивидуальности и то обаяние, которое было присуще Вахтанговской студии с первых ее шагов.

{342} Июнь 1939 года

## Горький в колхозных театрах[[94]](#endnote-83)

### 1

В Саратове прошел смотр колхозно-совхозных театров. Пять театров оспаривали право показать лучший спектакль на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. Победителем вышел Пугачевский театр, давший интересную постановку «Егора Булычова». Вслед за ним второе место занял Аткарский театр, привезший на смотр тоже горьковский спектакль — «Последние». На третьем месте оказался Петровский театр, поставивший Островского («Не было ни гроша, да вдруг алтын»). Последними в соревновании остались Вольский театр с «Генконсулом» братьев Тур и Шейнина и Балаковский театр с «Великим еретиком» Персонова и Добржинского.

Нужно сказать, что большой разницы в художественном уровне всех пяти театров нет. Театры, участники соревнования, оказались более или менее равными по своим сценическим возможностям. Почти у каждого из них были на смотре свои преимущества. Так, в Вольском театре несколько второстепенных ролей «Генконсула» было исполнено не без тонкости и даже с профессиональным щегольством. В том же театре хорошо показал себя художник (В. Воронов), с малыми средствами добившийся неплохих декоративных эффектов.

Однако в соревновании участвовали не только театральные коллективы, но и драматурги, пьесы которых были показаны театрами. И среди драматургов победили Горький и Островский, имевшие на смотре таких слабых «противников», как авторы «Генконсула» и «Великого еретика». Правда, Горький и Островский поставили перед актерами и большие задачи, но в то же время они поддерживали каждый их шаг на сцене, заставляли их мобилизовать все свои творческие ресурсы. А режиссеры и актеры, вышедшие на соревнование с «Генконсулом» и «Еретиком», оказались в этом отношении гораздо менее защищенными.

Смотр показал большой рост колхозно-совхозных театров. За несколько лет, которые прошли с того времени, когда в этих театрах впервые раздвинулся занавес перед колхозной аудиторией, многое изменилось в их работе. Сейчас они показывают уже не слабые, наспех сколоченные спектакли, которые приходилось оценивать с большой скидкой. К ним можно подходить с обычными профессиональными требованиями.

{343} На саратовском смотре это прежде всего относится к горьковским спектаклям. Они не лишены недостатков, иногда очень крупных. Но эти недостатки уже не имеют элементарно-технического характера. Они касаются более сложных проблем идейно-художественной трактовки классических произведений, тех проблем, которые стоят сейчас не только перед колхозно-совхозным театром, но и перед многими центральными театрами. В этих спектаклях есть невыдуманная оригинальность замысла, пускай спорного, но все-таки своего и в отдельных частях талантливого по исполнению.

### 2

Пугачевский театр дал самостоятельную сценическую трактовку горьковского «Булычова». Мы будем спорить с театром по поводу его понимания драмы Горького, но ему нельзя отказать в правомерности.

Внешне этот спектакль как будто является копией постановки Вахтанговского театра. Та же планировка сцены, приблизительно такие же декорации, хотя и в уменьшенных масштабах, те же мизансцены. Так же как у вахтанговцев, на сцене слева стоит обеденный стол с самоваром и чашками, а на правой стороне, несколько в глубине, идет лестница наверх с деревянными точеными перилами. Так же в левом углу стоит граммофон на маленьком столике. И все основные эпизоды спектакля разыгрываются на тех же «точках», что и в Вахтанговском театре. Но в своем замысле, в трактовке ролей «Булычов» Пугачевского театра имеет и существенные различия со спектаклем вахтанговцев.

После Щукина трудно принять какого-либо другого Булычова. Образ этого умного и талантливого озорника настолько глубоко и ярко был сделан актером, что он навсегда останется единственным и неповторимым, таким же неповторимым, как был городничий у Щепкина или Гамлет у Мочалова. Эта роль отлита у Щукина в классически завершенной форме.

Актер, играющий Булычова в Пугачевском театре, не поднимается до уровня щукинского исполнения. Его Булычов гораздо более ограниченный и бедный образ. Но тот, кто не видел Щукина в этой роли, тот поверит и Булычову Малюгина. Можно поверить, что именно такой Булычов, с таким же некрасивым, заросшим волосами, каким-то буйным лицом, с такими же веселыми, смеющимися глазами и с неуклюжими, медвежьими ухватками, действительно когда-то обитал в своем добротном доме где-нибудь в Костроме или другом большом городе Верхнего Поволжья.

{344} Булычов Малюгина с первого же акта проявляет свой буйный и непокорный характер. Он быстро двигается по сцене, говорит громким голосом, доходит почти до крика. Он с самого же начала откровенно издевается над окружающими, грубо их третирует. Уже в первом акте Булычов прогоняет своих домашних почти в тех же повышенных тонах, в каких это делал Щукин только в самом конце драмы.

Когда задвинулся занавес после первого акта и раздались поощрительные аплодисменты по адресу исполнителя роли Булычова, я был уверен, что в дальнейшем ходе спектакля актер сорвется в тоне и целостного образа Булычова у него не получится. Слишком высокую ноту взял исполнитель с самого начала спектакля. Что же ему остается делать в дальнейшем, когда предстоят наиболее сильные по драматизму места роли: сцена с Меланией, с трубачом, заключительные эпизоды со знахаркой и Пропотеем?

Но актер не сорвался. Для этого он выбрал самый легкий путь. Его Булычов продолжал ходить по сцене, как живой человек, с естественными интонациями и жестами. И в то же время тон, взятый актером с самого начала, остался на одном и том же уровне. Булычов у Малюгина раскрылся весь до конца с первого же акта; таким он и оставался до самого финала: крикун, шутник, властный и грубый человек.

Такая операция с образом Булычова оказалась возможной потому, что Малюгин сообщает своему исполнению налет комедийности. Его Булычов много проще щукинского. В нем нет того острого, деятельного ума, которым отличается щукинский герой. Булычов Малюгина отнюдь не задумавшийся над жизнью человек. Он не глуп — глупым не позволяет его сделать горьковский текст, — но ум его лишен тонкости и глубины. В малюгинском Булычове главное — его жизненная животная сила, неуемная энергия, его страстное желание жить во что бы то ни стало. Для него не существует проблемы смерти, как она существовала для самого Горького и для щукинского героя. Он только сопротивляется смерти всеми силами, какие остались в его больном теле. Он не может примириться с тем, что болезнь заставляет его ложиться на диван и корчиться от боли. Он хочет двигаться, смеяться, издеваться над окружающими, он хочет оставаться таким, каким был всю свою жизнь, не отказываясь ни от одной своей прихоти.

Булычов у Щукина был показан в переломный момент его жизни. Все изменилось для него с той минуты, когда смерть встала перед ним как реальность. Перед этой неотвратимой катастрофой он задумывается о жизни, переоценивает {345} свои взгляды на мир, на людей, на самого себя. Он не уходит в отчаяние и не сдается смерти. Он тоже хочет жить и утверждает жизнь в своих словах, в своем поведении. Но эта жизнь возникает перед ним совсем другой, чем была для него в его прежнем существовании. «Не на той улице живу» — эти слова Булычова, как известно, являются ключом к толкованию роли Щукиным. Этот процесс совлечения внешних покровов с жизни, обнажения ее подлинного лица составляет динамическую, развивающуюся линию образа Булычова у Щукина. Этот процесс придает щукинскому герою большую философскую глубину и драматизм. Разрастаясь, захватывая все более потаенные душевные пласты, идет у Горького и у Щукина этот бунт Булычова не только против физической смерти, но и против всего затхлого и мертвого, что есть в самой жизни, окружающей Булычова, против гниющего, обреченного на гибель общества, в котором жил когда-то и действовал этот умный и лукавый человек.

Всего этого нет у малюгинского Булычова. Нет у него и внутреннего движения образа, его постепенного раскрытия. Если в щукинском Булычове живет многое от нового мира, многое от тех людей, которые после революции станут строителями нового общества, то малюгинский Булычов целиком остается в прошлом. Он умирает вместе со старым миром в февральские дни 1917 года под звуки революционных песен, которые поет толпа за окнами его дома.

Это обеднение образа Булычова сказалось и на драматическом содержании роли. У малюгинского Булычова отсутствует драматизм в ощущении жизни. Как мы уже говорили, актер придает своему герою оттенок комедийности. Правда, он это делает осторожно. Малюгин не высмеивает своего героя. Его Булычов сохраняет какие-то свои привлекательные черты, свое человеческое обаяние. Но его духовная драма теряет у Малюгина свою остроту. Поэтому нам не жаль его Булычова той щемящей жалостью, которую вызывал Щукин в финальных сценах спектакля, когда тень близкой смерти уже ложилась на лицо его героя. С малюгинским Булычовым можно легко расстаться: на сцене погибает от неизлечимой болезни только жизнеспособный и остроумный человек, а не тот новый мир мыслей и чувств, который родился в щукинском Булычове незадолго да катастрофы.

Отсутствие драматического движения образа естественно сказалось на наиболее сильных моментах драмы. Сцена с трубачом, та сцена, в которой пафос отрицания и разоблачения старого мира приобретает у щукинского Булычова глубокий {346} трагический смысл, оказалась бледной. Булычов Малюгина продолжает в ней только смеяться и только озорничать.

Налет комедийности присущ не одному Булычову. Он лежит почти на всем спектакле и сказался на трактовке большинства остальных образов пьесы. В отдельных деталях режиссер даже перешел возможную меру такого акцента. Гримы Ксении, Звонцова, Таисьи, Мокроусова даны в неуместно подчеркнутом комедийном плане. Так же чисто внешними приемами снижен и образ Лаптева, очень важный образ в идейной концепции горьковской драмы. Он дан в спектакле незначительным пареньком с простоватым лицом и с чересчур мелкими, бытовыми жестами.

Но есть в спектакле Пугачевского театра моменты, с которыми не приходится спорить. Это прежде всего превосходное исполнение роли Шурки актрисой Кочетковой. Из всех исполнительниц этой роли, каких мне пришлось видеть на сцене, Кочеткова дала наиболее интересный и, пожалуй, наиболее талантливый вариант Шурки Булычовой.

В первых эпизодах пьесы ее Шурка какими-то чертами отдаленно напоминает мансуровскую Шуру. Намеренная угловатость движений, широкий, размашистый шаг, кривящийся рот, когда она огрызается на слова Ксении и Варвары, — все эти черты маленького ощерившегося зверька чересчур резки. Но и здесь уже проступает обаятельный образ своенравной и нежной девушки, жизнерадостной, с острым любопытством к жизни, этой верной дочери непокорного и буйного Егора. Шурка Кочетковой дана девочкой-подростком. В ней много наивности, ребячьей простоты, но наивности не наигранной, не актерской, идущей не от исполнительницы, а от самого образа, освоенного очень органически и глубоко.

Это не женщина с насупившимся, несколько мрачноватым лицом, с пробуждающимися страстями, как это было у Мансуровой. Шурка Кочетковой стоит на грани взрослости, но мир для нее открывается ясным и веселым, полным радости и счастья. Это чувство счастья, которое живет в ней, проявляется очень сдержанно. Оно сказывается в легких движениях, в едва заметных переходах интонаций. В ней нет того инстинктивного и, может быть, преждевременного знания жизни, что составляет характерную черту Мансуровой — Шуры. Она вся в ожидании какой-то яркой жизни, которая придет к ней завтра, а может быть, сегодня, сейчас, вот в эту минуту. Она словно стоит перед дверью, готовая вбежать в нее, когда она распахнется перед ее ожидающим, требовательным взглядом.

{347} Такой Шурка Кочетковой и входит в жизнь в финале пьесы, выбегая на улицу к толпе, несущей красные флаги и поющей песни революции.

Наиболее интересно проведен актрисой второй акт, и в особенности разговор с Тятиным. Здесь у нее окончательно исчезает некоторая нарочитая угловатость движения и интонаций. Актриса как будто забывает о своем сценическом задании и свободно отдается тому внутреннему голосу, который она услышала у горьковской Шуры. У нее появляется естественная простота и точность движений, этот безошибочный тон, рождающийся у актера только тогда, когда сценический образ сливается с его личной человеческой индивидуальностью.

Шурка по-детски сбрасывает туфли, прежде чем залезть на диван с ногами, и, уютно устроившись, со вкусом начинает разговор с Тятиным. Во всех ее движениях и интонациях чувствуется молодое любопытство к серьезным вопросам, стремление проникнуть во внутренний мир людей, которые живут с ней рядом и чем-то ее занимают. В Шурке Булычовой актриса отыскала под детской непосредственностью и наивностью тот ум, который Малюгин не нашел в своем Егоре. При всей своей ребячливости Шурка оказалась умнее своего отца. И нужно сказать, что этот образ поднял общее идейное звучание спектакля, внес в него более глубокую и страстную ноту.

Хороша в спектакле Глафира. Исполнительница этой роли Захарова повторяет образ, созданный Алексеевой в Вахтанговском театре, но повторяет его в своей интонации, в свободной и простой манере.

### 3

Внешне спектакль сделан очень добротно. Когда вы смотрите из зрительного зала на сцену, вам не приходит в голову делать скидку на бедность районного передвижного театра. Правда, костюмы у некоторых действующих лиц могли бы быть лучше. Но самые декорации вполне свободно можно перенести и на сцену московских театров. А есть в них и свои преимущества…

После финального акта мы прошли на сцену. Довольно солидная обстановка спектакля с прочными стенами и с анфиладой комнат оказалась легкой и портативной. Ее разобрали при нас и упаковали в одну половину буфета, украшавшего столовую в булычовском доме, и в тот диван, на который по ходу действия ложился больной Булычов. Туда же ушли костюмы и реквизит. Стены комнаты, казавшиеся из зрительного зала такими внушительными, на самом деле были составлены {348} из тонких рам с натянутой цветной материей. Весь булычовский дом уместился на небольшом грузовике и на следующий день после окончания смотра двинулся по саратовским дорогам к театральным площадкам в колхозах.

В этой простоте декоративного убранства (художники П. Ильин и Е. Михеев) как будто нет ничего нового. Эта старая, испытанная привилегия театра добиваться сценической иллюзии простыми, несложными средствами: несколько цветных тряпок, дюжина реек и немного изобретательности.

Но сегодня этот банальный способ кажется откровением — настолько ненужно усложнен механизм современного спектакля. Наши большие театры редко используют свое право на условность и сценическую иллюзию. Изобретательность художников и постановщиков идет по линии наименьшего сопротивления и наибольших затрат денег и материалов. Громоздкие постройки из дерева с детальной обработкой поверхности, музейная мебель, настоящие деревья, пшеничные поля и тростниковые заросли, перенесенные на театральные подмостки с педантичной добросовестностью, — как все это технически сложно и в то же время художественно элементарно, как это чуждо природе театра!

Не нужно думать, что это только вопрос техники. Действительно, для зрителя как будто все равно, какими средствами театр достигает необходимого декоративного эффекта. Он видит перед собой комнату булычовского дома и не задумывается над тем, выстроена ли она с предельной конструктивной солидностью или представляет собой легковесное и почти эфемерное сооружение. И все-таки это вопрос стиля театра.

Ибо кроме зрителя в театре существуют актеры. И для них не безразлично, какими средствами создана сценическая иллюзия. Для них не все равно, играть ли среди прочных отлакированных стен или в окружении холщовых, раскрашенных под дерево рам. Для них не безразлично, пить ли по ходу действия настоящий чай или подносить к губам пустую чашку. Различная обстановка вызывает и различные приемы игры.

В искусстве стиль складывается из мелочей, часто незаметных для постороннего глаза. И, может быть, та утраченная театральность, которую часто ищут очень далеко, в искусстве старинного балагана или в итальянской комедии дель арте, — на самом деле лежит совсем рядом, под рукой. И для того чтобы обрести ее, вовсе не нужно вступать в конфликт с реалистической драмой, искать необычных жестов, интонаций, причудливых гримов и пестрых костюмов. Для этой театральности нужно совсем немного фанерных материалов и музейных {349} вещей, но зато побольше фантазии у актеров и постановщиков, побольше способности переноситься в воображаемый мир театрального спектакля.

И еще одно послесловие к «Булычову» Пугачевского театра. Оно относится к той дискуссии о чересчур медленных сроках театральных постановок, которая несколько лет назад вспыхнула на страницах специальной печати и погасла, не оставив после себя следа.

Пугачевский театр готовил своего «Булычова» всего три недели. И этот короткий срок сказался на спектакле только положительно. При всех его недостатках в нем есть чувство целого и легкое дыхание, которое рождается в искусстве, когда художественное произведение создается в уплотненные сроки, как бы одним порывом, без чрезмерных аналитических изысканий.

В искусстве, в том числе и в театральном, совсем не полезно предвидеть все до конца, все расчислить, предусмотреть и рассчитать заранее. Очень многое в спектакле должно быть оставлено на долю импровизации, в расчете на внезапные находки и «открытия». Это сопряжено с риском. Но художник, боящийся риска и старающийся подпереть себя со всех сторон подпорками, часто перестает быть талантливым художником. Он лишает себя возможности сделать тот решающий скачок, который заставляет его в самый последний момент собрать все свои творческие силы и подняться иногда даже выше своих возможностей.

В спектакле Пугачевского театра звучит эта импровизационная легкость. В нем есть талантливость. Этот спектакль напоминает о том, что искусство не только многотрудное, но и веселое дело.

### 4

«Последние», показанные Аткарским колхозным театром, — одна из самых сильных драм Горького, но в то же время и наиболее трудная для постановки. Это показала театральная судьба «Последних» на советской сцене. Пьеса эта ставилась часто за последние годы, но ни один театр до сих пор не нашел к ней верного ключа. Ее обычно трактуют как семейную драму чеховского или, вернее, эпигонско-чеховского стиля: соединение мелодраматического тона и чеховских пауз. Именно в такой трактовке шли «Последние» в Московском театре Революции и в ряде других театров. Только Ленинградский Красный театр — и то лишь у Толубеева в роли Ивана Коломийцева — нашел более мужественный тон, свойственный {350} Горькому-драматургу. Но со всей конструкцией спектакля и этот театр не справился.

Аткарский театр, к сожалению, не нарушил этой установившейся традиции в сценической интерпретации «Последних». Разыгранный с хорошим профессиональный мастерством, спектакль не поднялся на высоту горьковской темы. Глубокий драматизм «Последних» и в этом случае оказался затушеванным. В спектакле взят хороший тон, в нем нет безвкусной слезливости и подчеркнутой сентиментальности. Но лирическая интонация, которая настойчиво звучит во всех «психологических» сценах спектакля, заимствована из драматургии иного стиля, чуждого горьковскому. Горький не относился к героям своей драмы с такой снисходительностью и задушевностью, которые проявил к ним Аткарский театр.

«Последние» — злая пьеса. В ней люди не размышляют о жизни, не задумываются над ней. Они цепляются за нее, стремясь только спасти самих себя по принципу: «Спасайся, кто может».

Эту сильную, острую драму, насыщенную внутренней тревогой, построенную на быстрых темпах, на перекрещивающихся конфликтах, драму, в которой отдельные персонажи вгрызаются друг другу в горло, театр поставил в лирических, заглушённых тонах. Как и в Театре Революции, в Аткарске спектакль идет на медленных темпах, с долгими паузами.

Раздвигается занавес. На сцене полутьма. Действующие лица начинают спектакль, тихими, приглушенными голосами рассказывая зрителям о своих сомнениях и страданиях. Они словно ведут диалог сами с собой. Неподвижно они стоят в разных углах комнаты и поочередно бросают реплики в темноту зрительного зала. Этот прием повторяется в спектакле не один раз. Правда, после этого на сцене зажигается полный свет и действующие лица начинают двигаться и разговаривать друг с другом в более живом темпе. И тем не менее эти сцены характеризуют стиль спектакля, определяют амплитуду его темпов, особенно в той части, где дается характеристика «положительным», страдающим персонажам пьесы. Эти персонажи слишком упорно ищут задушевных глубоких интонаций. Они слишком часто пытаются раскрыть перед зрителем свою тоскующую душу.

На самом же деле у героев «Последних» — как их дал Горький — гораздо больше тревоги, страха за себя, чем лирической тоски.

Может быть, сильнее всего непригодность такого подхода к горьковской драме сказалась на образе Софьи — жены Коломийцева. {351} Актриса Харламова, играющая эту роль, вкладывает в исполнение много теплоты и обаяния. Но этот образ взят из пьесы другого драматурга. Софья у Харламовой оказывается нежной матерью, которая почувствовала пустоту своей прежней жизни, свою никчемность и пытается склеить семью из разбитых осколков.

Харламова слишком идеализирует свою героиню. У ее Софьи тонкое, одухотворенное лицо, большие думающие глаза. Ее движения и жесты по-матерински нежны, когда она говорит со своими детьми. В них слишком много привычной ласковости и внимания, едва ли свойственных горьковской Софье, только на склоне лет увидевшей своих детей глазами матери. Софья Харламовой по-настоящему страдает вместе с опозоренной Надей, она утешает ее со всей ласковостью, на которую только способен подлинно близкий человек.

Конечно, нельзя сделать Софью грубой и резкой — это будет неверно. Но придать ее облику, ее внешнему поведению некоторую угловатость, порывистость, показать в каких-то нюансах необычность для нее роли утешающей матери — необходимо, если исходить из горьковского замысла. Горький знал, что мучения и душевные колебания Софьи идут не от проснувшейся человечности, но от духовной слепоты и от внезапно родившегося ощущения непрочности коломийцевского семейного благополучия. Этим, и прежде всего этим, определяется ее отношение к самой Соколовой и к ее сыну-революционеру, арестованному Коломийцевым. В ней не нужно искать проснувшейся совести или стремления к более высоким моральным идеалам.

Отнюдь не положительным лицом является в пьесе и Яков Коломийцев, которого обычно театры изображают как сентиментального доброго дядюшку, полного душевной чистоты, своего рода совесть коломийцевской семьи. Правда, Горький не издевается над ним. Но в его тоне по отношению к Якову звучат временами ноты иронии: для Горького, как и для нас, Яков — прекраснодушный, но бесполезный человек.

Правда, в Аткарском театре Яков обрисован более резкими мужественными чертами, чем это было в Театре Революции. У него по крайней мере нет позы мученика, страдающего героя. Но все же актер Д. Царьков не нашел того тонкого акцента самолюбования и прекраснодушия, который сделал бы образ Якова таким, каким его видел драматург. Здесь не хватает очень немногого, как всегда в искусстве: может быть, какой-то едва уловимой торжественности тона в отдельных моментах роли или театрального жеста, введенного очень {352} осторожно, но остающегося в памяти зрителя как существенная деталь для характеристики образа.

Актер же ведет эту роль только по напечатанному тексту, не вскрывая всех заложенных в нем нюансов и детальных психологических ходов.

Единственный герой драмы, которому Горький сочувствует, это «злая» Люба. Но в спектакле Аткарского театра, впрочем, как и в остальных театрах, Люба отходит на второй план как положительный персонаж именно потому, что другим действующим лицам театр придал чересчур много хороших душевных качеств.

Ровный по актерскому исполнению, выдержанный в одном стиле, спектакль этот не позволяет выделять отдельных исполнителей на особое место, как это можно было сделать по отношению к «Егору Булычову». Хотелось бы больше импозантности и внешней театральности придать образу самого Ивана Коломийцева. Актер Горлов его несколько снижает в «чине». Это не полицмейстер крупного губернского города, а скорее помощник пристава. Больше отчужденности и сдержанности нужно было дать Соколовой в ее разговоре с Софьей. Сейчас Соколова (арт. А. Царькова) хотя и взята в верном внешнем рисунке, но проявляет слишком много душевности в своем диалоге с женой полицмейстера.

Мы говорили здесь о деталях спектакля, о нюансах в исполнении и толковании ролей, об отдельных жестах и интонациях, которые следовало бы продумать более глубоко, чтобы найти точное решение образов горьковской драмы, такое же точное и окончательное, с каким создан щукинский Булычов. Этот «разговор по деталям» лучше иных торжественных слов говорит о высокой театральной культуре, которую начинает осваивать сейчас колхозный театр.

Август 1939 года

## Шекспир среди колхозников[[95]](#endnote-84)

### 1

Критика судит обычно о состоянии нашего театра по успехам и неудачам крупных центральных театров страны. Она взвешивает на аптекарских весах каждую деталь, измеряет миллиметрами каждый изгиб в работе МХАТ, Малого или Вахтанговского театров. Новая постановка этих и других ведущих театральных коллективов вызывает волну специальных {353} споров и дискуссий — публичных и кулуарных. С предельной точностью устанавливается в каждом новом спектакле количество унций натурализма, формализма и реализма. Его оценивают с точки зрения предыдущего пути данного театра. В нем ищут уклонений от этого пути или подтверждений его. Ревнивым оком критика следит за каждым движением, за каждым вздохом этих театров, поставленных под прожектор, и не только следит, но делает мгновенные, зачастую преждевременные выводы.

Это внимание, которое подчас бывает таким утомительным для театра и стесняет его свободу, его право делать непредвиденные скачки или, наоборот, повторять в ином варианте уже найденное, идет от нетерпеливого желания видеть наши театры как можно более совершенными. Но, может быть, именно такое пристальное внимание к трем-четырем театрам, разглядывание через лупу малейших деталей их работы ведет к потере правильной перспективы и к тому, что из поля зрения критики ускользают более широкие процессы, которые совершаются в современном театральном искусстве.

Очень многое в жизни нашего театра освещается по-иному после внимательного знакомства с работой периферийных театров. Здесь все процессы проще и нагляднее. Об этом говорит тот всесоюзный смотр колхозно-совхозных театров, который только что закончился, принеся столько неожиданного для заинтересованного наблюдателя-Первое, что радует в работе колхозно-совхозных театров, это выросшая культура спектакля. Исчезновение эстетических сект в актерском искусстве дало возможность пользоваться любому театру проверенным опытом всего советского театра. И, что самое важное, художественная культура спектакля определяется сегодня не количеством режиссерских трюков и не декоративной изобретательностью художника, приобретающей очень часто на периферийной сцене жалкий, пародийный характер.

Выросла инициатива актера, даже самого молодого, только вчера пришедшего с самодеятельной сцены на подмостки профессионального театра. Спектакль делается не только режиссером и художником, как это было еще недавно в труппах с молодым составом, но прежде всего самими актерами. В театре, даже самом маленьком и работающем подчас в очень трудных условиях, начинает звучать индивидуальный голос актера. И чем решительнее театр отказывается от всякой внешней мишуры формальных изысков и «изобретательства», тем этот голос раздается громче и острее.

{354} Развязанная инициатива актера сказывается в том обилии способных и талантливых исполнителей, которое удивляет всякого, кому приходится встречаться сейчас с низовыми театрами. Это не значит, что среди массы актеров, выступающих на колхозной сцене, мы найдем много готовых мастеров, художников со сложившейся индивидуальностью. Таких актеров еще мало. Но часто встречаются по-настоящему свежие, обещающие дарования даже среди совсем неопытных исполнителей, дарования, которые не заглушаются внешними штампами и наспех навязанными техническими приемами. Стремление к искренности, к тому, чтобы говорить со сцены своим, человеческим голосом (пускай еще не окрепшим!), характерно для большинства актеров, несмотря на то, что им приходится работать в условиях постоянной спешки.

Прежде всего инициативой актера объясняется то, что сравнительно плохо оборудованные, не имеющие иногда даже постоянного помещения, располагающие незначительными кадрами опытных профессиональных актеров колхозно-совхозные театры берутся зачастую за выполнение очень трудных задач, и не только берутся, но и справляются с ними временами очень неплохо. А задачи эти иногда бывают действительно трудными.

### 2

Мы уже забыли те времена, когда Шекспир на провинциальной сцене был редким гостем и появлялся только с приездом какого-нибудь знаменитого гастролера, русского или иностранного. Мы давно уже не удивляемся, что шекспировские драмы вошли в репертуарный обиход советской периферийной сцены. Театры особенно осмелели после блестящей удачи Остужева в Отелло. Они атакуют великое наследие английского классика, не останавливаясь перед труднейшими его драмами. И за последние годы можно назвать ряд интересных шекспировских спектаклей, осуществленных в театрах периферии и часто не уступающих по мастерству и сложности замысла шекспировским постановкам даже такого специалиста по английскому классику, как С. Радлов в его ленинградских работах.

Но Шекспир на колхозной сцене, Шекспир, уложенный на телегу или в лучшем случае на грузовичок странствующего передвижного театра, — это еще случай редкий в театральной практике. Именно с таким случаем мне пришлось встретиться в Краснодаре на краевом смотре колхозно-совхозных театров.

{355} Крымский колхозно-совхозный театр, работающий в кубанских станицах в районе Черноморского побережья, поставил комедию Шекспира о виндзорских кумушках и хвастливом кавалере Фальстафе. Спектакль был приготовлен незадолго до смотра в краевом центре, но его уже успели повидать многие колхозники, встретившие появление Шекспира в своих клубах и Домах культуры дружными аплодисментами.

Крымский театр — театр молодой. Его труппа почти целиком составлена из вчерашних любителей, выступавших на самодеятельной сцене. Когда на обсуждении спектакля зашла речь о Фальстафе и его исполнителе, то со стула поднялся молодой худощавый паренек с добродушными глазами и застенчивой улыбкой. Такими же молодыми оказались и почтенный мистер Форд, и мистер Педж, и остальные бородатые персонажи шекспировской комедии, с накладными животами, с толщинками, в высоких ботфортах, с широченными платьями и пышными париками. Только два актера в составе участников «Виндзорских кумушек» оказались опытными профессионалами, кстати сказать, очень неплохо исполнившими свои роли в спектакле.

В первые минуты я смотрел спектакль с тревогой за Шекспира и за самый театр. Трудно просидеть в зале в течение четырех часов с чувством неловкости и стыда, которое пришлось испытать недавно на спектакле другого колхозно-совхозного театра (на этот раз в Ростовской области), с очень молодыми и очень неопытными исполнителями взявшегося играть «Забавный случай» Гольдони.

Но здесь этого не случилось. Только финальная сцена в лесу с мистификацией Фальстафа не совсем удалась театру и временами отдавала плохим вкусом. В остальном же, несмотря на молодость, а иногда и явную неопытность актеров, комедия о виндзорских кумушках — одна из труднейших шекспировских комедий, требующая детальной и тонкой сценической разработки, — дала материал для занимательного, веселого спектакля, причем в меру веселого, в котором мысль Шекспира временами прорывалась, обнаруживая остроту, спрятанную за безоблачным смехом.

Я говорю «временами», потому что в целом по своему стилю, по раскрытию образов все-таки это был еще не Шекспир в том его истинном обличье, в каком хотелось бы видеть его в театре. Крымский театр не ушел от мольеровской традиции в сценическом истолковании комедий английского драматурга, той традиции, которая до сих пор еще дает себя знать при постановке «костюмных» комедий на современной сцене {356} и сказалась даже на таком блестящем спектакле, как «Много шума из ничего» Вахтанговского театра. Но вернемся к Крымскому театру.

Начинается спектакль. Через линию рампы в зрительный зал выступает небольшой просцениум с двумя боковыми выступами. На этих выступах в дальнейшем пройдет комический эпизод Фальстафа с Куикли, веселый шутовской эпизод, который доставит много удовольствия зрительному залу.

На сцене появляется компания виндзорских обывателей в нарядных, я бы сказал, богатых костюмах, неожиданно богатых для колхозного театра, имеющего сравнительно ограниченные материальные средства. Развертывается вступление к проказам виндзорских кумушек. Толстый Фальстаф в сопровождении беспутных оруженосцев разыгрывает свои фанфаронады. Здесь и прелестная Анна Пэдж, очень приятная по внешнему виду, но, пожалуй, слишком робкая и застенчивая по манере держаться на сцене. Здесь и мистер Слендер, тощий и длинный, каким его обычно изображают в театре, с жеманными движениями и пискливым голосом. Все они движутся, громко говорят, кипятятся, хохочут и ругаются. Женщины в пышных платьях приветливо и лукаво улыбаются. Все идет так, как полагается по шекспировской комедии, и идет гладко, весело; актеры играют с воодушевлением и с хорошей профессиональной серьезностью.

Действие происходит на фоне небольшого задника, на котором изображена английская деревня с аккуратными домиками и зелеными деревьями. На площадке нечто вроде фонтана или бассейна с каменной скамейкой и розовый дом мистера Пэджа с белыми колоннами и широкой дверью, через которую радушный хозяин уводит к себе гостей на обед.

Вся обстановка этого акта, впрочем, как и всех последующих, сделана в спектакле незамысловато, но внимательно. Режиссер в своем предварительном слове говорил, что он стремился дать реалистического Шекспира. Это бесспорно так. В оформлении спектакля нет ни намеренной стилизации, ни условного упрощения. Оно создает несложную, но вполне убедительную обстановку для действия комедии.

Так же просто и внимательно построен и весь спектакль, в котором незримо присутствует то, что мы называем цельностью исполнения. В трактовке ролей актеры стремятся сохранить бытовое правдоподобие образов и найти внутреннее оправдание коллизий, в которые ставит Шекспир своих героев.

В меру смешон Фальстаф. Его играет молодой актер Скворцов. Конечно, это еще не тот хвастливый рыцарь, которого {357} написал Шекспир. У актера он вышел чересчур добродушным и незамысловатым парнем, приблизительно таким, каким выглядит в жизни сам исполнитель, если снять с него толщинки и бороду. В нем не хватает злости и лукавства, которые есть у шекспировского Фальстафа. Чересчур часто актер весело улыбается, показывая блестящие, белые зубы. Этому Фальстафу недостает буйства, грубости, громкого голоса и плотоядной улыбки. Он больше проказник, наивный и доверчивый, чем сластолюбец, обжора и лентяй. Но и в таком «облегченном» варианте актер доносит до зрителя основной замысел шекспировской комедии о Фальстафе.

Можно спорить с трактовкой образа Форда (артист Надолинский), которому исполнитель придал черты излишней нервозности и душевной неустойчивости. Он мог бы меньше горячиться и не так явно выказывать свою ревность.

Есть неверные акценты и в исполнении других ролей комедии. Так, виндзорские кумушки, которых неплохо изображают актрисы Морская и Ладонкина, вышли скорее проказницами, чем кумушками. Они взяты в несколько поверхностном, мольеровском рисунке, в котором исчезает бытовая окраска роли.

Так же мольеризован и Слендер. Его играет актер Арсеньев (он же художественный руководитель театра и постановщик спектакля). Слендер очерчен им достаточно отчетливо и остро. Но временами рисунок роли приобретает излишнюю жеманность линий. В нем опять-таки не хватает каких-то черт, которые рисовали бы Слендера как бытового персонажа, «виндзорского джентльмена», интересующегося больше лошадьми и собаками, чем женщинами.

И группа оруженосцев Фальстафа могла бы быть несколько грубее и развязнее по внешнему облику и по манере держаться. Их костюмы чуть-чуть слишком элегантны для их необеспеченного образа жизни. Зато превосходно исполняет роль Куикли артистка Ковалева. Она верно поняла образ этой быстрой, ловкой сводни, влезающей в любую щель, для того чтобы заработать денежки, любящей ловить рыбу в мутной воде. Мастерски сыграла актриса сцену «обольщения» Фальстафа. В этом образе был дан не только театральный рисунок интриганки, ловко запутывающей комедийную интригу. В нем проступали и отчетливые бытовые черты, сообщавшие ему жизненную плотность и психологическую убедительность.

Мы не будем подробно останавливаться на исполнении всех ролей и на детальном анализе этого веселого и хорошо слаженного спектакля. Можно было бы говорить об излишнем {358} увлечении режиссера так называемой предыгрой, немыми сценами, которые предшествуют диалогу и которые в этом спектакле иногда кажутся чересчур растянутыми. Можно было бы сказать и о том, что шекспировский текст следует подавать менее грациозно, с более тяжелой, скульптурной лепкой слова. В спектакле текст произносится опять-таки «по-мольеровски», скороговоркой, в чересчур элегантном ритмическом рисунке. Слово у Шекспира, особенно в комедии, звучит грубее, мужественнее и ярче.

Но обо всем этом следовало бы говорить не только применительно к постановке Крымского театра. Проблема сценической интерпретации комедий Шекспира еще не решена, пожалуй, ни одним из наших театров полностью.

### 3

В шекспировском спектакле Крымского театра есть черта, которую хотелось бы отметить. В нем царит дух серьезного, добросовестного отношения коллектива к искусству. У актеров, действующих на сцене, чувствуется истовость и убежденность в том, что они делают. Они не «представляют», но играют в умную, содержательную игру, условия которой принимают всерьез. Когда в спектакле тот или иной исполнитель по ходу действия убегает за кулисы, то ясно себе представляешь, что он еще некоторое время продолжает лететь за сценой, и не столько вследствие физической инерции, сколько потому, что он верит в реальность изображаемого им персонажа.

Именно с такой убежденности, с такой веры в реальность художественного вымысла начинается настоящее искусство. И это, может быть, самое драгоценное, что есть сейчас у молодого коллектива Крымского театра. Перед ним стоит задача — не дать рассеяться этой счастливо создавшейся атмосфере, в которой и рождается театр как искусство, а не только как ремесло. Мастерство придет. Его нужно добиваться упорной работой, пристальным самоанализом, требовательным отношением к себе и партнерам. Но не следует его вызывать преждевременными заклинаниями.

Это почти неуловимое чувство легкой творческой атмосферы, наивного и серьезного воодушевления ощущалось мною не раз на спектаклях колхозно-совхозных театров. А мне удалось просмотреть больше пятнадцати спектаклей на нескольких областных и краевых смотрах.

Среди них встречались и неудачные постановки, в которых все было плохо и беспомощно, начиная с игры актеров, {359} кончая нераспорядительностью администрации. Были и просто тяжелые случаи, когда за низкой по художественному качеству работой театра неожиданно открывались бытовые болезни коллектива, его производственная неслаженность, склоки, вызванные неумелым руководством директора и режиссера.

Так было с Кропоткинским театром Краснодарского края. Для этого театра смотр вылился в драматическое и изрядно запоздавшее разбирательство острых конфликтов между администрацией и труппой.

Но наряду с такими единичными случаями встречались на смотрах спектакли, покорявшие прежде всего своей невесомой и незримой творческой атмосферой, легким дыханием, которое вовсе не так часто ощущаешь в спектаклях даже некоторых наших столичных театров.

Профессиональная привычка не поддаваться первому впечатлению и проверять его трезвым анализом долго заставляла меня искать субъективные причины такому ощущению. Казалось, что она объясняется, может быть, незаметной для себя, но такой понятной снисходительностью к работе молодых передвижных театров.

Но это ощущение упорно возвращалось в разное время и в различных театрах. Оно сопротивлялось профессиональному скептицизму и аналитическому скальпелю критика. Оно заявляло о себе как о реально существующем факте, с которым приходится считаться.

Откуда это легкое дыхание и внутренняя слаженность у молодых театральных коллективов, составленных путем обычного профессионального подбора, не знавших воспитания в студиях, не проходивших длительной подготовительной работы, прежде чем выйти перед зрителем? Каким образом создается у них это внутреннее единство, которое на техническом языке называется скучным термином «ансамбль», тот ансамбль, которого иногда тщетно добиваются в течение ряда лет гораздо более устроенные и солидные театры?

Решение этой загадки нам может подсказать одно рядовое выступление на обсуждении «Виндзорских кумушек» того же Крымского театра. Это выступление следовало бы опубликовать в печати. Оно объяснило бы многое из того, что происходит в нашем театре и чего не расскажет иное исследование о роли режиссера в спектакле или о художественных противоречиях в стиле какого-либо широко известного театра.

В конце обсуждения «Виндзорских кумушек» шофер Крымского театра рассказал о работе актерского коллектива {360} этого театра как сторонний и в то же время близкий наблюдатель. При всей простоте этого рассказа трудно передать его содержание своими словами. Многое в нем решается тоном и деталями, которые нельзя восстановить по памяти. Шофер Крымского театра говорил о быте актеров, только что выступавших на сцене, рассказывал о количестве километров, проделанных ими за год пешком по дорогам Краснодарского края, о том, с каким рвением они принимаются подчас тащить из грязи застрявший грузовик, для того чтобы не опоздать с началом спектакля в колхозном клубе. Он рассказывал, как иногда актеры играли на сцене, на которую залетал снег, отказываясь отменить спектакль, чтобы не доставить огорчение своему зрителю, встретившему театр в наскоро приспособленном помещении. Он приводил примеры четкой трудовой дисциплины, которую сохраняет коллектив в своей репетиционной работе на базе и в переездах по колхозам, приводил примеры дружных, товарищеских отношений, существующих в коллективе.

Несмотря на то, что в этой речи почти не фигурировали такие слова, как «искусство» или «творчество», она была прямым выступлением на тему об искусстве. Из нее становилось понятным, что именно придало вовсе не совершенному шекспировскому спектаклю Крымского театра какое-то изящество, привлекательность и внутреннюю содержательность. Этот спектакль, так же как и ряд подобных спектаклей других театров, делался руками людей, не только влюбленных в театральное искусство, но и реально чувствующих высокую человеческую миссию актера, его глубоко интимную связь со зрителем — очень конкретным зрителем — и большую ответственность перед ним.

Могут сказать, что этого еще далеко не достаточно для искусства и что, оценивая спектакль с этой стороны, мы говорим о чем-то неконкретном и неосязаемом, не поддающемся учету и эстетическому анализу, наподобие веяния воздуха. Но без этого «веяния» искусство исчезает и остается лишь ремесло или в лучшем случае вычищенное и выглаженное мастерство. В сущности, о таком «веянии» и говорил в своей как будто очень прозаической речи шофер Крымского театра.

### 4

Кстати о шоферах колхозно-совхозных театров. В производственном быту этих театров шофер является далеко не второстепенной фигурой. Он перевозит из колхоза в колхоз труппу и декорации. От него зависит нормальная производственная жизнь театра. И так как значительную часть дней {361} в году колхозный театр проводит на колесах, то шофер становится важным участником актерского коллектива. Он сопровождает его во всех странствиях. Как доверенный опытный зритель, он смотрит спектакль. От него зачастую коллектив выслушивает первую, а иногда и квалифицированную критику своей работы.

Но этим не ограничиваются его функции в театре. Очень часто шофер заменяет в спектакле заболевшего актера или даже заново исполняет ту или иную роль за нехваткой актеров. В «Павле Грекове» — прекрасном спектакле Ейского колхозно-совхозного театра — обратил на себя внимание молодой актер Митаев, очень живо и ярко исполнивший небольшую роль тракториста. Это был шофер театра.

Иногда вслед за шофером на сцену идут и другие работники из вспомогательных кадров театра. В неудачном спектакле «Пограничники» Кропоткинского театра единственный актер, игра которого получила всеобщее признание, оказался баянистом (М. Микеев). Это была его первая роль. Он играл столяра, которого мельник-шпион приводит на заставу. В голосе этого столяра слышалось настоящее возмущение и гнев. Его жесты были точны и характерны. И вся маленькая роль была взята актером как-то сразу, единым ярким мазком.

Нам рассказывали, что и в других коллективах очень часто шофер, не бросая своего основного дела, такого важного для странствующего театра, включается в непосредственную театральную работу. То он в порядке совместительства несет функции запасного актера, то пишет декорации для новых постановок, то становится на место помощника режиссера и ведет спектакль.

Это рассказал нам шофер Леня, за свой молодой век перевезший на грузовике немало декораций и актеров передвижных театров. На этот раз на ЗИСе после окончания смотра он отвозил нас в Новороссийск, через Кубанские степи и зеленые холмы, напоминавшие Грузию. Нам предстояло смотреть премьеру новой работы Краснодарской краевой труппы, перекочевавшей на лето в красивое деревянное здание Новороссийского театра.

Случай дал любопытную возможность сравнить работу молодого колхозного театра со спектаклем гораздо более опытного и квалифицированного театра. Краснодарский театр ставил тоже Шекспира и тоже одну из его комедий, а именно «Много шума из ничего».

У меня нет намерения удивлять читателя и доказывать, что Крымский колхозный театр оказался лучше своего краевого {362} собрата. Краснодарский театр обладает сильным профессиональным коллективом, умеющим работать серьезно и по-настоящему глубоко.

И все-таки в данном случае по одному существенному моменту сравнение оказалось не в пользу центрального Краснодарского театра.

Его спектакль поставлен очень пышно и торжественно. В нем даны сложные декорации, сверкающие яркими красками, шелком и бархатом. Пышность и яркость декораций иногда даже переходят нужную меру.

В спектакле много — чересчур много! — режиссерской выдумки и изобретательности. Помимо главных исполнителей в него введена целая армия подсобных персонажей, поющих песни, танцующих, разыгрывающих пантомимические сценки, в неумеренном количестве введенные в спектакль.

Но, как это ни странно, именно в этом крепком профессиональном театре на отчетном спектакле исчезли актеры, на которых прежде всего рассчитывал Шекспир, когда писал свою знаменитую комедию.

В спектакле остались только обрывки образов, обрывки текста комедии. Все остальное заполнилось вставными дивертисментными номерами, музыкой и пением. По сцене ходили какие-то непонятные люди, у которых вырвали из рук нить комедийной интриги, которых заставили «аккомпанировать» карнавальному празднеству.

На сцене не оказалось ни Бенедикта, ни Беатриче, ни остальных хорошо знакомых героев этой шекспировской комедии. А вместе с ними пропал и ее смысл, ее содержание в самом элементарном, сюжетном его выражении. Даже для знакомого с текстом «Много шума из ничего» было трудно разобраться в драматическом движении спектакля. В особенности это резко сказалось в сцене у Леонато. Эта картина превратилась в очень длительный и утомительный карнавал, в котором слились все персонажи спектакля.

Из комедии исчез и смех, безудержный и умный смех Шекспира. Она стала скучной и непонятной.

Режиссер Крымского колхозного театра оказал доверие своим молодым актерам. Он вывел их на сцену такими, какие они есть на самом деле, не стараясь искусственными мерами замазать их недочеты, их неопытность, давая им возможность по-своему, в пределах своих технических возможностей, овладеть образами шекспировской комедии. Это доверие к актерам оказалось оправданным. Шекспир помог им заговорить со сцены живым человеческим голосом. Спектакль Крымского театра {363} запоминается при всех своих несовершенствах как умный и содержательный спектакль

Такого доверия к актерам, гораздо более опытным, не проявил режиссер Краснодарского краевого театра. Вместе с этим он не оказал доверия и Шекспиру, превратив его в сочинителя дивертисментного представления.

10 декабря 1939 года

## «Профессор Полежаев»[[96]](#endnote-85)

### 1

В этом спектакле зрителю все известно заранее, как это бывает на представлениях классических пьес. Еще не открылся занавес, но мы знаем, что за кулисами ждет своего выхода высокий седой старик с умными живыми глазами, в профессорском сюртуке, а рядом с ним его жена, чопорная, но милая и душевная женщина. Мы знаем, что они будут делать на сцене, какие слова будут произносить. Нам даже известно, что в одном месте драмы они сядут за рояль и будут играть при свечах в четыре руки что-то «классическое».

Зритель заблаговременно посвящен во все мельчайшие детали драмы. Мы даже знаем, что один из персонажей выйдет на сцену в студенческой тужурке, с молодым бритым подбородком, а потом появится в военной форме и с лицом, заросшим окладистой бородой. Наконец, нам точно известно, что в финале пьесы больной Полежаев будет разговаривать по телефону с Лениным, и мы уже заранее слышим интонацию его голоса, когда он узнает имя своего неожиданного собеседника.

Фильм о профессоре Полежаеве настолько хорошо известен зрителям, что никаких неожиданностей эта пьеса им не сулит. И все-таки мы присутствуем на спектакле, заинтересованные в том, что нам покажут на сцене.

У нас часто применяется к пьесам «теория неожиданностей». Магическое значение придается искусству строить сюжет драмы, развертывать занимательную драматическую интригу, полную потрясающих неожиданностей. На самом же деле «теория неожиданностей» относится к числу многих заблуждений, накопившихся вокруг театра. Совсем не доказано, что зритель всегда требует внезапных поворотов интриги и вполне самобытного сюжета. Проблема новизны и оригинальности сюжета занимала далеко не всех драматургов {364} прошлого. Шекспир, используя для своих драм популярные новеллы и хроники, не задумывался о том, что конец его пьес почти всегда был известен зрителям. Гоголь не постеснялся взять для своей комедии распространенную, ставшую почти банальной историю о мнимом ревизоре. Сухово-Кобылин в «Свадьбе Кречинского» взял сюжетом нашумевший судебный процесс светского авантюриста. Островский простодушно признавался, что сюжеты для пьес его мало беспокоили. Он большей частью заимствовал их готовыми из бытовой хроники и из судебной практики своего времени. И, судя по всему, он не стремился поразить зрителей неожиданностью развязки.

Очевидно, психология театрального зрителя сложнее и капризнее, чем это кажется. В театральном искусстве привлекает не только неожиданность, но и привычное, испытанное много раз. И, пожалуй, именно в таких случаях публика с наибольшим нетерпением ждет, когда перед ней откроется занавес. Достаточно вспомнить неизменный успех, выпадающий на долю даже несовершенных инсценировок таких популярных романов, как «Дворянское гнездо» и «Преступление и наказание».

Теория драматических неожиданностей терпит в подобных случаях крушение. Искусство не знает незыблемых законов воздействия на зрителя. В мире декораций и прожекторного света все происходит, в сущности, так же, как и в жизни. Случайные гости, блеснув минутным остроумием и оригинальной внешностью, уходят, и остаются испытанные, верные друзья.

### 2

В круг таких интимных знакомых зрительного зала вошел и профессор Полежаев. Не стоит гадать, каким сроком измеряется жизнь рахмановского героя на нашей сцене. По всей вероятности, на смену ему придет более совершенный и полный образ, в котором те же человеческие качества будут выражены с классической исчерпывающей ясностью. Но сейчас зритель радуется его появлению и снова, в который раз, с интересом следит за жизненной биографией этого замечательного человека.

Как говорится на языке рецензий, пьеса Л. Рахманова «не лишена недостатков». Вернее, у нее есть один недостаток: некоторая бледность языка. Герои драмы значительнее и сложнее тех слишком прямолинейных слов, которыми оделил их автор. Они как будто рвутся из тесных границ {365} текста. Временами кажется, что персонажи сердятся на драматурга и еле сдерживают свое неудовольствие по его адресу, как это бывает с актерами, когда им мешает неопытный суфлер, пропускающий какие-то нужные и значительные реплики. Драматург дал своим героям жизнь — большую и яркую, но ограничил их в средствах выражения. Может быть, именно этим объясняется некоторая замедленность темпов, которая есть в спектакле Театра имени Моссовета. Режиссер (С. Марголин) как будто хотел придать тексту большую значительность, используя паузы, заставляя иногда исполнителей произносить слова с чрезмерной расстановкой и перерывами. Временами он даже злоупотребляет этим приемом.

Пьеса Рахманова поставлена театром внимательно, с хорошим вкусом, с детальной разработкой образов персонажей. Театр не уходит в интимный камерный стиль. В спектакле передается ощущение большой жизни, которая идет за стенами полежаевского дома. В этом отношении большую помощь оказали театру декорации художника Б. Волкова. Художник хорошо использовал пространство и глубину сцены. В большой комнате, развернутой на всем пространстве сценической площадки, с высокими окнами, с блестящим паркетным полом, есть необходимая простота и в то же время торжественность стиля.

Но основной интерес спектакля заключается в исполнении роли Полежаева Е. Любимовым-Ланским.

Мы прекрасно помним превосходную игру Н. Черкасова в кинофильме, и невольно во время спектакля напрашивалось сравнение двух вариантов этого образа. Черкасов создал классический образ профессора Полежаева, который, казалось бы, не допускает иных толкований. Но и у Любимова-Ланского Полежаев получился интересным, новым образом. Он повернут перед зрителем иными сторонами, чем это было в кинофильме.

У Черкасова Полежаев был романтичнее и трогательнее. В нем можно было уловить черты детскости и наивности, сближавшие его с образом Штокмана — гениальным созданием Станиславского. Поэтому драматичнее всего у Черкасова получился тот эпизод, в котором старый профессор неожиданно для себя ощущает свое трагическое одиночество в привычной среде. В своей внутренней чистоте и отрешенности от мелочей быта Полежаев Черкасова до последней минуты не видел в друзьях и коллегах душу злобных обывателей. Он понял это только стоя перед пустым юбилейным столом и пережил в этот момент настоящую душевную драму.

{366} В образе, созданном Любимовым-Ланским, звучат более резкие, мужественные ноты. Душевная чистота соединяется у его Полежаева с проницательным взглядом умного и опытного общественного бойца. У него меньше иллюзий, чем у черкасовского героя, и расстается он с ними о гораздо большей легкостью и простотой. Уже в самом начале пьесы его Полежаев понимает многое из того, что проходило мимо сознания героя Черкасова. Старый профессор Любимова-Ланского с гораздо большей резкостью и определенностью ведет себя и по отношению к своему неудачливому ученику Воробьеву и к группе развязных студентов, пришедших со специальной целью оскорбить своего учителя. Для него разоблачение этих людей не оказалось такой неожиданностью, как для черкасовского профессора. Другими словами, в исполнении Любимова-Ланского драматическая сторона образа Полежаева несколько стушевывается и на первый план в характере Полежаева выступают черти активного революционера и демократа.

Трудно сказать, какое из этих толкований одного и того же образа наиболее верное. В невольном соревновании двух исполнителей роли Полежаева нет побежденных, как это бывает в подлинных созданиях искусства. Каждый из артистов решает задачу по-своему, находит свою, убеждающую форму выражения.

Может быть, именно в этой удивительной способности драматического образа всегда претерпевать изменения в руках нового художника и заключается разгадка заинтересованности зрителя в знакомых, несколько раз виденных произведениях.

Образ Полежаева почти исчерпывает собой театральное содержание драмы. Остальные роли очерчены в более беглом рисунке и дают исполнителям меньше материала для самостоятельных вариантов.

Тонко, не без изящества играет роль верной подруги старого профессора артистка А. Арсенцева. В этой седой женщине со сдержанными чопорными манерами чувствуется ум, душевная чистота и страстность, которые так пленяют нас в этих героях рахмановской пьесы. Артистка только напрасно подчеркивает в походке и в интонациях старость своей героини. Временами в ее движениях и голосе ощущается нарочитость и связанность. Но в драматических моментах (в ее разговорах с Воробьевым и с группой студентов) актриса полностью освобождается от этой внешней связанности. И эти моменты являются лучшими в ее игре.

{367} В спектакле появились черты нового художественного стиля Театра имени МОСПС, ныне — имени Моссовета. В нем есть строгость и сдержанность театрального рисунка. Это сказалось не только на исполнении главных ролей и не только в декоративном оформлении, но и в игре всех участников этого умного и содержательного спектакля.

Декабрь 1939 года

## «Жизнь» Ф. Панферова[[97]](#endnote-86)

### 1

Среди пьес, похожих друг на друга как близкие родственники, встречаются пьесы-одиночки, отмеченные печатью необычного и индивидуального. В соседстве с пьесами-близнецами они кажутся странными. Как будто незнакомый человек неожиданно вошел в комнату, где сидит компания людей, хорошо знающих друг друга. Так бывает в романах Диккенса. Без стука открывается дверь, человек переступает порог и начинает разматывать шарф, закрывающий его лицо. Наступает тишина. Люди у очага с удивлением разглядывают странное лицо и ждут от незнакомца необычайных поступков. В таких случаях ожидание никогда не обманывает диккенсовских персонажей. С появлением незнакомца воздух в комнате как будто меняется. Врывается ветер, и события неудержимо несутся в непредвиденном направлении.

Диккенс, конечно, здесь ни при чем. В пьесе Панферова, о которой идет речь в этой статье, нет ни английских джентльменов, ни их невест с кукольными лицами. Это — пьеса о наших днях, и действуют в ней советские крестьяне, вначале единоличники, а потом — колхозники. В панферовских персонажах нет ничего таинственного.

И все-таки люди этой драмы вызывают неожиданное ощущение, как будто встречаешь каких-то знакомых незнакомцев. В их лица всматриваешься с удивлением. Эти персонажи входят к нам в комнату со страниц авторской рукописи, и сразу же по всему их облику мы ждем от них каких-то необычных слов. Эти слова действительно произносятся. И для людей, сидящих у радиатора парового отопления (вместо диккенсовского очага) или за письменным столом, привычный мир поворачивается под углом в сорок пять градусов. Комната наполняется воздухом иной плотности, иного атмосферного давления. Начинается действие драмы, написанной {368} о том, что было на самом деле, но что может увидеть не всякий человек и притом не каждый день, а в особые минуты, когда зрение его обостряется и за внешней оболочкой жизненных явлений открывается их внутренняя сущность, их смысл.

В искусстве это бывает в тех случаях, когда к жизни подходит настоящий художник, а не иллюстратор. Так создаются талантливые произведения со своей особой атмосферой, со своими внутренними законами. К таким произведениям бесспорно принадлежит пьеса Панферова «Жизнь».

### 2

Пьеса сильно отличается от романа Панферова, хотя в ней мы встречаем много знакомого по «Брускам». Говоря специальным языком, пьеса и роман написаны в различных литературных приемах. Может быть, это случилось помимо сознательного намерения автора. Необходимость сжать обширный материал трехтомного романа в рамки трехчасового спектакля не только вызвала существенные изменения в ситуациях и в образах действующих лиц, но и потребовала от художника иных приемов, иных красок.

В пьесе все уплотнено до отказа. События сближены в сценическом времени и следуют одно за другим, как удары набата. Драма насыщена ими. В каждой новой сцене происходит что-то необычное и важное, круто поворачивающее ход драматического действия и по-иному освещающее образы персонажей.

Но в то же время драматическая интрига лишена стремительности и внешнего движения. Пьеса Панферова — не авантюрная драма, в которой действие развивается быстро и свободно, связываясь в одну цепь последовательно идущих положений. В ней действие развертывается по внешнему рисунку медленно и затрудненно. События каждый раз возникают внезапно после долгой раскачки и тишины. Они рождаются как грозовые разряды и вызывают после себя многоголосое эхо.

Почти каждая картина имеет свой собственный центр, свою «вспышку молнии», которая ярким блеском озаряет лица персонажей, придает им особую выпуклость и рельефность, открывая в них черты, остающиеся незамеченными при обыкновенном освещении. Морщины и складки становятся определеннее, как будто проведенные резцом скульптора. Глаза начинают светиться ярким блеском. Они делаются прозрачными, в них можно различить мысли и чувства, которые {369} движутся, скрещиваются друг с другом, принимая реальные, почти осязаемые формы.

Такого зоркого взгляда у художника не было в «Брусках». В романе на первый план выходил быт советской деревни в его разнообразных и противоречивых проявлениях. Он движется по страницам романа то медленной, то убыстряющейся волной, которая несет на себе щепки и мусор. Река становится все шире, она захватывает в своем разливе все большие пространства. Этот поток вбирает в себя все большее и большее количество людей. Роман центробежен по своей динамике.

В пьесе же действует центростремительная сила. И ландшафт ее иной, чем в романе. Свою пьесу Панферов написал о человеческой душе, о ее странствиях и многообразных превращениях. Внешние события служат только поводом для раскрытия сложных внутренних процессов, совершающихся в сознании участников великого перелома в жизни человечества. Людские души открываются перед автором и читателем в движении. Они проходят долгий и трудный путь. Мутные и засоренные вначале, они постепенно становятся чистыми и прозрачными.

Пьесу Панферова можно было бы назвать романтической, если бы это слово не было так затаскано и так неопределенно по своему содержанию.

Но при всех своих романтических тенденциях пьеса эта принадлежит к искусству реализма. Человеческие души, которыми занимается автор в своей драме, — не абстракции и не видения экспрессионистской литературы. Они обитают на земле и обозревают вокруг себя косогор, деревенские улицы, поля, засеянные пшеницей. И странствуют они по вполне реальным поводам.

Панферовские герои ищут справедливого устройства человеческого существования на земле. И в этих поисках они находят не только небывалые формы общежития. Они открывают в самих себе новый нравственный закон и заново создают свое душевное хозяйство.

Драматург занимается внутренними делами своих героев как будто между прочим, мимоходом. Если досмотреть на его пьесу со стороны, беглым взглядом, она мало чем отличается от многих колхозных пьес, написанных за последние десять лет. Панферов не отступает от привычной схемы процесса, который прошла советская деревня за эти годы. Он не стремится изменить эту схему искусственными средствами, «остранить» ее механическим путем. Все, чем живут {370} персонажи драмы, хорошо нам знакомо. Они сеют хлеб и сажают картошку, разводят кур и свиней, занимаются детальными вопросами сельского хозяйства. Они выступают на собраниях, ведут борьбу с загибщиками, кулаками, их вольными и невольными пособниками. В пьесе даны основные моменты, которые пережила деревня в это десятилетие.

Но главное, о чем говорит драма Панферова, заключается в другом. В ней рассказывается о том большом и важном, что приносят с собой новые формы общежития: об изменении самого человека, о тех внутренних путях, которыми он приходит к осознанию в себе новых душевных качеств, об его освобождении от власти древнего собственнического инстинкта.

Через пьесу Панферова проходит тема морального самоочищения человека. Она выражена с необычайной страстностью и драматизмом. Тема врастает в судьбу живых людей — участников драмы, она становится их «мечтой», которая овладевает ими и ведет их по дорогам жизни. Эта «мечта» как реальная цель возникает перед ними в первый раз в речи Акима Морева на первом собрании колхозников. Речь эта принадлежит к числу сильных моментов драмы. Она сказана словами человеческой исповеди. Тишина, которая наступает после выступления Морева, перестает быть лишь литературной ремаркой автора. Она наступает не только в тексте пьесы, но и в сознании читателя. Необычайная цель как видение возникла среди участников собрания. Человек увидел самого себя, на мгновение заглянул в свое будущее. В наступившей тишине он с удивлением всматривается в новое и в то же время странно знакомое лицо, которое на мгновение он увидел в самом себе и в людях, стоящих с ним рядом.

Раз возникнув, «мечта» не оставляет панферовских героев. Они идут к ней через трудные испытания. И всякий раз после каждого взрыва, поднимающего со дна залежавшуюся грязь и мусор, мечта эта становится все более ощутимой, воплощается в реальную форму. Меняется воздух, которым дышат люди.

Есть нежность у Панферова к своим героям, к людям с шершавыми руками и затрудненной речью, как будто они поднимаются на высокую гору. В этой нежности нет сентиментальности. Драматург ведет своих персонажей дорогой, заваленной пнями и мертвыми деревьями. Они добывают свой новый душевный мир в суровой борьбе. Много дикого и страшного встречается на их пути. Бывают минуты, когда {371} их лица освещаются трагическим светом. Но к ним приходят и моменты ослепляющей радости, когда весь мир становится в их глазах чистым и светлым. Это — жизнь, как и назвал Панферов свою пьесу. Название, может быть, не совсем удачное для театральной афиши, но оно хорошо выражает сущность этой талантливой драмы о советской деревне.

### 3

Есть в пьесе один персонаж, который странствует в поисках человеческой правды не только иносказательно. На первой же странице драмы появляется пожилой крестьянин маленького роста с измученным лицом и острым взглядом. По внешнему облику, как рассказывает в ремарках автор, он похож на дрозда, особенно когда поет, закинув голову, и его рыжая бородка поднимается кверху.

Егор Дударев, как зовут этого чудаковатого крестьянина, больше полувека стоит на своем участке земли. Он врос в него корнями. По всем данным Егор принадлежит к числу тех собственников, которые расстаются со своим хозяйством только вместе с жизнью. Но не случайно автор находит в его внешности что-то похожее на маленькую задорную птицу. Наступает момент, когда этот чудаковатый крестьянин, как дрозд, поднимается с земли и исчезает из своего села на пять долгих лет. Он уходит со всей семьей в тот год, когда на селе началась борьба за колхозы, уходит искать Муравию — страну мужицкого счастья.

Где странствовал Егор и что он делал за эти пять лет, остается в точности неизвестным. Автор ничего не говорит об этом. И сам Дударев впоследствии не очень охотно будет рассказывать односельчанам о своих пятилетних поисках фантастической страны Муравии. И долго еще по его возвращении колхозники будут с недоверием смотреть ему в глаза. В трудные минуты он еще услышит упреки от своих товарищей за то, что он «бегал» от них, шатался неизвестно с кем и где.

В немногословных рассказах Егора на эту тему быль перемешивается с поэтическим вымыслом, в котором есть, однако, свой внутренний смысл. Ведь Егор искал не только географическую Муравию. Он искал страну мужицкого счастья и в самом себе. Его отрывистое повествование, облеченное в форму сказки, сохраняет следы этих душевных поисков.

Но за вымыслом есть и реальные вещи, по которым можно догадаться, что делал Егор за эти годы. Как говорит {372} сам Дударев, он колесил по России «сорок тыщ верст туда, сорок назад», был на Хопре, на Урале, дошел до самого края русской земли, где «ветер хлещет, море буянит» и где начинается туретчина.

Его рассказ о последней стоянке на «краю света», у Батуми, выдержан в сказовых, эпических тонах. Перед нами возникают образы древних кочевников в толпе оборванных людей, сидящих у костров ночью среди ржущих коней и телег с поднятыми оглоблями, на берегу темного ревущего моря. Это действительно «край света», куда съехались беглецы со всех концов мужицкой Руси. Дальше ехать некуда. Дальше живут нехристи, басурманы, люди с «песьими головами», как сказано у Островского. Отсюда, от этого «края света», идет обратный путь Егора в родное село, на свою землю. Здесь завершился первый этап его душевных странствий к стране Муравии.

Егор не только мечтал о своей Муравии. Он видел новую жизнь, новый, непонятный мир, вырастающий, как странное видение, из-под земли, Во время скитаний в большом мире он много перевидал и много переделал своими хозяйственными руками. Он работал грабарем на Днепрострое и на больших строительствах Урала, возил землю, много земли, «мильен сто семьдесять пудов», как хвастается сам Егор, создавая и здесь из реального факта сказочный образ.

Что заставило этого мечтателя сняться с земли и отправиться в такое долгое путешествие? Автор не объясняет точными словами поступок своего героя. Вообще в этой пьесе во многих существенных местах не поставлены точки над «и». Драматург не всегда обнажает причинную связь в поведении и судьбе своих персонажей. Он заставляет догадываться о ней самого читателя, давая ему ключ в сложных индивидуальных характерах участников драмы. И в поведении Егора Дударова есть свои скрытые пружины.

Егор ушел из села в самый трудный, самый решающий год для советского крестьянства. Рушились вековые устои старой, собственнической деревни. В те годы срывались с земли вместе с Дударевыми и враги колхозного строя, унося с собой дикую злобу, разоряя свое хозяйство, уничтожая скот и инвентарь.

Но Егор не принадлежит к числу этих людей. Он — не кулак, не стяжатель и не враг Советской власти. В первых картинах, когда на селе завязывается борьба за колхозы, в Дудареве сквозят недоумение и беспокойство, а не злоба и ненависть. {373} Ему непонятны речи Ксени и Морева, зовущих крестьян к новой колхозной жизни. Сердце его наполняется тревогой, когда он видит, что в привычный уклад вторгаются незнакомые силы. Все тронулось с места и потеряло достоверность. Его «исход» с земли — это бегство от себя, от своих сомнений. И в то же время с этим уходом из села для него связан радикальный разрыв со своим прошлым.

В тот вечер, когда Егор вместе с семьей выехал за околицу родной деревни и исчез в необозримых пространствах, началось его освобождение от прошлого, от древней власти земли, от инстинкта собственника, о котором такими сильными словами говорил Аким Морев. Земля, стоявшая веками на трех мужицких китах, сдвинулась с места. Человек ушел в мир, словно в плавание по необъятному морю в поисках нового материка.

В своей бездомной жизни Егор освободился от прошлого. Этот смысл путешествия Егора раскрывается в сцене возвращения домой. Он приходит один. От старого у него остался только коняга Серко, с которым когда-то он вышел из села. Его многочисленная семья исчезла. Жена Татьяна умерла где-то под Каспием. Младшего сына еще раньше убили кулаки. В какой-то драке убит и старший сын Петр, а сноха «на Урал сиганула». Обо всем этом Егор рассказывает со странным легкомыслием, равнодушием и даже цинизмом, как будто он говорит не о себе, а о постороннем, далеком человеке. Прошлая жизнь этого шестидесятилетнего чудака со слепой привязанностью к своему дому, к своему полю, к своей земле исчезла, словно развеялась по ветру.

Прекрасно сделана сцена возвращения Егора в родное село. Он приходит осенней ночью, когда деревня спит и только в некоторых избах горит огонь. На нем пиджак молочного цвета с золочеными пуговицами Этот странный, почти шутовской костюм делает Егора еще более чудаковатым, непохожим на других людей, потерявшим облик крестьянина. Он пришел из какого-то другого мира. Украдкой он пробирается вдоль улицы и заглядывает в окна, узнавая своих старых знакомых. Нужно думать, что он целый день ждал этого позднего часа, чтобы прийти незамеченным, ждал где-нибудь в ближайшем лесу на пригорке и слушал шумы села, стук молотилки, пыхтенье тракторов, знакомые голоса, смотрел на людей, работающих в поле.

В новый тур своих жизненных странствий Егор вступает налегке, как будто освобожденный от всего, что мучило его раньше трудными, неразрешимыми вопросами. Он снял {374} с себя тяжесть, мешавшую ему ходить по земле легкими шагами.

Изменился и его внешний облик, его манера держаться: у Егора появились черты легкомыслия и шутовства. Он разговаривает балагуря, смешивая серьезное с шуткой и прибаутками. Тон шутника исчезает у него только в те минуты, когда Егор остается наедине с собой.

Из этого мы можем заключить, что новая манера появилась у него неспроста. Под шутками и прибаутками он как будто прячет себя от окружающих людей, отгораживается от них, старается оберечь от их взгляда свой внутренний мир.

Это — то, что в нем осталось от недавнего прошлого, от пережитой драмы: замкнутость, отъединенность, недоверие к окружающим. Душа Егора откроется перед всеми только после одного важного случая в его жизни, после трудного испытания, которое ему еще предстоит пройти. В этом испытании с его лица слетит, как будто свеется ветром, и та усмешка шутника и сказочника, которой он закрывается от людей.

Таким испытанием оказалось соревнование бригады Егора с бригадой его товарища Ивана Балясова, сыгравшее такую неожиданную роль для всех участников драмы в их борьбе за новый нравственный закон жизни. Егор рано радовался своему освобождению. Инстинкт собственника зашевелился в нем в неожиданный момент. Прекрасно работал Егор со своей бригадой. Его поля были хорошо засеяны, унавожены и приготовлены на зиму. Все обещало чудесный урожай и победу Егора в соревновании. Но неожиданно бригада Егора оказалась уличенной в тяжелом проступке. Обнаружилось, что Егор «умыкал» навоз и хворост у балясовской бригады.

Молчаливые, сумрачные, затаив в себе гнев, собираются колхозники в избе Егора, чтобы судить его. Высоко драматична эта сцена суда. В ней драматург, как и всюду в своей пьесе, говорит о вещах как будто очень мелких, сугубо бытовых. Медленно идет разбирательство об украденном навозе, о сворованных санях. Но за этими мелочами вырастает что-то большое и значительное — как будто люди заглядывают в себя и перебирают шершавыми руками самые скрытые мысли; как будто с души человеческой отваливаются пласты засохшей грязи, и чистые, никогда еще не тронутые чувства и мысли выходят к жизни наподобие ранних побегов травы. Затрудненный ритм сцены суда создает ощущение {375} напряженной внутренней тишины и глубокой сосредоточенности.

Долго отшучивался Егор, не понимая, что за его судят: ведь он воровал не для себя, а для бригады, стараясь как можно лучше выполнить взятое на себя обязательство. Но постепенно им овладевает смятение. И когда поднимается вопрос об исключении его из колхоза, он опускается на колени перед народом.

Извилистый путь, которым идет Егор Дударев в поисках своей Муравии, это только одна тропинка, протоптанная одиноким странником. Может быть, она была неизбежной для самого Егора. Может быть, он и не мог найти для себя нового пути без этих метаний, без этого душевного смятения и бегства от себя. Но другие люди шли за эти годы иными дорогами, более прямыми и, может быть, более трагичными. Отсюда та обида и недоверие, которые проскальзывают в отношениях колхозников к Егору, особенно в минуты, когда в нем обнаруживается лицо индивидуалиста, человека себе на уме, замкнутого и недоверчивого. Только исповедь Егора в сцене суда до конца примиряет с ним его товарищей.

Егор создан драматургом как реальный бытовой персонаж. В жизни нередко встречаются точно такие хитроватые хозяйственные мужички, незаметные по внешности и прячущие за шутками и побасенками какие-то свои тайные думы. Еще чаще мы их встречаем в пьесах о деревне, где они по стандарту играют роль перестраивающихся хозяйственных мужичков. Очень легко, конечно, исчерпать характеристику Егора, причислив его к категории таких стандартных шатающихся середняков. Для этого есть все данные в биографии и его поведении. Конечно же, Егор — середняк и притом «колеблющийся». Многое в его судьбе определяется именно такой его социальной природой. Но во внутреннем облике Егора есть нечто более глубокое и обобщающее, что выводит его за узкие рамки только этой категории персонажей и превращает в поэтический образ более широкого содержания.

В Егоре живет не только мужицкий собственник в узком значении этого слова. На нем раскрывается тема освобождения от обостренного индивидуализма, от внутреннего одиночества, определяющего душевный склад и жизненную судьбу панферовского героя. Большая жизнь, куда он вышел однажды с телегой, нагруженной домашним скарбом, сравнительно быстро уничтожила в нем чувство собственности на вещи, на землю, на свое хозяйство. Но в нем долго еще продолжает {376} жить индивидуалист, оберегающий свой душевный мир от постороннего взгляда, стремящийся пройти в жизни по обособленной, никому не известной, скрытой тропинке.

Теперь нам становится понятным весь путь Егора в драме. Понятно и его бегство из родного села в незнакомый мир, где как будто легче проложить свою незаметную тропу. Понятны его замкнутость, сдержанность и та личина беспечного шутника и острослова, которой он старался закрыть от окружающих свое человеческое лицо. Понятно, почему так трудно далось Егору и последнее (последнее ли?) внутреннее освобождение. Он боролся с самым неуловимым и трудно уязвимым противником в самом себе.

Побороть этого противника ему помогла сама жизнь. Но у него были и свои индивидуальные качества, которые дали ему возможность выйти победителем из этого своеобразного поединка. Это — его душевный максимализм, фанатическое стремление поймать в руки правду жизни, найти окончательный закон, который оправдал бы существование человека в трудах и страданиях, сделал бы его жизнь легкой и радостной.

### 4

Рядом с Егором появляются в панферовской драме и другие искатели правды. Они возникают перед нами, как будто освещенные изнутри волшебным фонарем художника.

Есть в пьесе Панферова персонаж, который занимает в драматическом действии сравнительно скромное место. Это девушка Ксеня — изящное маленькое существо, «пигалица», как называет ее Егор Дударев. По всей вероятности, когда пьеса Панферова будет поставлена на сцене, автор выслушает немало упреков за то, что он недоработал обаятельный образ своей героини. Ксеня — образ литературный по преимуществу. Он создается больше по ремаркам драматурга, чем в действии. События идут как будто мимо этой девушки, только слегка задевая ее. Она участвует в них пассивно, не совершает ни одного поступка, который повернул бы ход драматического действия хотя бы на одно мгновение.

И слова, которые говорит Ксеня, сами по себе обычны и ничем не замечательны. Особое значение они приобретают от интонации, с какой произносит их девушка, от ее смеха и ясного взгляда. Для театрального, а не литературного персонажа такие свойства очень невыгодны. Есть опасность, что роль Ксени потеряется на сцене и окажется бледной, недосказанной. Очень трудно актеру играть только внутреннюю {377} интонацию персонажа, не подкрепленную драматическими положениями.

Между тем по литературному замыслу автора Ксеня, пожалуй, самый поэтический образ драмы. Это — натура цельная, лишенная внутреннего разлада и той душевной раздвоенности, которая свойственна Егору Дудареву. Как ни балагурит и ни отшучивается Егор, образ его полон драматизма. В его жизни бывают моменты, когда на лицо Егора ложится трагическая тень. В миниатюрной, хрупкой «девчушке» с сияющими глазами нет ничего трагического. Она проходит в драме без душевной борьбы и тревоги, повинуясь внутреннему инстинкту, который ведет ее как зачарованную по очень точному и прямому пути.

Ксеня тоже принадлежит к племени мечтателей, но назвать ее искателем счастья нельзя. Она еще носит счастье в самой себе, как это бывает в ранней молодости. Ее образ создан автором из светлых красок, из гармоничных линий. Ксеня светится радостью. Мечта, к которой она стремится, находится для нее совсем близко. Для того чтобы схватить ее в руки, Ксене не нужно отправляться в далекие путешествия. Она должна и может осуществиться немедленно, вот здесь, на сельской площади, где происходит первое собрание колхозников. Чудо преображения жизни должно совершиться мгновенно. Для этого нужно только, чтобы люди внимательно посмотрели на себя и увидели, что, в сущности, они носят в себе то счастье, то солнце, которое до сих пор казалось им недостижимым.

Для Ксени еще не существует ничего темного и сложного, что есть у Егора и даже у Акима Морева. Она свободна от власти прошлого и от сомнений индивидуалиста Егора. Жизнь представляется ей легкой и радостной. Внутренняя свобода, которая с таким трудом дается другим героям Панферова, приходит к ней совсем просто. Она вся — в настоящем и будущем, свободная, ясная, наивная какой-то детской и в то же время мудрой наивностью.

Ксеня наделена даром цельных и устремленных натур — интуитивным пониманием людей. Перед бородатыми крестьянами она кажется застенчивым ребенком. И в то же время именно она, а не кто другой становится душой колхозного движения в своем селе. И драматург здесь ничего не выдумывает. Так часто бывало в те годы. В девчушке Ксене как будто сосредоточивается совесть людей, вышедших в путь за своей звездой. Она идет рядом с ними, маленькая и изящная, в своем неуклюжем пиджачке, сохранившая в обращении {378} со взрослыми детскую робость. Она ободряет их простыми, наивными словами и застенчивой улыбкой. Вера, с которой она идет в новую жизнь, осязая ее как сложившуюся реальность, ощущая ее физически, передается окружающим, словно зачаровывает их.

В Ксене есть что-то от детских образов русской сказки, от Аленушки, отправляющейся в трудный путь через дремучие леса, чтобы освободить своего брата Ивана. Сияние, которое исходит от этой девочки-подростка, освещает дорогу ее спутникам.

Рядом с этой Аленушкой идет другой панферовский мечтатель — Аким Морев. В противоположность смятенному Егору, Морев олицетворяет в себе активное, волевое начало в разыгрывающейся драме за новый закон жизни. Он добывает счастье в бою. Раз возникнув в его сознании, «мечта» становится для него действительностью. Он идет к ней с открытыми глазами, сильной рукой круша и ломая препятствия, не только видимые простым глазом, но и запрятанные глубоко в складках человеческой души.

В Акиме живет душевная беспощадность к самому себе и к своим товарищам. В одну решающую минуту жизни ему открылась простая и в то же время каждый раз ощущаемая как открытие истина, что новая жизнь может быть создана морально чистыми людьми. Этот путь труден, его нельзя пройти мгновенно, но важно знать его и идти по нему мерным и неутомимым шагом. Нужно внимательно заглянуть в себя, перебрать в своих руках — словно предметы — мысли и чувства, тонкие, ускользающие движения души и выполоть из нее сорняки, заглушающие живые побеги.

Таким душевным «полольщиком» и является Аким в событиях драмы. И в этом он не знает жалости ни к самому себе, ни к другим людям. Прикосновения его грубоватых рук причиняют боль и вызывают слезы на глазах более слабых «мечтателей». Но по собственному опыту Аким уверен, что далеко не всегда счастье достается людям без страдания. Не все приходят в жизнь такими ясными и сияющими, как «пигалица» Ксеня.

Этот вожак колхозного села в панферовской пьесе сам должен освобождаться от многого, что тянет его назад и временами затемняет его зрение. И у него есть трудная борьба с самим собой и случаются минуты падения. Но он не отступает и не уходит на боковые тропинки.

Власть, которую Аким приобретает над окружающими, приходит к нему не оттого, что он выступает перед своими {379} односельчанами в качестве уговаривателя, произносящею логически убедительные, разумные речи. Аким открывает перед ними свой собственный душевный опыт. Он находит точные, сильные слова для того, чтобы выразить мечту, открывающуюся перед его духовным взглядом.

Исповедь Акима на первом собрании колхозников решает судьбу маленького отряда, двинувшегося по еще неизведанной дороге. В ней впервые открылась перед глазами людей близкая возможность каких-то еще небывалых человеческих отношений. Колхоз, который стали организовывать крестьяне акимовского села, перестал быть для них только хозяйственной задачей.

Эти три героя панферовской пьесы решают ее основные линии, ее колорит и тему. Но и остальные персонажи, каждый в отдельности, представляют собой индивидуальные образы людей, со своим особым душевным миром, со своей судьбой в жизни.

Захар Чижов — бессменный председатель колхоза, один из первых вставший на новую дорогу жизни. Дед Чижик, тихий и незаметный, но живущий напряженной и страстной жизнью. Резкий и грубоватый Иван Балясов, в порывистых движениях которого сказывается упорный и сильный характер. Болезненный Фома, сын Егора, погибающий от руки сельских кулаков. Хозяйственная, хлопотливая Аннушка, с нежностью выводящая цыплят на птицеферме. Страдающая Зинка, дочь кулака Пшенцова, морально придавленная своим отцом, словно искалеченная душевно на всю жизнь. Чудаковатый, как будто никчемный Юлок — сборщик утильсырья, переноситель деревенских сплетен. В каждом из этих людей по-своему отражается жизнь, пройденная селом за эти пять-шесть лет.

С большой драматической силой и выразительностью написан драматургом образ кулака и бывшего старшины Пшенцова. Он как будто вырезан скульптором из темного плотного дерева.

Пшенцов не уходит из села. Он остается жить среди людей, которые уже давно освободились из-под его власти. Он ждет своего часа. Есть что-то массивное, древнее в этой фигуре благообразного высокого старика. Драматург заостряет его внутренний облик. Особенно это сказалось в сцене «умирания» Пшенцова, заранее им объявленного. Он лежит за занавеской в кровати, молчаливый, ощерившийся и в то же время неподвижный, как мертвое тело. На него приходят посмотреть крестьяне. И хозяин избы, где лежит Пшенцов, {380} отдергивает полог и показывает его, как экспонат паноптикума.

В таких же почти гротесковых чертах дан драматургом в первом акте образ диверсанта Пугачева, появляющегося под видом юродивого.

При всей выразительности этих фигур они отступают в пьесе на второй план. В них есть что-то мертвое и статичное. Они словно каменеют на глазах зрителя по мере развития событий драмы. Их заслоняют персонажи, внутренний мир которых развертывается в движении, в разнообразии глубоких и сложных переживаний.

### 5

Не случайно мы ограничили разбор этой талантливой пьесы характеристиками персонажей, почти ни слова не сказав об ее сюжете. В сущности, в ней нет сюжета, цельного и точно очерченного. Есть канва событий, общая для всей советской деревни в целом. И по ней сплетаются, расходятся и сталкиваются снова, как нити сложного узора, пути и тропинки, по которым проходят отдельные персонажи. Постепенно эти нити сближаются, переплетаются тесным рядом, и из множества отдельных человеческих судеб вырастает жизнь целого села, а за ней и жизнь всей страны.

Пьеса сложна по своему построению. В ней нет того, что мы называем ведущим персонажем, на котором сосредоточивается тема и действие драмы. Действующие лица перемещаются по своему положению по мере развития событий. Вначале ведущим персонажем оказывается Аким Морев, затем на центральное место выходит Егор Дударев.

Такая композиция пьесы представляет много трудностей для театра. Драма Панферова требует глубокой, внимательной работы над образами персонажей. В них, и только в них, заключена драматическая динамика действия. Каждое отдельное лицо, вплоть до самого незначительного, эпизодического, имеет свой, особый, отчетливо выраженный душевный склад.

Есть пьесы, составленные из эпизодов. Панферовская драма скомпонована из отдельных персонажей, слабо связанных между собой внешней сюжетной линией. Они сравнительно редко приходят в непосредственное столкновение в ходе драмы. Это случается только в ее немногие моменты.

«Жизнь» — пьеса детального психологического анализа. По своему стилю она ближе всего стоит к драматургии Горького.

{381} В драмах Горького единство действия создается сложным путем. Фабула их обычно тоже нелегко поддается расшифровке. На первый взгляд кажется, что она отсутствует вовсе. Для того чтобы изложить содержание «Егора Булычова», нужно последовательно и детально охарактеризовать образ самого Егора и других основных действующих лиц. Без этого фабула драмы просто будет непонятна или настолько обща, что ее можно рассказать буквально в нескольких словах.

Роднит пьесу Панферова с горьковской драматургией и своеобразное построение ударных моментов, о которых мы говорили раньше. Они рассеяны по всей пьесе своего рода «узлами». Действие в них сразу взлетает наверх, как бы вырываясь из-под почвы бурным потоком и затем снова уходя в землю.

В горьковских традициях лежит и прием Панферова «очудачивания» своих персонажей. Драматург часто выделяет одну черту в облике своих героев и заостряет ее до парадоксальной формы. Такой прием у Панферова служит не для внешнего разукрашивания образа и не для игры в жанровое разнообразие. Драматург применяет его, чтобы вынести на поверхность какой-то особый изгиб в психике персонажа, сделать его видимым и осязаемым физически. В этом приеме написаны образы Дударева, Юлока и отчасти Пшенцова.

Наконец, от Горького же идет у Панферова и заострение отдельных сценических моментов до гиперболы, почти до гротеска. Я говорю «почти», потому что ни у Горького, нив пьесе Панферова такое смелое заострение не нарушает жизненной правды — бытовой или психологической. Временами оно стоит на грани фантастического, но никогда не переходит ее, не превращается в самоцель, в оригинальный театральный трюк. Такое заострение сценической ситуации раскрывает в событиях драмы трагический смысл.

Этот стиль панферовской пьесы необходимо точно учесть при постановке ее на сцене. В нем ключ к ее театральной природе. На первый взгляд драма Панферова кажется статичной. Но в ней есть внутреннее движение. В ней есть и острые сценические моменты, в которых действие кульминирует до высокой драматической точки. Эту особенность пьесы мы можем проследить хотя бы на первых сценах.

В самом начале пьесы разыгрывается одно из тех драматических происшествий, которые у Панферова происходят внезапно, возникают как «вспышки молнии». Внешне это событие как будто ничем не подготовлено. Но оно внутренне оправдано и сразу вводит читателя в накаленную, грозовую {382} атмосферу, в которой живет панферовское село весной 1929 года.

Вначале действие развивается медленно. Его затрудненный ритм подчеркивается статичным расположением крестьян по обособленным группам. Люди стоят как на параде и перебрасываются малозначащими словами, как будто прицеливаясь или применяясь друг к другу. С приходом Ксени и Балясова в этот медленный разговор проникают более напряженные, драматические ноты. Но и здесь действие не выходит из тяжелого, затрудненного ритма.

Внезапно на сцену с диким шумом и гамом врывается странная, почти фантастическая процессия. Верхом на палочке скачет одетый в нелепое, невозможное тряпье юродивый, окруженный парнями в длинных балахонах и с ножами в руках. За ними мчится пьяная ватага. Эта шутовская процессия внезапно вносит в действие зловещий колорит. Темп резко меняется. Крестьяне, стоящие чинными группами, сбиваются в плотную движущуюся толпу. Сцена, заполненная людьми, закружилась в тяжелом, убыстряющемся вихре. Постепенно, следуя за юродивым, ватага озверевших парней окружает Ксеню. Здесь происходит страшный эпизод: юродивый с ножом в руках движется на маленькую девушку с сияющими глазами. Он идет к ней медленно, описывая круги, выкрикивая бессмысленные слова. Толпа замирает. Наступает тишина. Юродивый, подняв нож, бросается на Ксеню. Раздается крик раненого человека.

Это неожиданно возникшее событие занимает не много места в действии пьесы. Но оно резко меняет его характер. Горячий воздух врывается на сцену. Внешняя гротескность этого эпизода, дикие фигуры юродивого и ряженых парней поднимают действие до трагического звучания. За поверхностью спокойной, будничной жизни обнажается темная, страстная стихия.

Драматург не раз прибегает к такому мгновенному переключению действия из одного плана в другой, к резкому переходу от статики к движению и обратно. Перелом в настроении участников драмы происходит как бы от сильного удара. Почва раскалывается, и из образовавшейся трещины вырываются языки пламени.

Этот стиль пьесы ставит перед театром большие задачи. Очень легко использовать прием заострения сценических ситуаций и «очудачивания» персонажей для создания внешне комических сценических моментов. Но на таком пути и сама пьеса и спектакль потерпят неизбежное крушение.

{383} Январь 1940 года

## «Жизнь» на сцене Малого театра[[98]](#endnote-87)

От этого спектакля ждали многого, разговоры вокруг пьесы Панферова шли задолго до премьеры. В ней видели эпопею, захватившую в рамки четырехактного представления многообразную жизнь советской деревни за последние десять лет, в сплетении трагического и радостного, светлого и темного. Казалось, что она открывала путь тому романтическому театру, о котором так много пишут и говорят у нас за последнее время.

Правда, театральная природа панферовской пьесы казалась сложной. В ней были нюансы, которые легко улавливались в чтении и в то же время требовали не стандартного театрального приема, чтобы не исчезнуть при слишком резком свете рампы и софитов. Но самая сложность ее драматической ткани, поэтичность образов, своеобразный ритм ее действия, то медленный и затрудненный, то поднимающийся до высокого драматического напряжения, — возбуждали интерес. Пьесу хотелось увидеть на сцене.

Спектакль Малого театра не оправдал ожиданий. От замысла автора на сцене остались разрозненные клочья. Пути пьесы и спектакля резко разошлись. Театр пошел к бытовому обозрению, не замечая, что пьеса ничего не дает для такого спектакля. В ней очень мало выигрышного жанрового материала. Она слишком драматична по тону, чтобы безболезненно превратиться в серию поверхностных бытовых картин. Здесь крушение было неизбежным.

«Жизнь» — пьеса романтическая, в горьковском понимании этого слова. Жизнь ее героев приподнята над мелким каждодневным бытом. Она наполнена раздумьями и страстью, она стремится к большим целям.

В этом пьеса Панферова сильно отличается от его романа. В «Брусках» на первый план выходил быт советской деревни в его разнообразных и противоречивых проявлениях.

В пьесе же преобладает углубленно-психологическое начало. И ландшафт ее иной, чем в романе. Свою драму Панферов написал о человеческой душе, о ее странствиях в мире и многообразных превращениях. Внешние события служат только поводом для раскрытия сложных внутренних процессов, {384} совершающихся в сознании людей, участников великого перелома в жизни человечества.

Панферовские герои ищут справедливого устройства человеческого существования на земле. И в этих поисках они находят не только новые, небывалые формы общежития. Они заново начинают создавать свое душевное хозяйство.

Через всю пьесу проходит тема морального самоочищения человека. Она выражена с необычайной страстностью и драматизмом. Тема врастает в судьбу живых людей — участников великой драмы жизни. Она становится их «мечтой», которая овладевает ими и ведет их по трудным, неизведанным дорогам.

Драматург прослеживает путь духовного роста, который проходят различные персонажи, одни — быстрее, другие — медленнее, одни — почти без всякого напряжения, другие — ценой мучительных поисков и страданий.

Так построенная, драма Панферова требует от театра глубокой и внимательной работы над образами персонажей. В них, и только в них, заключена драматическая динамика действия. Каждое действующее лицо, вплоть до самого незначительного, эпизодического, имеет свой особый, отчетливо выраженный душевный склад.

Можно не принимать такого стиля, такой композиции драмы. Но тогда Малому театру не следовало браться за ее постановку. Вне этого стиля пьеса Панферова как целостное произведение не существует. Она теряет свою тему, свой смысл, как это и случилось на премьере Малого театра.

Театр отнял у персонажей Панферова их душевный мир, их «мечту», которая придавала их внутреннему облику значительность и глубину.

Сильнее всего пострадал от этой операции образ главного героя Панферова Егора Дударева — искателя фантастической страны Муравии.

Путь Егора в событиях пьесы глубоко драматичен. Этот пожилой чудаковатый крестьянин, похожий на дрозда, как пишет автор в ремарках, вырастает в поэтический образ глубокого драматизма.

В спектакле Малого театра такой Егор Дударев (Н. Светловидов) исчез бесследно. Вместо него на сцене суетился и паясничал ничтожный человечек с мелкими движениями и неприятным лицом. Мечтатель Егор превратился в ординарного пьянчужку, жулика и враля

Такое упрощение коснулось всех ролей панферовской драмы.

{385} В Ксене, созданной театром (А. Антонова), трудно узнать ту застенчивую, хрупкую девушку с сияющими глазами, похожую на Аленушку из русской сказки, которая жила на страницах авторской рукописи. Она оказалась обыденной и незначительной. У нее исчез наивный и счастливый взгляд, которым смотрела на мир панферовская героиня. Ксеня дана театром в мелком бытовом рисунке, с остреньким лицом суетливыми движениями я вертлявой походкой. В спектакле не осталось ничего от Ксени, чья страстная вера в немедленную достижимость людского счастья захватывает окружающих и ведет их как зачарованных по трудной дороге.

В скучного резонера превратил театр и другого мечтателя — Акима Морева (Г. Ковров), этого жадного до правды человека.

Ивана Балясова (П. Оленев), порывистого и наивного, быстрого в решениях, упорного в действиях, театр снизил до уровня сатирического образа загибщика, неумного и смешного парня.

Ушла из спектакля и панферовская Зинка с ее драмой душевно искалеченного человека. А ее отец — Пшенцов (Н. Рыбников) превратился на сцене в неясную тень того яркого образа, который был создан драматургом. У Панферова его Пшенцов поднимался над уровнем несложного, схематического кулака, так часто бытующего в пьесах наших драматургов. В Малом театре Пшенцов потерял резкость своих очертаний. Ни одного взгляда, в котором блеснула бы на мгновение железная воля Пшенцова. Ни одной интонации, в которой зазвучали бы тяжелые металлические ноты.

Единственный персонаж, который остался в спектакле от пьесы Панферова, — чудаковатый Юлок, сборщик утильсырья, распространитель деревенских сплетен. Его прекрасно играет А. Сашин-Никольский. Несмотря на смешной облик этого персонажа, он приносит с собой на сцену тревогу и беспокойство, веяние трагического, которое ощущалось в событиях пьесы.

Нельзя видеть в этих театральных превращениях героев «Жизни» просто актерские неудачи. Их слишком много для одного спектакля.

Такое резкое снижение образов явно входило в общий замысел постановщика (И. Судаков). Режиссер как будто сознательно избегал всякой сложности, глубоких тонов и ярких красок. Все, что несло в себе зерно острого конфликта, все, что было отмечено неподдельным драматизмом, театр тщательно {386} устранял со сцены. Это сказалось не только на образах действующих лиц.

В пьесе Панферова есть моменты, когда драматическое действие, развивающееся медленно и затрудненно, стремительно поднимается вверх, сталкивая персонажей в остром конфликте. Эти события каждый раз возникают внезапно, после долгой раскачки и тишины. Почти каждая картина имеет свой событийный центр, свою «вспышку молнии», которая ярким блеском освещает лица персонажей, открывая в них черты, остающиеся незамеченными при обыкновенном освещения. Эти «вспышки» играют важную роль в развитии драмы. В них не только полнее раскрывается внутренний мир героев, но и создается та обстановка напряженной борьбы, в которой они живут. В этих случаях драматург прибегает к заостренному приему. Не нарушая жизненного правдоподобия действия и характеристик, он вводит в отдельные моменты резкие гротесковые черты. Это придает трагический колорит решающим сценам драмы.

В театре эти моменты трактованы как несущественные бытовые происшествия, как жанровые эпизоды, утомительные и бескрасочные.

Только в сцене с юродивым первого акта на мгновение в зрительный зал доносится веяние грозовой атмосферы, в которой живет панферовское село весной 1929 года.

Упрощенный бытовой стиль постановки погубил и одну из самых сильных по драматизму сцен — в избе Зинки. Она превратилась в комедийный эпизод, потерявший всякое отношение к теме пьесы.

Как будто стремясь заполнить образовавшиеся пустоты спектакля, режиссер без всякой меры использовал бытовой гарнир.

На сцене крестьяне беспрестанно пьют водку и закусывают. За кулисами плачут грудные младенцы, кричат петухи, кудахчут куры и лают собаки. В одном эпизоде режиссер заставил героиню пьесы рожать почти на глазах у публики, притом с быстротой, невероятной даже при условном сценическом времени. Кстати, этого анекдотического эпизода не было раньше в пьесе Панферова.

Натуралистические детали, в таком изобилии и без всякой надобности введенные в спектакль, до конца разрушили поэтическую ткань панферовской драмы.

Нельзя требовать от театра, чтобы он всегда действовал безошибочно. Творчество неизбежно знает неудачи и неосуществленные замыслы. Оно сопряжено с риском. На такой {387} риск шел и Милый театр, когда начал работу над «Жизнью». Пьеса эта не банальна. В ней много нового, еще не проверенного на сцене. Она ставила перед театром интересные, но трудные задачи.

Беда в том, что театр и не пытался решать эти задачи. Он просто отвернулся от пьесы, которая была написана драматургом, и на ее материале начал мастерить своими средствами какую-то другую пьесу с иной темой, с иными персонажами.

Поэтому неудача Малого театра с «Жизнью» — бесплодна. Она ничего не разъясняет, ничему не учит. Из нее можно сделать только один вывод, очень банальный, но, к сожалению, не всегда учитываемый театрами на практике.

Нельзя безнаказанно нарушать основной костяк и стиль драматического произведения. Нельзя видеть в Гоголе автора веселых водевилей (что, кстати, сделал Вахтанговский театр в «Ревизоре»), а в Горьком — сочинителя незамысловатых мелодрам в духе «Парижского тряпичника» (что, кстати, сделал Ф. Каверин в «На дне»). Нельзя ставить и романтическую драму Панферова как бездумное бытовое обозрение. Правда, Панферову еще далеко до классиков. Но и у него в пьесе прозвучал свой голос. И он сказал о нашей жизни слова, еще никем до него не сказанные. Шаль, что они не дошли до зрительного зала.

9 июня 1940 года

## «Последние» в Белорусском драматическом театре[[99]](#endnote-88)

Впервые в сценической истории «Последних» эта замечательная драма Горького нашла почти классическое решение на сцене. Я говорю «почти» потому, что в спектакле Белорусского драматического театра еще остались детали, по которым можно спорить. Театр еще не исчерпал все возможности горьковской драмы. Но уже то, что ему удалось найти, приобретает серьезное принципиальное значение для нового понимания драматургии Горького, ее своеобразного художественного стиля.

Много раз наши театры обращались к горьковским «Последним». Но до сих пор они всегда терпели неудачу в одном важном моменте. На сцене «Последние» обычно приближались к стилю сентиментальной семейной драмы.

{388} Есть тонкая, трудно находимая грань, которая отделяет эту горьковскую пьесу от обычных пьес, написанных в те же годы на тему о разложении буржуазной семьи. На первый взгляд в «Последних» иного общего с «Детьми Ванюшина», как будто одни и те же конфликты сталкивают персонажей этих драм. Как будто одним воздухом — душным и тяжелым — дышат горьковские «последние» в дети купца Ванюшина.

Но на самом деле существует глубокое отличие «Последних» от пьес этого типа, и отличие не только в разрешении самой темы, но и в отношениях драматурга к персонажам, в приемах их характеристики, в построении действия. В «Последних», как и вообще во всех классических произведениях Горького, нет сентиментального вздоха по адресу жалких и растерянных героев драмы. Горький беспощаден к своим персонажам. Он не дает им сделать ни одного эффектного жеста, не позволяет им произнести ни одного пышного слова без того, чтобы здесь же не раскрыть подлинные, мало красивые мотивы их поведения.

В «Последних» у Горького нет «любимцев». Только по отношению к одному персонажу мы улавливаем сочувственные ноты у автора. Это — «злая» Люба. Но даже здесь Горький не идет слишком далеко в своем сочувствии. Он хорошо видит, что злость Любы — это во многом злость человека, уже духовно покалеченного, надломленного жизнью.

Горький не жалеет красок для того, чтобы раскрыть всю глубину драмы шестнадцатилетней Веры. Но он хорошо видит и тот неприглядный путь, по которому она пойдет завтра, когда высохнут слезы на ее глазах и наивная девочка превратится в жестокую хищницу.

В характеристиках почти всех персонажей Горький идет этим сложным путем. Драма Софьи, Веры и Петра его волнует своей человеческой подлинностью и неповторимостью. И в то же время он знает, что эти люди не способны к творчеству жизни. Они — «последние», и по их адресу у Горького не вырывается ни единого слова сожаления. Они принадлежат к миру уходящему, обреченному на гибель.

Театр услышал в пьесе этот мужественный голос Горького. Он понял эту горьковскую беспощадность, которая шла у писателя от глубокого понимания социальных процессов, шедших в тогдашней жизни. Точными приемами театр раскрыл мир последних в их подлинной сущности, таким, каким его видел Горький умным прозорливым взглядом большого художника.

{389} Первый план в драме Горького как будто занимает Иван Коломийцев. Внешне он выделяется своей декоративностью, острым театральным рисунком, в котором сделана эта роль.

На самом деле ключ к верному истолкованию замысла Горького лежит в образе Софьи. Только найдя точное решение этого образа, театр может раскрыть подлинную тему «Последних». Именно в образе Софьи таится опасность той мелодраматической сентиментальности, в которую так часто уходили наши театры при постановке этой пьесы.

У Горького Софья — растерявшийся человек. Неожиданный ветер революции ворвался с улицы в ее дом. И внезапно перед ней открылась сложная жизнь, полная трудных необъяснимых вопросов. Ее дети, которых она раньше не замечала, оказались для нее какими-то загадочными существами. Она их не знает и не понимает. Так же внезапно открылось для нее, что в мире существуют нравственные нормы, недоступные ее пониманию. Все для нее в окружающей жизни потеряло свою прочность и достоверность.

Именно такой играет Софью артистка Галина, играет талантливо, с прекрасным мастерством, ни в одном моменте роли не отступая от своего замысла. Ее Софья — меньше всего нежная мать. Актриса хорошо передает внутреннюю растерянность своей героини. Зритель видит, как на его глазах рождается в ней чувство непрочности жизни и страх за себя. Эта женщина со светскими манерами, подтянутая и корректная, с немного усталыми глазами, бродит по своей квартире как в лесу.

Софья Галиной — безлюбый человек. Она видит что ее дети гибнут. Она хочет подойти к ним и приласкать их. Но ее движения неловки и неуверенны, ее руки беспомощно протягиваются к детям и безвольно опускаются вниз. И мы начинаем понимать, что она не столько тревожится о своих детях, сколько цепляется за них, стремясь найти в них поддержку. И с ужасом обнаруживает, что все они чужие друг другу.

Это одиночество Софьи, идущее от ее безлюбости, от ее духовной слепоты, и определяет замысел горьковской драмы, прекрасно раскрытый театром. В спектакле, как и в горьковской пьесе, все персонажи живут в одиночестве. Они грызутся друг с другом, стремясь найти только свое личное спасение в этом внезапно налетевшем вихре.

В остром театральном рисунке провел роль Ивана Коломийцева артист Владомирский. Его Коломийцев появляется {390} на сцену, как будто он врывается в дом, преследуемый невидимым врагом. Он сразу вносит с собой ощущение тревоги. С ним входит воздух улицы, тревожный и накаленный.

Голос Коломийцева звучит громко и властно, но в нем проскальзывают интонации, которые открывают в характере этого жестокого человека черты безволия и трусости. Превосходно проведена Владомирским первая половина пьесы. Здесь все в игре артиста найдено с безошибочной точностью. Жест, движение, взгляд, манера носить военный сюртук — все служит для раскрытия характера этого персонажа. Но в дальнейшем артист, пожалуй, слишком увлекается прямым разоблачением своего героя. Он чрезмерно подчеркивает в Коломийцеве его театральное фразерство. Этот акцент следовало бы снять.

Коломийцев у Горького живет в постоянном страхе за себя. Он чувствует, что на каждом углу его подстерегает враг. Это ощущение серьезности собственного положения несколько заслоняется у артиста Владомирского чрезмерной игрой в декламацию. Атмосфера тревоги, которая так сильно дана в пьесе Горького, благодаря этому ослабевает к финалу спектакля.

Большая удача театра — роль Веры, которую играет Жданович. Ее Веру не сразу принимаешь. Вначале ее лицо кажется чересчур взрослым и серьезным для шестнадцатилетней девочки. Коричневое гимназическое платье представляется только театральным нарядом. Но с каждой новой сценой актриса все больше покоряет зрителя искренностью и глубиной своего исполнения. Здесь нет ни грана фальши, игры в детскую наивность. Замечательно проводит Жданович последнюю сцену, очень трудную по тексту для сценического воплощения. Здесь очень легко уйти в слезливость, в наигранную чувствительность. Ни одной мелодраматической ноты не проскользнуло в голосе актрисы в этой сцене. Жданович сыграла ее с предельным драматизмом и человеческой искренностью.

Эта искренность и хорошая серьезность характерны для всего спектакля, превосходно поставленного режиссерами М. Зоревым и И. Раевским. Характерны они и для большинства исполнителей остальных ролей.

Тактично, с хорошим вкусом сыграл артист Бирилло трудную и мало благодарную роль Якова. Артист сумел уйти от плохой традиции, установившейся в нашем театре для этой роли. Яков обычно изображается как положительный персонаж, как своего рода жертва коломийцевской семьи. {391} В трактовке Бирилло найден более мужественный и резкий стиль исполнения.

Хороша Люба Ермолиной. Артистка играет свою роль с той же простотой и искренностью, которые свойственны вообще этому спектаклю. Это — живой, полный драматизма образ. Но в нем, пожалуй, есть излишняя мягкость. Люба у Горького жестче и настороженнее. Артистка как будто пожалела свою героиню и отняла от нее какую-то долю озлобленности и недоверия к людям. Ее глаза смотрят на мир временами слишком открыто и ясно для горьковской Любы.

Тонкий по психологическому рисунку образ Надежды — красивой самки и хищницы — создала Шинко. Актриса разоблачает свою героиню, не прибегая к приемам сатиры. Она дает ее как бытовой образ, типичный для среды Коломийцевых.

К сожалению, от сатирического нажима не свободно исполнение роли Александра. Образ Александра в драме тоньше, чем он получился у Кудрявцева. У Горького это — светский хлыщ. Его развращенность и наглость прикрываются лощеными манерами. Артист же делает его чересчур грубым по внешнему облику, разоблачая его слишком лобовыми приемами.

Чрезмерно взрослым по своему виду оказался в театре Петр. Неудачно найденный грим мешает артисту Платонову до конца выполнить хорошо задуманный план этого образа. Бывают моменты, когда, глядя в лицо Петру, не веришь в его гимназический возраст и в его детскую драму.

Неверно найден грим и для Леща (артист Зорев). И здесь внешность во многом заслоняет для зрителя бытовой образ этого мелкого хищника из породы грызунов. Грим превратил лицо актера в неподвижную сатирическую маску.

Хотелось бы видеть больше романтической приподнятости в трактовке образа Соколовой (артистка Ржецкая). Соколова в «Последних» — человек из другого мира. Во всем ее образе, как он дан Горьким, есть торжественность и внутренняя гордость. Соколова уничтожает мир коломийцевых одним своим присутствием на сцене. Эту роль актриса сыграла тактично, но в несколько сниженных бытовых тонах.

Для небольшой роли Якорева Шатилло нашел верные и точные краски. В образе этого хищника из породы мелких грызунов, как он создан актером, есть бытовая правда и театральная убедительность.

Как мы видели, в спектакле есть отдельные недочеты. Но это детали легко устранимые. Они не снижают большого {392} принципиального значения спектакля и его художественной ценности. В этой своей работе Белорусский театр создает новую и единственно верную традицию в сценической истолковании горьковских «Последних». Нужно думать, что наши театры подхватят эту традицию в своих будущих работах над замечательной пьесой Горького.

29 августа 1942 года

## Спектакль молодых[[100]](#endnote-89)

Недавно мы присутствовали на выпускном спектакле Московского театрального училища. Студенты последнего курса играли сложнейшее произведение Островского, его бессмертную комедию о ловком карьеристе, оказавшемся жертвой своей собственной хитрости, — «На всякого мудреца довольно простоты».

Спектакль был разыгран умно и весело. Несмотря на молодость исполнителей, в нем не было ученической робости. Комедия Островского была сыграна настолько свободно, что можно было легко забыть о школьной биографии этой постановки.

Но нельзя было забыть о том, что перед нами не простой выпуск театральной школы. В спектакле играла молодежь выпуска 1941/42 — сурового и грозного года в жизни страны и ее столицы. За спиной молодых исполнителей, выходивших на сцену в костюмах 70‑х годов прошлого столетия, стояла героическая Москва осенних и зимних месяцев этого года. В творческой биографии студентов были не только учебные занятия в классных комнатах. В нее вошли ночные дежурства на крышах, тушение зажигательных бомб, сотни выездов с концертами и спектаклями в лазареты и во фронтовые воинские части.

Я говорю об этом не для того, чтобы оправдать недочеты выпускной работы студентов. Спектакль не нуждается в снисхождении. Он стоит выше обычного уровня выпускных работ театральных школ в мирное время. При всех недостатках спектакля в нем есть цельность замысла и исполнения, и — может быть, самое главное — в нем живет настоящая творческая серьезность.

В одном из антрактов мы прошли за кулисы. Я ожидал увидеть обычную картину школьных выпускных спектаклей: {393} лихорадочный воздух кулис, веселые голоса, возбужденные лица. Для этого были основания. Публика принимала спектакль хорошо и отвечала аплодисментами на удачные сцены и реплики. Но неожиданно за кулисами мы попали в атмосферу странной тишины: нас обступили молодые актеры, молчаливые, с серьезными, встревоженными лицами. Печать этой серьезности — я бы сказал, творческой истовости, с какой исполнители относились к своей работе, — лежала на всем спектакле. Она и придала ему значительность. И думается, она пришла к школьному коллективу от того, что принес с собой этот суровый, героический год в жизни народа.

Может быть, именно эта новая черта, обозначившаяся на творческом лице школьного коллектива, и помогла неопытным исполнителям сыграть труднейшую комедию Островского так, что она не потеряла на сцене своей острой мысли, цельности и обаяния.

Иронически злая и беспощадная, эта комедия проникнута глубокой мудростью художника, перед которым открыт до последнего винтика механизм современного ему общества, обнажены все душевные движения, страсти и страстишки его героев.

Но в этой обличительной комедии нет мрачного сарказма и безнадежности сухово-кобылинской сатиры. Художник рассказывает о своих малопривлекательных персонажах как бы смеясь. Персонажам комедии кажется, что им удается до конца скрыть под благородной внешностью и изящными манерами свои подлинные помыслы. Они не замечают присутствия внимательного наблюдателя, который в лице автора идет за ними по пятам и читает вслух их мысли. Они продолжают все время сохранять серьезный и даже торжественный вид. Отсюда рождается обличительный пафос этой беспощадной и в то же время веселой, жизнерадостной комедии нравов.

Много интересного и сложного в образах этой пьесы, естественно, осталось за пределами школьного спектакля. Но главное в комедии — ее своеобразный обличительный пафос — оказалось схваченным и постановщиком-режиссером Н. Титушиным и большинством исполнителей. Зритель все время чувствует присутствие мудрого и лукавого наблюдателя — Островского. Театр не заставляет его делать навязчивые комментарии, превращая героев в сатирические маски. В большинстве случаев герои комедии серьезны и благопристойны по своей внешности. Они остаются до конца уверенными, {394} что никто не подсмотрел их затаенных мыслей и желаний. Театр раскрыл их как живые человеческие характеры.

Но не во всем спектакль остается на этом верном пути. Хорошо и достаточно ярко в профессиональном отношении играет исполнитель роли Крутицкого (Никитин). Но у Островского Крутицкий гораздо более страшная и зловещая фигура, чем тот комический старичок, который действует в спектакле. А Мамаев (Болонкин) очерчен слишком элементарными линиями.

Ближе всего к подлинному стилю Островского подошли в спектакле исполнители ролей Мамаевой (Кашинцева), Глумова (Соколовский) и его матери (Кононова), Городулина (Обуховский), Турусиной (Егорова), Машеньки (Жукова) и Манефы (Путилина).

Молодым исполнителям, конечно, не удалось использовать всего богатства красок, которыми оперирует драматург в обрисовке своих персонажей.

Так, например, при общем верном исполнении роли Глумова Соколовский не сумел показать его опытным мастером интриги, увлеченным сложным ее построением, ее внезапными поворотами и скачками. Это особенно сказалось в финале комедии, где исполнитель неверно играет «раскаяние» Глумова.

У Мамаевой в спектакле приглушена тема по-своему умной и хитрой обольстительницы-самки, умеющей до конца гнаться за своей «добычей» и оказавшейся более ловкой и осмотрительной, чем сам «мудрец».

В Турусиной актриса Егорова слишком всерьез играет тему религиозного фанатизма. Не веришь, что женщина с таким исступленным взглядом после финала комедии сбросит с себя полумонашеские одеяния и снова пустится во все тяжкие. А Островский именно такой и видел свою Турусину.

Но это некоторое обеднение образов не уничтожает главной темы комедии, подчеркиваю, труднейшей комедии Островского.

Выпускной коллектив Театрального училища решением Комитета по делам искусств сохраняется как театр при училище, как своего рода опытная площадка, на которой студенты будут проходить по окончании школы творческую практику.

Пожелаем молодому театру, родившемуся в знаменательный 1941/42 год, удачной работы, и прежде всего пожелаем ему сохранить ту творческую серьезность, которой отмечены его первые шаги.

{395} Август 1955 года

## Русский Гамлет[[101]](#endnote-90)

### 1

Из всего наследия великого английского драматурга самое широкое распространение в России получила его трагедия о Гамлете. Она стала поистине русской пьесой — настолько прочно вошла в историю нашего театра, своеобразно отразив в своей сценической судьбе различные моменты в развитии общественного сознания в России.

Эта «русская» история Гамлета ведет свое начало от январского вечера 1837 года, когда на сцене Петровского театра в Москве (ныне Большого театра) в роли датского принца впервые выступил Мочалов. В этот вечер в зрительном зале находился один из великих современников Мочалова, сыгравший такую важную роль в судьбе московского трагика. Это был Белинский, с волнением узнавший в мочаловском Гамлете многие черты, близкие ему самому и его единомышленникам — людям того же общественного призыва. В своей знаменитой статье, посвященной игре Мочалова в шекспировской трагедии, он оставил потомству верный портрет этого Гамлета 30‑х годов XIX века, мятущегося, гневного, как лермонтовские мстители, ощутившего в себе силы необъятные, поднявшегося на борьбу, чтобы сокрушить зло мира.

Для Белинского мочаловский Гамлет выходил далеко за пределы яркого театрального впечатления. Через много лет после московской премьеры 1837 года, незадолго до своей смерти, вспоминая о Гамлете Мочалова, Белинский напишет о нем эти странно-значительные слова, похожие на клятву в верности спутнику жизни: «О, ежели жизнь моя продолжится еще на десять лет во столько, сколько я уже прожил, — и тогда, даже в минуту вечной разлуки с нею, не забуду я этого невысокого бледного человека с таким благородным и прекрасным лицом, осененным черными кудрями, которого голос то лился прозрачными волнами сладостной мелодии… то, подобясь буре, гремел громами небесными».

Словами такой клятвы Белинский мог говорить только о явлении, занявшем важное место в духовной биографии его самого и людей его общественного поколения.

Мочаловская трактовка и статья Белинского, разъяснявшая ее смысл, ввели шекспировского Гамлета в круг русской {396} жизни, сделали этого отважного человека ее постоянным участником. С этого момента начинается триумфальное шествие Гамлета по сценам русских театров. В течение почти целого века в России не было актера на амплуа героя, который не мечтал бы надеть на себя траурный плащ датского принца и еще раз поведать миру о страданиях и великом подвиге Гамлета, «бедного Гамлета», как с горестным состраданием любил называть Белинский шекспировского героя.

На роли Гамлета воспиталась целая плеяда русских трагиков, работавших на столичных и провинциальных сценах, начиная со знаменитого Н. Х. Рыбакова, кончая Ивановым-Козельским и Мамонтом Дальским. Гамлет был коронной ролью молодого А. П. Ленского, создавшего в ней образ лирического поэта и мечтателя, образ «бархатного Гамлета», как говорили о нем современники. Тревога за моральную судьбу человечества заставляла этого мечтателя оставить мир поэзии и взять в свои руки карающий меч. К исполнению Гамлета, как к главному подвигу жизни, долгие годы готовился П. Орленев, так и не осуществивший свой замысел.

Наконец, Гамлетом завершил В. Качалов галерею своих классических созданий дореволюционного времени. Это был неожиданный Гамлет для той поры. Несмотря на свой традиционный театральный костюм датского принца, он казался, по словам В. Брюсова, совсем простым, обыкновенным человеком, которого современники Качалова встречали каждый день на улицах, на литературных вечерах, у себя дома за стаканом чая. Так же как Гамлет Мочалова и Белинского, это был русский и даже московский Гамлет; но на этот раз он не только по пьесе, но и в реальной жизни стоял у самого порога рождающегося нового мира.

Все Гамлеты, упомянутые здесь, были созданы большими художниками, которые вложили в творение Шекспира глубоко современное содержание, делая образ датского принца вечно живым, непрестанно развивающимся вместе с самим временем. Они отдавали ему свои мысли о жизни, свою способность осваивать все, что происходит в мире, как свое собственное душевное хозяйство. Именно потому созданные ими Гамлеты вошли в историю русского общества как важные вехи на его пути.

А за этими великими Гамлетами стояло множество маленьких полувоплощенных Гамлетов, которые смотрели больше в прошлое, чем в сегодняшний день, и поэтому не получили такой долгой исторической жизни. Этих героев с недосказанной духовной биографией Гамлета создавали не только {397} безвестные исполнители, люди небольшого дарования, но и актеры, оставившие громкое имя в летописях русской сцены, такие, как Каратыгин, Милославский, Южин, Юрьев. Несмотря на талант этих артистов, их Гамлеты оставались только театральными персонажами, они не становились властителями дум своего времени. Это были скорее неудачные претенденты на престол, чем люди, которые носили в себе совесть человечества.

Но даже и такие неполноценные Гамлеты волновали современников, вызывали в зрительном зале горячий, хотя и минутный, отклик. В русской жизни была такая полоса, когда появление на театральных подмостках чуть ли не любого актера, одетого в традиционный черный костюм Гамлета, уже привлекало пристальное внимание публики и порождало целую журнальную литературу, как это было со Славиным во времена Аполлона Григорьева или с Россовым в начале XX столетия. Гамлеты этих актеров не представляли самостоятельного интереса. Но в свое время и на их долю выпала часть тех восторгов и рукоплесканий, которые неизменно вызывало у русской публики появление на театральных подмостках человека в плаще датского принца.

### 2

Повышенный интерес к Гамлету в России по сравнению с остальными героями шекспировских трагедий давно привлекал внимание наблюдателей русской жизни. В критической литературе не раз делались попытки объяснить исключительное положение, которое занял Гамлет в истории отечественной сцены. Наиболее устойчивым из этих объяснений оказалась версия, выдвинутая Тургеневым в его речи о Гамлете и Дон Кихоте.

Тургенев считал, что в Гамлете нашел классическое воплощение тип современного человека, проникнутого скептицизмом, занятого самоанализом, сомневающегося во всем, в том числе и в самом себе. Тургенев видел в Гамлете прежде всего — начало эгоистическое, бесплодное. Погруженный в свои душевные противоречия и переживания, тургеневский Гамлет не способен к действию. Он только взвешивает и размышляет, выясняя свои собственные сложные отношения к окружающей действительности. Для Тургенева Гамлеты, в противоположность Дон Кихотам, — осуждены на неподвижность. Мысль и воля разъединились в них. Тургенев не отказывает им в своеобразном пафосе. Но это всегда мефистофельский пафос, пафос отрицания и разрушения. Поэтому они {398} проходят в жизни бесследно, ничего не созидая, не оставляя за собой «дела».

Именно такой Гамлет, по мнению Тургенева, был близок русскому зрителю 40 – 60‑х годов. Именно этими чертами гамлетовского характера он объяснял поразительный успех шекспировской трагедии у русской публики того времени.

Конечно, Тургенев был глубоко не прав в характеристике самого Гамлета и тех сложных отношений, которые установились у шекспировского героя с русским зрителем.

В портрете Гамлета, набросанном тургеневской кистью, преобладали черты явно полемические. Тургенев писал его в пору самых острых своих разногласий с лагерем революционных демократов. Раздражение, которое в ту пору вызывали в нем Чернышевский, Добролюбов и стоявшее за ними новое поколение разночинцев, Тургенев перенес и на Гамлета. Он использовал образ шекспировского героя для скрытой полемики с новой редакцией «Современника». Об этом говорит весь тон статьи, запальчивый и явно тенденциозный по отношению к Гамлету. Для Тургенева это — не литературный герой, но родоначальник современных «нигилистов», сегодняшний идейный противник, которого нужно развенчать в глазах общества.

В последующие два года, в процессе работы над романом «Отцы и дети», Тургенев многое пересмотрит в своих отношениях к поколению Базаровых. Писатель снимет многие свои обвинения по его адресу. Но к Гамлету он уже не вернется. Шекспировский герой на русской почве останется развенчанным таким авторитетом, как создатель Рудина и Базарова. В тургеневском варианте он войдет в литературный обиход и обозначит своим именем («гамлетизм») целое общественное явление, не имеющее никакого касательства к шекспировскому герою и к его действительной роли в духовной жизни русского общества.

Искаженный образ русского Гамлета, превращенного Тургеневым в бездеятельного и бесплодного себялюбца, вечно сомневающегося в себе и во всем окружающем, — это подобие «лишнего человека» — станет каноническим. Он перейдет на страницы учебников литературы и толстых книг. Западноевропейские исследователи будут ссылаться на него, как на специфически русское решение гамлетовской темы, как это сделает Брандес в своей книге о Шекспире.

На самом же деле русский Гамлет, каким его знала сцена и несколько поколений зрителей, имел очень мало общего с полемическим портретом, который был написан {399} Тургеневым. А по многим своим признакам он даже составлял его прямую противоположность. Особенно ярко это видно на примере с Мочаловым — родоначальником всех русских Гамлетов, игра которого в шекспировской трагедии подробно описана таким достоверным свидетелем, как Белинский.

В мочаловском Гамлете не было ничего от бездеятельного скептического героя. Он был весь — движение, весь — действие. Со страниц статьи Белинского его образ возникает как огненный вихрь, все сметающий на своем пути.

У мочаловского Гамлета, как у всех людей, бывают моменты душевной слабости, горьких раздумий о жизни. Но даже в самые тяжелые для себя минуты он не выходит из боя, не выпускает оружия из рук, не прекращает наносить удары своим противникам. Он разит их словом, как острием шпаги, загоняет их в ловушки, устраивает им очные ставки, идет за ними по пятам, не переводя дыхания, разгадывая их планы, заставляя их до конца обнажить свои черные души.

Этот Гамлет живет с удесятеренной силой. Если он негодует на самого себя, если он упрекает себя в том, что еще не отомстил за совершенное злодейство, — то он делает это не потому, что медлит, но потому, что спешит. Ему кажется, что каждый день, каждый час, каждая минута уносят от него возможность мщения. Скорей! — торопит его внутренний голос. Еще немного — и будет поздно, враг найдет лазейку, ускользнет от твоей карающей руки, обманет твою проницательность, нанесет тебе последний смертельный удар!

В самой гибели Гамлета нет свидетельства его слабости, его душевной раздвоенности, его трагической ошибки, как до сих пор еще думают многие исследователи. Гибель трагического героя составляла не «вину», а историческую беду всех Гамлетов старого мира. Силы, которые они вызывали на бой, оказывались слишком значительными, чтобы они могли рассчитывать уцелеть, выйти живыми из борьбы. Но историческая беда Гамлета не снижает его подвига. Герой, который не щадит своей жизни, чтобы избавить человечество от духовной проказы, не заслуживает упрека в разладе с самим собой, в скептицизме или в том, что мысль убила в нем волю к действию.

Не был русский Гамлет и эгоистом, который живет для самого себя и рассматривает весь мир как зеркало для созерцания своего «я», как утверждал Тургенев. Тот же мочаловский Гамлет страдал не за себя, но за все человечество. Его сердцу было близко все, что совершается в мире. В самой ненависти, которую он испытывал к своим врагам, {400} погрязшим в бездне лжи, коварства и разврата, горел тот же огонь великой любви к людям, очистительный огонь, истребляющий все, тронутое тлением и душевной слабостью.

Конечно, только поэтому Белинский и его друзья увидели в мочаловском Гамлете своего единомышленника, существо, поразительно близкое им по крови и по духу.

Но ведь таким появляется Гамлет перед нами и у самого Шекспира, если не смотреть на него предвзятыми глазами комментаторов. Гамлет — единственный из героев английского драматурга, все помыслы которого направлены на изменение мира, на очищение его от духовной скверны. Только для этой задачи он и существует в трагедии. О распавшейся связи времен, которую он должен восстановить, Гамлет говорит в самом начале драмы. Эти слова становятся его девизом и определяют его путь в трагедии, путь упорной, беспощадной борьбы, со взлетами и падениями, со вспышками радости и разочарования, с раздумьями и взрывами ярости и гнева.

Злодейство, оставшееся безнаказанным, открывает Гамлету глаза на истинное состояние мира. Перед ним возникает образ больного человечества, в котором болезнь пустила слишком глубокие корни. Каждый день приносит Гамлету все новые подтверждения его открытия. Все меньше иллюзий остается у него на этот счет. Ведь даже «честный» Лаэрт не останавливается перед самым низким коварством и в рыцарском турнире ранит Гамлета заранее отравленной шпагой.

В Гамлете живет обостренное чувство справедливости. Всеми средствами он должен восстановить в мире нарушенный нравственный порядок, чтобы спасти человечество от моральной гибели. Одних людей — безнадежно больных духовной проказой — надо уничтожать, чтобы они не заражали воздух мира, как это делает Гамлет с Гильденстерном и Розенкранцем и как собирается сделать с королем. Других нужно лечить, гневным словом стараясь пробудить в них уснувшую совесть, поразить воображение зрелищем их собственных душевных язв, как он поступает со своей матерью. Наконец, есть люди вокруг него, в которых надо поддержать стойкость духа, веру в то, что не все погибло, не все черно в «датском королевстве». К ним Гамлет обращается со своими страстными монологами о человеке, о его высоком назначении в жизни.

Так понимает шекспировский Гамлет свою задачу, и ничто в литературном тексте трагедии не говорит, что он отказывается {401} от этой миссии или что он медлит с ее выполнением.

Эта постоянная готовность Гамлета вмешаться в дела всего человечества, его способность переживать судьбу мира как свою собственную и сделали его на многие десятилетия одним из самых популярных героев русской публики, особенно передовой ее части.

Душевные противоречия, которым до сих пор исследователи придают такое большое значение в судьбе Гамлета, конечно, у него есть, как они есть у каждого активного участника жизненной драмы и как они были в русском Гамлете, созданном Мочаловым. Но их не больше, чем у любого другого трагического героя Шекспира, и, во всяком случае, меньше, чем у Лира или Антония (в «Антонии и Клеопатре»), у этого солдата, стоящего на грани двух миров и зараженного «гамлетизмом» в тургеневском духе гораздо сильнее, чем сам датский принц.

Главные противоречия живут не в Гамлете, но в мире, который развертывается перед ним как трагическое зрелище, полное чудовищных контрастов. Основная трудность для Гамлета заключается в том, чтобы осмыслить эти контрасты, измерить всю глубину той пропасти, в которой находится современное ему человечество, чтобы помочь ему подняться к свету.

Эти стороны в характере шекспировского героя и получили преобладающее развитие у русского Гамлета во всех его вариантах. Гамлеты, появлявшиеся на русской сцене после Мочалова, были различными по своему внешнему виду, по темпераменту и по общественной биографии. Духовный облик каждого из них принял на себя отпечаток того времени, когда они рождались к сценической жизни. Нужно сказать, что ни у одного из последующих актеров Гамлет не вырастал в такую титаническую фигуру, как у Мочалова. Но главные свойства мочаловского Гамлета, роднившие его с передовыми людьми его времени, переходили по наследству от одного Гамлета к другому. Лучшие русские Гамлеты мало занимались своим внутренним миром и душевными противоречиями. Их взгляд был обращен в окружающий мир. Так же как у мочаловского героя, в них жил дух самоотречения. Они готовы были пожертвовать собой во имя духовного исцеления человечества.

Таким был самый лирический из русских Гамлетов — Гамлет Ленского. Таким был и Гамлет Качалова — самый рассудочный из Гамлетов, ведущих свою родословную от Мочалова.

{402} Весь пафос качаловского Гамлета был в его страданиях за человечество, в его стремлении изменить мир, исправить его несовершенства. Но в нем начинают звучать ноты, которых мы еще не слышим ни у одного из его предшественников. По словам самого Качалова, его Гамлет отчетливо понимал невозможность изменить мир усилиями одного героя, «отдельной человеческой личности», как говорил Качалов в год постановки «Гамлета», в 1911 году. К такому выводу Гамлета подводила сама русская жизнь, которая в те годы приближалась к новым историческим рубежам. На мировую сцену готовились выйти такие мощные силы, перед которыми «отдельная личность», хотя бы самых титанических масштабов, должна была показаться ничтожной. В качаловском Гамлете жило предчувствие близкого поворота в исторической судьбе всего мира.

Нет, русский Гамлет не был ни безвольным скептиком, ни черствым эгоистом, каким изобразил его Тургенев.

Как ни покажется парадоксальным на первый взгляд, Гамлет, близкий тургеневскому, был создан не в русском театре, а на немецкой сцене, сложившей свою особую традицию в раскрытии образа шекспировского героя. Рассудочный скептический Гамлет, занятый устройством своего собственного душевного мира, был характерен для большинства немецких трагиков, приезжавших в Россию на гастроли. В той же традиции исполнял роль Гамлета Александр Моисси, выступавший в шекспировской трагедии в Москве во время своих гастролей в 20‑е годы. Это был Гамлет, разъеденный скепсисом и внутренними противоречиями. Он проходил мимо людей, не замечая их, погруженный в свою думу, занятый созерцанием своего душевного мира. Он стремился разъять свою душу на составные части, чтобы сложить ее заново, подчинить ее какому-то новому гармоническому единству. Отсюда возникла его бездеятельность и трагическое одиночество в жизни.

Традиция немецких трагиков в исполнении роли датского принца обнаруживает внутреннее родство тургеневского Гамлета с концепцией Гете, по которой Гамлет платит жизнью за свою неспособность к действию. Мысль уничтожает в нем волю.

Гипноз гетевской концепции был настолько силен, что даже Белинский отдал ей дань в своей статье о Мочалове. В финале ее он неожиданно упрекает трагика в том, что тот придал своему герою слишком много энергии и снял с него слабость воли. Между тем вся статья Белинского является {403} апофеозом деятельного мочаловского Гамлета. Именно такой Гамлет, лишенный рефлексии и душевной раздвоенности, и покорил критика. Именно в таком Гамлете он и увидел как в зеркале самого себя и своих единомышленников. Явная непоследовательность Белинского в этой статье объясняется тем, что в его время гетевская концепция нерешительного, слабовольного Гамлета считалась аксиоматичной.

Странная концепция по отношению к человеку, который проявляет столько энергии и решимости в своем поединке с обитателями прогнившего «датского королевства». Не задумываясь он прокалывает шпагой Полония, принимая его за Клавдия, то есть фактически совершает убийство короля уже в третьем акте трагедии, сразу после сцены мышеловки. С поразительной энергией и быстротой Гамлет избавляется от Розенкранца и Гильденстерна и без размышлений отправляет их в преисподнюю. Шаг за шагом он разгадывает и опрокидывает хитроумные планы короля и его клевретов по отношению к себе. И здесь он неистощим на выдумки, меняя свое поведение, сбивая с толку противников, то давая волю своему гневу и сарказму, то являясь в виде послушного пасынка, то скрывая свои намерения под личиной сумасшедшего. Шекспировский Гамлет во всем своем поведении выказывает поразительную энергию, силу духа и упорство в тяжелой неравной борьбе.

Несмотря на все это, концепция Гамлета бездеятельного, раздираемого мучительными внутренними противоречиями, продолжает существовать в различных ее вариантах вплоть до сегодняшнего дня. Пора с ней распроститься окончательно. Уже Александр Блок хорошо чувствовал ее неправомерность и несоответствие истинному характеру шекспировского героя. Сама по себе эта концепция подлежит изучению как своеобразное явление в истории общественной психологии XIX века. Но от подлинно шекспировского Гамлета ее нужно отделить. Тем более что она помогает людям слабой воли именем Гамлета оправдывать свою бездеятельность, равнодушие к миру и повышенный интерес к собственным душевным противоречиям.

### 3

Качалов был последним русским Гамлетом на московской сцене в дореволюционные годы.

В советскую эпоху интерес к Гамлету не иссякал ни у театральных деятелей, ни в публике. На протяжении многих лет в различных городах страны время от времени появлялись {404} на театральных подмостках Гамлеты, в которых художники советского театра стремились найти черты, созвучные нашему времени. Среди них театральная молва выделила трех Гамлетов. Один был создан Дудниковым в Ленинграде, другой — Поляковым в Воронеже, третий — по-видимому, самый яркий — Вагаршяном в Ереване. Как всякий раз случается с Гамлетом в России, их появление вызвало горячие споры в печати, не умолкавшие в течение нескольких лет. Вокруг этих Гамлетов сложилась целая литература. Но ни один из них не вырос в явление большого самостоятельного значения и не занял отдельного места в портретной галерее исторических Гамлетов. В них не было крылатой мысли Гамлета, объемлющей весь мир, не было его беспокойного сердца, страдающего за все человечество. И все же они сохранили одну существенную часть традиции русского Гамлета. Это были Гамлеты действия. В них меньше всего было от душевного скепсиса, от той склонности к чрезмерной рефлексии, которая с легкой руки Тургенева получила имя «гамлетизма».

Но в Москве, на родине русского Гамлета, он исчез бесследно на долгие годы. А перед его исчезновением его традиции подверглись резким искажениям.

Таким искаженным увидела московская публика Гамлета в исполнении Михаила Чехова на сцене МХАТ Второго в 1924 году. Это был странный, чужой Гамлет, ничем не похожий на своих предшественников, Гамлет обреченный, от которого повеяло в зрительный зал замогильным холодом. С выражением муки и смертного ужаса в глазах он двигался неверным, колеблющимся шагом навстречу своей гибели. Этот Гамлет умирал бесславно. Он не знал посмертного торжества, которое ему приготовил драматург в финале трагедии.

У Шекспира трагическая борьба Гамлета не была напрасной. В конце драмы мрак, окутывающий действующих лиц, рассеивается, долгая ночь сменяется утром мира. Приход Фортинбраса и речь Горацио над телом погибшего героя утверждают победу светлого нравственного начала. Для Гамлета начинается новая жизнь в памяти человечества. И серебряные трубы Фортинбраса прославляли его подвиг в веках.

М. Чехов снял весь этот финал, характерный для очищающего искусства Шекспира и по своей тональности напоминающий музыкальные финалы трагических произведений Чайковского.

{405} В трактовке Михаила Чехова вместе со смертью Гамлета в мире угасал последний источник света. Человечество окончательно погружалось во тьму. Это был Гамлет, целиком принадлежавший старому миру и уходивший вместе с ним в небытие.

Своего рода антиподом этого печального, обреченного Гамлета была та шутовская, размалеванная маска, которую через несколько лет надел на шекспировского героя Вахтанговский театр в постановке Н. Акимова. В этом спектакле на зрителя смотрело не мужественное строгое лицо Гамлета, но ухмыляющаяся физиономия всемирного пошляка и мещанина.

Эти два спектакля оборвали традицию русского Гамлета на московской сцене почти на целые четверть века. Она восстанавливается только сейчас, притом восстанавливается в своем полноценном виде. В талантливой постановке Н. Охлопкова состоялось возвращение русского Гамлета после многолетнего его отсутствия на московской сцене…

Погасли люстры и плафоны в зрительном зале. В оркестре раздались первые звуки симфонической поэмы Чайковского «Гамлет». Медленно, с глухим шумом распахнулись огромные, словно литые из бронзы ворота, отделяющие сцену от зрительного зала. И за этими «воротами времени» открылся перед зрителем мир Шекспира, мрачный трагический мир давно ушедшей эпохи, тот мир, в который не переставали всматриваться с напряженным вниманием многие человеческие поколения, как будто ожидая найти в нем разгадку своих собственных тревог и сомнений.

Действие шекспировской трагедии началось. И через несколько явлений из глубины сцены вышел к публике Гамлет.

Первое впечатление от него было скорее неблагоприятное для исполнителя этой роли Е. Самойлова. В его Гамлете бросалась в глаза какая-то чрезмерная простоватость, идущая, казалось, от бедности замысла и неяркости художественных средств. Декоративно-постановочная «рамка» спектакля представлялась более значительной и даже более содержательной, чем образ самого героя, именем которого названа шекспировская трагедия. Можно было думать по этому первому впечатлению, что самойловский Гамлет в лучшем случае окажется корректной иллюстративной фигурой в сложной режиссерской композиции спектакля.

Но чем дальше шло действие трагедии, тем больше интереса и симпатий привлекал к себе простоватый Гамлет {406} Самойлова. В его скупых движениях, в искренних интонациях слышалась невыдуманная человеческая драма. И когда в последний раз закрылись тяжелые ворота Эльсинорского замка и зрители разошлись по домам, самойловский Гамлет вырос в сознании как целостный художественный образ. Он начал жить в нашей памяти как образ реально существовавшего человека, жизненная судьба которого только что прошла перед нами в рамках четырехчасового театрального представления.

Так в современный театр пришел новый Гамлет. И, как бы велики ни были его предшественники, он занял свое самостоятельное место в сложной и богатой биографии шекспировского героя на русской почве.

Следуя традициям русских Гамлетов, Самойлов делает шекспировского героя «плебеем», каким видел Белинский Мочалова даже в ролях его трагического репертуара. С самойловского Гамлета сняты все регалии, знаки его высокого происхождения. Он появляется перед публикой почти без грима, с непокрытой головой, в белой рубашке с отложным воротом, в черном плаще из простой материи. Это — не наследный принц, а только Гамлет, бедный студент Виттенбергского университета, не имеющий прямого касательства к королевскому престолу.

Глядя на его скромный костюм, несветские манеры, на его простое, открытое лицо, можно подумать, что какой-то случай занес его вместе с другом Горацио во время их странствий по миру в мрачные залы Эльсинорского дворца, где он узнал тайну кровавого злодеяния. Совершилось страшное преступление, которому нет названия, и мир не содрогнулся, и злодеи продолжают расхаживать среди людей, в золоте и бархате, пользуясь почетом и властью. Кто бы ни был жертвой этого преступления — отец, близкий друг или случайный прохожий, попросивший ночлега в непогоду, — оно не может остаться безнаказанным. С ним нельзя примириться, пока в тебе бьется живое человеческое сердце и живет вера в высокое призвание человека. Иначе утаенное злодеяние заразит весь мир, трупным запахом отравит воздух, которым дышит человечество.

Из многообразного текста роли актер и делает ведущими слова Гамлета о веке, который расшатался в своих основах, о распавшейся связи времен и о своем долге восстановить нарушенную связь.

«Век расшатался — и скверней всего,
Что я рожден восстановить его!» —

{407} говорит Гамлет после встречи с духом своего отца. Самойлов произносит эти слова, стоя на высокой скале, как будто обращаясь ко всему миру. В его устах они звучат как клятва героя, принявшего на себя тяжелую миссию спасти человечество от моральной гибели. С этими словами он входит в грозные события трагедии.

Различные исполнители Гамлета и шекспироведы часто задавались вопросом, кем был датский принц по своему образованию, по своей профессии, как бы сказали сейчас, в какой сфере вращались его духовные интересы до начала трагедии. Одни, как П. Орленев, хотели видеть в нем богослова, очевидно, одного из тех последователей Лютера, которых было так много именно в Виттенберге XVI века. Другие считали его поэтом или начинающим публицистом в духе Эразма Роттердамского. Наконец, большинство склонялось к тому, чтобы видеть в нем профессионального философа, для которого размышления о жизни и о своем месте в ней являются привычным делом.

Если определить профессию самойловского Гамлета, то он больше всего похож на студента-медика, на странствующего врача-гуманиста эпохи Возрождения, который под своим плащом вместе со шпагой носит ящик с набором лекарств и хирургических инструментов. Гамлет Самойлова начинает свою героическую борьбу со злом мира не для того, чтобы карать и мстить, как это делал мочаловский Гамлет, но для того, чтобы врачевать человечество от его болезней, в одних случаях действуя целебными мазями и травами, в других — применяя хирургическое вмешательство.

Самойловский Гамлет стоит над миром, словно над постелью больного, вглядываясь в него, чтобы поставить точный диагноз. Он внимательно изучает признаки неведомой ему заразы, ужасаясь ее размерам и в то же время не теряя надежды на то, что ему удастся остановить ее распространение. Эпиграфом к такому Гамлету можно было бы поставить слова шекспировского героя, в которых он сам сравнивает, себя с врачом. Характерно, что это сравнение приходит к нему в тот момент, когда с обнаженной шпагой он стоит за спиной короля, намереваясь нанести ему смертельный удар. В представлении Гамлета его шпага превращается в хирургический ланцет, которым он должен вскрыть гнойный нарыв на теле человечества.

Гамлет — врачеватель духовных недугов и язв мира, — это то новое, что вносит от себя Самойлов в сценическую историю русского Гамлета.

{408} Нужно думать, что отсюда, от этой своеобразной «профессии» самойловского героя, идет та ровность и сдержанность, которые характерны для его поведения. В этой ровности нет ничего от душевного бесстрастия. Гамлет Самойлова живет внутренне напряженной жизнью. Об этом говорит пытливый взгляд, которым он всматривается в лица окружающих людей, стремясь проникнуть в их внутренний мир, прочесть, как в книге, их сокровенные мысли и побуждения. Об этом свидетельствуют интонации его негромкого голоса, в котором звучат затаенно-страстные ноты, говорит ли он с Горацио о великом назначении человека или ведет язвительный диалог с Полонием, дает ли советы заезжим актерам, бросает ли с учтивым видом цинично-горькие реплики по адресу бедной Офелии, обличает ли в грехе кровосмесительства свою мать или беседует с самим собой, проверяя результаты своих наблюдений, советуясь со своей совестью. Скрытое душевное волнение сказывается у самойловского Гамлета во всей его манере держаться, вплоть до походки, ровной и в то же время слегка уторопленной, как это бывает у человека, которого сжигает внутренний огонь и который ни на мгновение не может забыть о поставленной цели.

Сосредоточенный, как хирург во время сложной операции, с одной упорной мыслью он проходит через кровавые события трагедии, не теряя самообладания, каждый раз усилием воли подавляя в себе вспышки гнева и ярости.

«О, сердце, не утрать природы; пусть
Душа Нерона в эту грудь не внидет», —

с такой страстной мольбой обращается герой шекспировской трагедии к самому себе перед встречей со своей грешной матерью. Он заклинает себя быть беспощадным с ней — в речах и милосердным — в действиях.

Эти слова определяют одну из важных черт самойловского Гамлета, Гамлета справедливого, как хотелось бы его назвать. Как ни сжимается иногда его сердце от зрелища человеческой низости, он не дает чувству мести и негодования вылиться наружу, ослепить сознание, заглушить голос разума и справедливости. Он сохраняет сдержанность во внешнем проявлении своих чувств и тогда, когда остается наедине с собой. Только в самые трудные для него минуты у Самойлова вырывается этот быстрый, непроизвольный жест, когда он поднимает руки к небу, словно сзывая к себе на помощь все светлые силы мира.

Даже в сцене «Мышеловки» — в ее финальной части — {409} Самойлов не дает того безудержного ликования, которому предавались в этой сцене почти все русские Гамлеты, вплоть до качаловского, казалось бы, самого сдержанного, самого философического из них. Львиные прыжки Мочалова, его дьявольский хохот, леденящий душу, как пишет Белинский, или своеобразный «танец» Качалова — все эти резкие проявления темперамента отсутствуют в игре Самойлова.

Его Гамлет тоже торжествует, когда видит короля, убегающего в смятении из зала, как преступник, который спасается от погони. Он радуется, когда смотрит на толпу придворных, в ужасе разбегающихся за кулисы с такой быстротой, как будто упавшая молния в одно мгновение разбросала их в разные стороны.

Но это не торжество охотника, загнавшего в капкан крупного зверя, как это было у мстительного мочаловского Гамлета, и не горькое торжество мыслителя, убедившегося в том, что самые худшие его предположения оказались верными, как это было у Гамлета Качалова.

Торжество самойловского героя в этой сцене окрашено в светлые тона. Удар был нанесен верной рукой. Враг впервые обнаружил свою слабость. Вся бесовская нечисть, как в гоголевском «Вне», с искаженными лицами бежит в беспорядке прочь от Гамлета, очищая поле сражения. Быстрым движением он поднимается со своего места, стремительно идет вперед, словно подгоняя стадо убегающих придворных, выметая последние их остатки из своих владений. Лицо Гамлета, еще недавно сосредоточенно-напряженное, становится просветленным, как будто перед его внутренним взглядом на мгновение возникает как осуществленная реальность образ мира, очищенного от скверны, мира гармоничного, в котором побеждает светлый разум и живое человеческое сердце.

Пройдет немного времени, и напуганная нечисть снова выйдет из своих нор и еще более плотным кольцом соберется вокруг Гамлета. Но возникшее ощущение своей силы не оставит его до самого конца трагедии и придаст его духовному облику то, что можно назвать окрыленностью самойловского героя: к нему приходит уверенность, что нет в мире таких черных сил, которых не могла бы победить разумная человеческая воля.

В исполнении Самойлова все сцены, в которых Гамлет слишком глубоко заглядывает в свой душевный мир и предается мрачным раздумьям, отодвинуты на второй план. Так произошло в спектакле с монологом «Быть или не быть», который в гетевско-тургеневской концепции раздвоенного Гамлета {410} занимает центральное место. От этого монолога обычно исходили те актеры, которые создавали образ мрачного задумавшегося Гамлета, потерявшего волю к действию, занятого созерцанием собственных душевных противоречий, предчувствующего свою гибель.

Несмотря на то, что режиссер спектакля стремится выделить этот монолог специальной мизансценой, в исполнении актера он остается затушеванным. Самойлов произносит текст простым тоном, близким разговорному, не поднимаясь до трагического пафоса. В его трактовке печальные раздумья Гамлета возникают как мимолетная тень, набежавшая на его сознание и не оставляющая в нем ощутимого следа.

Второстепенное место занял у Самойлова и монолог в сцене с могильщиками. И здесь исполнитель не подчеркивает мрачный смысл гамлетовских раздумий мимикой, жестами, многозначительными паузами, длительной игрой с черепом Йорика, как это обычно делали создатели образа раздвоенного Гамлета. Самойловский Гамлет и в этой сцене сохраняет светлый облик.

В толковании этих мест роли Самойлов идет по пути, установленному еще Мочаловым, который не придавал решающего значения ни монологу «Быть или не быть», ни сцене с могильщиками и, по-видимому, сознательно отводил их в своем исполнении на второй план. Как рассказывает Белинский в своей статье, московский трагик обычно проговаривал текст этих сцен ровным и настолько тихим голосом, что в отдельных спектаклях не все слова доходили до слуха публики.

Впоследствии так же поступил с этими эпизодами Качалов. Критика, исходившая из тургеневско-гетевской концепции, особенно упрекала его за монолог «Быть или не быть», который, по мнению большинства рецензентов, «пропал» в качаловском исполнении.

В такой трактовке этих мест трагедии нельзя видеть простой случайности. Она органически связана с общим замыслом роли, с образом деятельного Гамлета, душевная энергия которого направлена во внешний мир.

У самойловского Гамлета нет мрачных предчувствий относительно своей собственной судьбы. В начале драмы он появляется перед публикой не столько погруженный в тяжелую думу, сколько расстроенный тем, что совершается вокруг него. В первых сценах в его облике проскальзывает что-то юношески-простодушное, незащищенное. Он вступает в битву за восстановление нарушенного нравственного закона, {411} не видя ничего героического в своем решении. Оно кажется ему сравнительно простым, легко осуществимым. Начиная борьбу, он не подозревает, какие могучие силы ела поднимает против себя. Понимание истинного положения приходит к нему позднее, когда уже ничего изменить нельзя: весь мир, враждебный Гамлету, приходит в движение. Опасность грозит ему со всех сторон. Иногда кажется, что он душевно изнемогает от ощущения всеобщей враждебности по отношению к себе.

Недоуменно-горькая улыбка появляется на его лице. Но и в самые острые моменты борьбы, защищая свою жизнь от многочисленных врагов, отбивая удары, нанося ответные, он не забывает о своей задаче вправить вывихнутые суставы в моральном костяке своих современников.

Как подлинный врачеватель, самойловский Гамлет видит перед собой не только человечество в его всеобщности, как сказал бы Белинский. Он думает о реальных людях, которые населяют прогнившее «датское королевство». Он осторожен в своих выводах по отношению к ним и выносит свой обвинительный приговор только тогда, когда убеждается, что моральная порча окончательно «разъела» их души и в них не осталось ни одного живого уголка, который можно было бы отвоевать от разложения.

Разговаривая с окружающими, Гамлет Самойлова все время взвешивает свои впечатления о них, обдуманными вопросами вызывая на ответы, сопоставляя их между собой, чтобы поставить точный диагноз.

Так он ведет себя в первой встрече с Гильденстерном и Розенкранцем. В начале разговора Гамлет Самойлова искренне радуется им как своим университетским друзьям, с которыми у него связаны еще живые воспоминания о годах учения, студенческих споров и пирушек. Доверчиво он расспрашивает их о жизни и планах на будущее. Но уже первые реплики Гильденстерна и Розенкранца заставляют его насторожиться. До его чуткого слуха доходят «глухие тона», чужие, ускользающие интонации. Со скрытой тревогой он начинает задавать наводящие вопросы, как будто трогая каким-то тонким инструментом различные стороны души своих собеседников, прислушиваясь к еле различимым отзвукам. К концу разговора взгляд Гамлета гаснет. Для него картина становится ясной. Все омертвело в душевной ткани этих людей. В них не осталось ничего человеческого. В этот момент будущая судьба Розенкранца и Гильденстерна решена для Гамлета.

{412} С такой же точностью и быстротой «прослушивает» самойловский Гамлет внутренний мир Офелии в короткой, но прекрасно поставленной и разыгранной сцене, которая служит вступлением к знаменитому эпизоду «Мышеловки».

Только что, в предшествующем явлении, Гамлет понял, что Офелия служит орудием в руках его врагов. Он хочет убедиться, насколько далеко она зашла в своем предательстве. В присутствии всего двора с видом завзятого циника и весельчака он подходит к Офелии и осыпает ее градом самых непристойных острот. В исполнении Самойлова это — не месть Гамлета за обманутое доверие. В голосе актера где-то глубоко за циничным текстом острот слышится нежная жалость Гамлета к бедной Офелии. Он оскорбляет ее стыдливость, стремится как можно больнее затронуть ее, чтобы заставить в непроизвольном движении раскрыть свой внутренний мир, обнажить свою душу в ее истинном виде.

Прекрасно ведет эту сцену Бабанова. Ответы Офелии на реплики Гамлета немногословны и состоят больше из восклицаний, чем из связных фраз. Но артистка наполняет их глубоким содержанием. В них звучит и душевная растерянность Офелии перед оскорбительной грубостью Гамлета и в то же время участливая нежность к нему, и боль раненого сердца, и инстинктивное стремление сохранить свое женское достоинство в глазах собравшихся придворных. Намеренная грубость Гамлета приводит в движение весь душевный мир Офелии, и он засверкал перед нами всеми своими чистыми гранями. Нет, подозрения Гамлета были неверны. Душа Офелии осталась живой, ее еще не коснулась эльсинорская «порча». Взгляд Гамлета, устремленный на нее, смягчается, теряет напряженный блеск, и сам Гамлет с доверием опускается на землю у ее ног.

Но полнее всего это умение проникать в самую глубь человеческой души раскрывается у самойловского Гамлета в его разговоре с матерью после сцены с «Мышеловкой». Он проводит эту встречу как тяжелую операцию, которая почти не дает шансов на благополучный исход. Гамлет не угрожает королеве, не клянет ее со всем пылом страстно негодующего человека. Ничего от мстительного чувства нет в тех беспощадных словах обличения, которые он обращает к ней. Временами в его голосе слышится скрытая жалость, та обидная жалость, которую вызывает к себе внутренне чужой человек, зараженный неизлечимой болезнью. Самойловский Гамлет заставляет себя быть беспощадным с матерью, чтобы любыми средствами разбудить в ней уснувшую совесть. {413} Кажется, что ее внутренний мир омертвел окончательно. Самые резкие, самые гневные слова Гамлета уже не причиняют ей боли. Они вызывают у нее только страх, ожесточение, ненависть, как это прекрасно раскрывает исполнительница роли королевы — Григорьева.

И все-таки Гамлет упорно пытается пробить дорогу к сердцу королевы, отыскать в ее душе хотя бы небольшой лоскут, не потерявший чувствительности, сохранивший эластичность живой ткани. Его словесные удары становятся все более сильными и безжалостными. Наконец из груди королевы вырывается крик живой человеческой боли. Гамлет нашел непораженное место. Не все погибло в этой порочной женщине, которая когда-то была матерью Гамлета.

Самойлов проводит эту хирургическую операцию с превосходной точностью и драматической силой. Мысль Гамлета в ее движении, его напряженная душевная работа приобретают здесь в игре артиста почти физическую осязаемость. Эта сцена по праву вырастает в центральный эпизод спектакля, бросающий яркий свет на своеобразный характер Гамлета, созданный Самойловым.

Самойловский Гамлет — героичен не по внешним проявлениям темперамента, но по своему душевному строю, по своему серьезному, истовому отношению к жизни как к подвигу. В этом отношении к жизни сказывается не только индивидуальное свойство гамлетовского характера, но и возраст самойловского героя. Гамлет Самойлова — очень молод, он только вчера сошел со студенческой скамьи. В нем нет следа горькой иронии и скепсиса — тех свойств, которыми отдельные трагики наделяли Гамлета и которые бывают присущи людям зрелым, хорошо знакомым с изнанкой жизни. В Гамлете Самойлова тонкий ум, острая наблюдательность прирожденного психолога, врачевателя по призванию сочетаются с юношеской непосредственностью, с непроизвольным максимализмом молодости. Он смотрит на мир, как будто видит его впервые. Жизнь развертывается перед ним во всей своей первоначальной непознанности.

Как в героической натуре в самойловском Гамлете сильна вера в человека, в его разум, в лучшие силы его души. Эта вера движет им по пути подвига, и она же не дает ему чувствовать себя одиноким в его борьбе со злом мира. Он все время ощущает за собой присутствие людей, близких ему по духу. Это о них говорит Гамлет умирая, когда завещает Горацио рассказать миру правду о себе, чтобы перед современниками и потомством защитить от клеветы {414} свое «раненое имя». Прекрасны у Шекспира эти слова, в которых Гамлет с таким доверием отдает себя на посмертный суд человечества. И как близки они самойловскому Гамлету, как гармонируют со всем его светлым благородным обликом.

Но в Гамлете Самойлова вместе с верой в лучшие стороны человеческой натуры сохранилось много и от простой доверчивости к людям, той доверчивости молодости, в которой сам герой не отдает себе ясного отчета.

Казалось бы, самойловский Гамлет прекрасно разбирается в окружении преступного короля. Никаких сомнений не вызывает у него ни прожженный придворный негодяй Озрик, ни лукавый царедворец Полоний. Очень быстро он разгадывает коварство своих вчерашних друзей по Виттенбергскому университету — Гильденстерна и Розенкранца. Он не питает иллюзий насчет своей матери. Скорее, обратно: одно время он склонен преувеличивать ее сознательное участие в злодеяниях короля. Даже бедную Офелию — и ту! — Гамлет подозревает в предательстве. Можно подумать, что Гамлет хорошо защитил себя от нападения из-за угла.

Но есть один персонаж в королевской свите, которому самойловский Гамлет доверяет безраздельно, почти так же, как своему верному Горацио. Это — Лаэрт, благородный рыцарь в шлеме со светлыми перьями. Когда Гамлет Самойлова обращается к Лаэрту, его лицо проясняется, в голосе звенят искренние ноты. В его отношениях к Лаэрту есть что-то от юношеской влюбленности в удачливого младшего брата или друга детства, который кажется ему олицетворением благородства, честности и красоты.

В сцене на кладбище самойловский Гамлет стремительно идет навстречу Лаэрту, протягивая к нему руки, словно для того, чтобы обнять его и прижать к своей груди. И острая боль глубоко раненного любящего сердца звучит в голосе Самойлова, когда он горестно укоряет Лаэрта:

«Зачем вы так обходитесь со мной?
Я вас всегда любил».

Эти слова Самойлов выделяет в тексте роли. Он их не произносит громким голосом, но они звучат как крик сердца — с такой неподдельной искренностью произносит их актер.

Таким же доверчивым остается самойловский Гамлет и в сцене турнира. Свое обращение к Лаэрту перед началом поединка он произносит задушевным тоном. Это — не простая учтивость с его стороны, не ритуал придворного турнира, {415} как обычно трактуют в театрах это место трагедии. Здесь каждое слово идет от души самойловского Гамлета, выражает его подлинные чувства. Это словесное вступление к поединку превращается у Самойлова в трогательное объяснение со своим другом после тяжелой ссоры. С какой-то бережностью он строит фразы этого вступления, как будто боясь случайным словом или неосторожной интонацией задеть самолюбие Лаэрта.

Во время поединка Гамлет Самойлова ждет предательской выходки от кого угодно — от короля, от любого из придворных, наблюдающих схватку прославленных фехтовальщиков, но только не от Лаэрта. Отражая удары его шпаги, Самойлов не упускает из поля своего наблюдения всего, что совершается вокруг него, быстрым как молния взглядом окидывая всех присутствующих на турнире. Но для Лаэрта и здесь у него остается только взгляд братской любви и дружбы.

Бедный Гамлет не подозревает в этот момент, что самое худшее предательство, самое последнее коварство ждет его впереди и что его доверчивая любовь к Лаэрту будет стоить ему жизни.

Таким образом, если искать трагическую вину Гамлета или его трагическую «ошибку», послужившую причиной его гибели, — то в самойловской трактовке она заключается не в бездеятельности Гамлета, не в его нерешительности, как думают многие комментаторы шекспировской трагедии о датском принце. Гамлета Самойлова приводит к гибели его чрезмерная доверчивость к людям.

Нам жаль Гамлета, жаль, что так неосторожно он поверил в честность и благородство Лаэрта. Жизнь в Эльсинорском замке должна была научить его большей осмотрительности. И вместе с тем какая прекрасная черта в нем это неутраченное чувство доверия к людям, эта его способность, несмотря ни на что, безраздельно отдаваться своему чувству. В этой черте, с такой полнотой воплощенной в игре Самойлова, сказывается душевная щедрость Гамлета, его человечность, сила его духа.

Среди русских Гамлетов, ведущих свою родословную от Мочалова, как мы видели, были самые разнообразные, в том числе мстительные, грозные, которые приходили в мир «опоясанные бурей», с карающим мечом в руках. Вместе с Самойловым на сцене появился светлый человечный Гамлет, Гамлет милосердный, как хотелось бы его назвать. Он беспощаден в своей борьбе с темными силами мира, и в то же время {416} в нем живет милосердие к тем людям, у которых сохранилась в душе хотя бы искра живого человеческого чувства. «Я должен быть жестоким только для того, чтобы быть добрым», — говорит о себе шекспировский Гамлет. Никому из известных нам Гамлетов не подходят так эти слова, как к самойловскому герою. Он действительно добрый — этот непримиримый враг людской низости, этот неутомимый целитель человеческих недугов, героически принявший на себя почти непосильную миссию восстановить нарушенный нравственный порядок в мире.

### 4

Образ самойловского Гамлета в Театре имени Маяковского создается не только игрой актера. Он находит своеобразное воплощение во всем строе этого талантливого спектакля.

И здесь прежде всего необходимо отметить его постановочно-декоративную сторону, играющую такую важную роль в раскрытии темы самойловского Гамлета.

Это — один из тех редких случаев в театре, когда декорации с такой исчерпывающей полнотой участвуют в развитии основного конфликта трагедии. В них творческий замысел режиссера Н. Охлопкова и первоклассное мастерство художника В. Рындина слились в органическом единстве и создали замечательный по своей пластической выразительности образ шекспировской эпохи, образ того жестокого века, в котором пришлось жить, действовать и страдать Гамлету.

Во всех статьях и рецензиях, посвященных постановке Н. Охлопкова, много говорилось о движущихся железных воротах, которые составляют постоянную динамическую «рамку» спектакля. И действительно, они играют большую роль в создании всей его атмосферы.

Эти ворота выдвинуты на первый план сцены и в начале представления стоят закрытыми, тускло поблескивая своими массивными коваными гранями. Время от времени они медленно распахиваются, приведенные в движение скрытым механизмом, и снова закрываются, отмечая смену отдельных явлений и картин. Иногда действие спектакля идет перед закрытыми воротами, и тогда в их кованой непроницаемой поверхности неожиданно обнаруживаются потайные двери или слуховые окна. А в сцене «Мышеловки» на воротах поднимаются литые щиты, и они превращаются в своего рода «улей» с маленькими ложами, в которых размещаются король, королева и свита.

{417} Но эти «ворота» в постановке Охлопкова не являются только остроумно найденным приемом, позволяющим производить быструю смену многочисленных картин и явлений шекспировской трагедии. Они выполняют и более серьезное образное назначение в спектакле. Каждый раз, когда они приходят в движение, кажется, что это сама история раскрывает перед нами свои массивные кованые двери и через них мы проникаем в далекое прошлое, каким-то чудесным уэллсовским способом становимся живыми свидетелями трагических событий, разыгравшихся много веков тому назад. В то же время они воспринимаются и как самые реальные ворота в крепостных стенах Эльсинорского замка. От них веет холодом средневековья, еще не отступившего окончательно в прошлое. Мрачные, тяжелые, неумолимые в своем мерном движении, они говорят о веке вражды и междоусобиц, о жизни, полной тревог и опасностей, подстерегающих людей, о духе раздора, царящем в мире.

Ту же тему развивают режиссер и художник во всех декорациях спектакля и в обстановке отдельных картин. Они оперируют крупными, массивными формами, размещая их в пространстве всей сцены, раздвинутой до возможных пределов вширь и ввысь.

Пустынные дворцовые залы с потолком, уходящим под колосники, со стенами, теряющимися в сумраке кулис. Открытая площадка замка на фоне ночного неба и дикого пейзажа с хаотическим нагромождением скал. Высокие сводчатые галереи с лесом колонн. И всюду — железо, как своеобразный декоративный лейтмотив спектакля. Железные ворота, железные решетки различных форм и фактур, опускающиеся сверху во все зеркало сцены, то черно-матовые в строгом чугунном рисунке, то сверкающие, как чешуя, то отливающие темно-стальным блеском.

Все в декорациях и в самой фактуре материала, из которого они сработаны, создает ощущение массивного, мрачного, неприспособленного для человеческого жилья. Неуютно в этом огромном, холодном, неустроенном мире, окружающем Гамлета. Все здесь чуждо и враждебно ему. Кажется, что в этих пустынных залах, галереях и переходах, разделенных чугунными и стальными решетками, всегда свистит ледяной ветер, проносящийся над башнями Эльсинорской крепости…

Не всегда Охлопков остается в границах строгого мужественного стиля, характерного для этой его новой постановки. Не все эпизоды трагедии нашли у режиссера точное {418} сценическое решение. Но отдельные недочеты режиссерской работы остаются только несущественными деталями в превосходно скомпонованном спектакле, которому суждено занять свое самостоятельное место в истории шекспировского «Гамлета» на русской сцене.

7 января 1959 года

## Шекспировский Мемориальный театр. Англия[[102]](#endnote-91)

### 1

Вчера закончил московские гастроли английский театр, специализировавшийся у себя на родине на постановках шекспировских произведений. Театр показал московским зрителям три свои работы: «Ромео и Джульетта», «Гамлет» и «Двенадцатая ночь».

Наиболее значительной и важной для понимания творческих позиций Мемориального театра является постановка «Ромео и Джульетты» (режиссер Глен Байэм Шоу, художники — Мотли).

Эта печальная повесть о трагической судьбе двух молодых влюбленных из итальянского города Вероны, была рассказана театром с превосходным мастерством и с верным ощущением того вечно живого, что содержится в трагедии Шекспира и что сделало ее близкой для многих человеческих поколений, населяющих землю за последние три с половиной века.

Основная ценность этого интересного спектакля заключается в том, что в нем был показан нам не музейный, не академический Шекспир, говорящий только о прошлом. Режиссер и артисты Мемориального театра подошли к творению своего великого соотечественника по-современному. Они увидели в Шекспире живого спутника нашего времени, принимающего косвенное участие в жизни сегодняшних людей с ее радостями и надеждами, с ее печалями и тяжелыми драмами. Это ощущение живого Шекспира рождается в зале непосредственно в ходе спектакля как веяние воздуха и едва ли становится осознанным зрителями. И тем не менее оно играет решающую роль в восприятии спектакля. События, происходящие на сцене, приобретают достоверность жизненного факта, а шекспировские герои вплотную подходят к людям, {419} сидящим в зрительном зале, и начинают говорить с ними почти современным языком.

Для этого режиссер не прибегает к модернизации материала шекспировской трагедии. Он остается верным эпохе, изображенной Шекспиром, и тщательно воспроизводит в декорациях, костюмах и в деталях обстановки исторический колорит, характерный для эпохи Возрождения.

Современные ноты проникают в спектакль главным образом через актерское исполнение, которое отличается простотой и сдержанностью в раскрытии внутреннего мира шекспировских героев. Актеры остаются самими собой даже в таких декоративных ролях, как роль Париса или герцога Веронского. Временами кажется, что они просто играют самих себя — настолько тонкой становится грань, отделяющая шекспировских персонажей в спектакле Мемориального театра от актеров в их современной человеческой сущности. К тому же в мизансценах, в движениях и в жестах исполнителей, в их манере произносить текст театр убирает все, что могло бы походить на стилизацию под старину, на театральную условность традиционного романтического спектакля, на декламационный пафос, на игру эффектными позами.

Этот стиль исполнения прежде всего сказался на трактовке двух главных ролей трагедии. Театр уводит Джульетту и Ромео с романтических высот на реальную сегодняшнюю землю. Это — не Герои с большой буквы, не исключительные личности, а самые обыкновенные простые человеческие существа, «люди толпы», как сказал бы Горький.

С интересом мы вглядываемся в лица этих молодых людей, одетых в старинные костюмы и в то же время чем-то напоминающих героев литературных произведений современной неореалистической школы. Вот они стоят перед нами, держась за руки, — эти нелюбимые дети старого мира, раздираемого острыми противоречиями и жестокими социальными конфликтами. У них нет других средств защиты, кроме своей душевной чистоты, чувства человеческой верности и готовности умереть друг за друга. В них много нежности и печали и очень мало молодой энергии и страсти.

Нам жаль их, они вызывают чувство глубокой симпатии. И в то же время хотелось бы вдохнуть в них больше мужества, больше силы воли. Это — скорее жертвы гибнущего социального уклада, чем провозвестники нового грядущего века, какими видел своих героев Шекспир.

И все же есть своя историческая и современная правда в этих живых портретах двух молодых влюбленных, с

{420} такой искренностью и простотой созданных Ричардом Джонсоном (Ромео) и Дороти Тьютин (Джульетта). Эти персонажи остаются в памяти как реальные люди, которых мы встретили в жизни и судьба которых нас глубоко затронула. Подход к Шекспиру как живому драматургу, стремление увидеть его произведение глазами сегодняшнего современного художника составляет сильную сторону спектакля «Ромео и Джульетта». В этой постановке Мемориальный театр выполняет завет Шекспира, который устами Гамлета требовал от актера, чтобы в своем искусстве он оставался верным зеркалом своего времени.

### 2

И как это ни странно, именно на «Гамлете» Мемориальный театр отошел от этого завета Шекспира.

Конечно, и этот спектакль сделан театром с профессиональным мастерством (режиссер Глен Байэм Шоу, художник — Мотли). Но в главных своих линиях он производит неожиданное впечатление.

В спектакле о Гамлете отсутствует сам Гамлет как живое, действующее лицо, как человек со сложным характером и богатым внутренним миром.

Трудно принять за шекспировского Гамлета с его постоянной душевной тревогой, с его неутомимо ищущей мыслью — того уравновешенного, спокойного, почти безучастного человека, который появился в костюме датского принца в спектакле Мемориального театра.

Майкл Редгрейв, играющий Гамлета, словно сознательно отказывается от решения своей роли как полноценного сложного образа. В этом его игра в «Гамлете» связывается с одной актерской традицией при исполнении отдельных ролей классического репертуара, которая существует в современном зарубежном театре. По этой своеобразной традиции актер не создает целостный образ персонажа, а как бы проигрывает свои вольные комментарии к хорошо известной роли. В этом случае роль словно изымается из цельной конструкции драмы и становится предметом самостоятельных раздумий исполнителя, иногда уводящих его далеко за пределы данной пьесы.

Нечто подобное, хотя и в очень осторожной форме, делал Пол Скофилд в своих вариациях на тему Гамлета. Близко к этой традиции стоял и Жан Вилар, когда создавал своего усталого, постаревшего Дон Жуана, потерявшего веру в себя.

{421} По тому же пути идет и Мемориальный театр в своей постановке «Гамлета». Он вывел на сцену не самого Гамлета, а современного актера — талантливого и обаятельного Майкла Редгрейва, — думающего о Гамлете, размышляющего о нем наедине с самим собой. Этот актер стоит перед нами, облаченный в традиционный костюм датского принца, и звучным выразительным голосом читает шекспировский текст роли. По мере чтения этого текста перед его внутренним взглядом развертывается путь Гамлета в событиях трагедии, раскрывается его смятенная душа. Временами кажется, что актер не в силах сдержать своего волнения. То в голосе его появляются звенящие ноты, то он падает ниц в отчаянии, когда в его воображении происходит встреча Гамлета с тенью. Иногда исполнитель как бы непроизвольно имитирует отдельные движения, жесты, интонации Гамлета, который незримо для других действует в его сознании, притом имитирует вполголоса, скорее для себя, чем для публики.

Самого же Гамлета, действующего и чувствующего, зритель не видит. Публика призвана в этом спектакле ловить на лице исполнителя только неясные отсветы того образа Гамлета, который актер созерцает в своем воображении.

Все это может показаться интересным и тонким, когда остается жить только в фантазии актера или в словесных импровизациях режиссера. Но на сцене подобный замысел вообще неосуществим, не поддается осязаемой реализации. А в чисто театральном отношении он приводит к статике, к вялости драматического действия, к чрезвычайно обедненным характеристикам всех персонажей трагедии, — что и произошло в спектакле Мемориального театра.

Что касается существа таких актерских комментариев или вариаций на тему роли, то в них есть что-то снобическое, творчески усталое. Как будто театр пришел к убеждению, что все возможные целостные трактовки классического образа уже исчерпаны до конца и что для освежения заигранной роли актеру остается только путь своего рода психологических комментариев к ней.

Конечно, с такой точкой зрения согласиться нельзя.

### 3

И тем не менее с таким же произвольным актерским «комментарием» шекспировской роли мы, снова встретились еще раз в третьем спектакле Мемориального театра, в его постановке «Двенадцатая ночь».

В этом спектакле артистка Джеральдин Макюэн превратила {422} милую задумчивую шекспировскую Оливию с ее затаенно-страстной натурой в смешную и жеманную даму с птичьим умом и эксцентрическими манерами. В этой неоправданной операции сказалось недоверие актрисы к тексту Шекспира, к тем новым возможностям, которые содержатся даже в этой сравнительно несложной роли.

Но, к счастью, в данном случае слишком вольная трактовка образа Оливии осталась только единичным экспериментом. В остальных моментах спектакля торжествует живой Шекспир с его ярким восприятием реальной действительности, с его удивительным умением заставлять своих персонажей раскрывать свой внутренний мир, казалось бы, в самых заигранных и условных комедийных положениях.

Как известно, действие этой шекспировской комедии развивается в двух планах — драматическом и комедийном, — сменяющих друг друга в отдельных сценах. Театр в своем спектакле сделал ведущим веселое комедийное начало, приглушив серьезные драматические ноты. Он сделал это осторожно, не разрушая живой ткани образов (если не считать роли Оливии), переводя драматические моменты комедии в лирический план. Так создается легкий лирико-комедийный стиль этого талантливого спектакля (режиссер Питер Холл, художник Лила де Нобили).

Режиссер, конечно, прав, решая целиком в комедийном ключе постановку «Двенадцатой ночи». Для современного, послечеховского театра вся драматическая линия «Двенадцатой ночи», связанная с переодеваниями и с «неузнаваниями» и сыгранная всерьез, — оказалась бы слишком непростительной условностью. Режиссер спектакля использует разнообразные средства театральной выразительности, не избегая таких внешне-условных приемов, как вынос на сцену и унос за кулисы на глазах у зрителей отдельных предметов, вещей и декоративных «пристановок».

Но главное внимание в этом спектакле театр отдает созданию человеческих характеров шекспировских персонажей. Эти характеры прочерчены легкими, быстрыми, не всегда завершенными штрихами, как это бывает в летучих зарисовках художников-графиков. Но от этого они не теряют своей живости, своей жизненной достоверности.

Так сыграны почти все роли комедии — старый озорник сэр Тоби (Патрик Уаймарк), и веселая служанка Мария (Миранда Коннел), и рассудительный Фест (Сирил Лакхэм), и надутый индюк Мальволио (Марк Дигнэм), вплоть до священника (Дональд Лейн-Смит), который с таким неподдельным {423} сочувствием улыбается, глядя на Оливию и Себастьяна в финальной сцене спектакля. Отдельно хочется отметить Ричарда Джонсона и Дороти Тьютин, которых мы уже видели в ролях Ромео и Джульетты. Эти актеры трагического театра оказались превосходными исполнителями комедийных характерных ролей «Двенадцатой ночи» — смешного чудака сэра Эндрью Эгьючика и самоотверженной Виолы.

### 4

В этом неизбежно коротком газетном обзоре мы затронули только немногие, казавшиеся нам наиболее существенными, стороны работы Шекспировского Мемориального театра, Его спектакли поднимают и много других важных вопросов, к которым не раз будет обращаться театральная мысль в стремлении использовать для собственного нашего театра богатый творческий опыт английских гостей.

Июнь 1963 года

## «Горе от ума» в двух театрах[[103]](#endnote-92)

### 1

После долгого отсутствия «Горе от ума» снова появилось на сцене Малого театра. На этот раз спектакль сильно отличается от традиционных возобновлений грибоедовской комедии на подмостках театральной академии. Режиссер Е. Симонов, воспитанный в традициях Вахтанговского театра, решил обновить старое сценическое одеяние «Горя от ума», снять с классической комедии ее изношенный «театральный мундир», как выражался Станиславский, и тем самым сделать ее более доступной для восприятия современного зрителя.

Уже самое начало спектакля необычно для сценической истории «Горя от ума» в академическом театре. Чисто режиссерскими средствами Е. Симонов ввел в спектакль пролог, отсутствующий у Грибоедова. Этот пролог по мысли постановщика, очевидно, должен служить своего рода «ключом» ко всей идейно-художественной концепции спектакля.

Предваряя дальнейшее, скажем, что такую роль он выполняет только по отношению к первой половине спектакля, которая соединяет в одно действие два начальных акта комедии и несколько явлений третьего акта. Два финальных акта, начиная со сцены бала, решаются театром, как мы увидим {424} впоследствии, совсем в другом плане и остаются не связанными с темой пролога.

… В зале гаснет свет. За сценой в оркестре и в хоре мужских голосов звучит мрачная трагическая музыка. Занавес расходится в стороны, и перед зрителем возникает из темноты на заднем плане группа людей, одетых в старинные фраки и крылатки, в такие же старинные офицерские мундиры и шинели, с киверами, треуголками и цилиндрами на головах. Они как будто стоят на пригорке снежной равнины, на фоне бледного рассветного неба, на котором тускло просвечивает через зимний туман поднимающийся диск северного солнца.

Они стоят неподвижно, но в их позах угадывается внутренняя напряженность, как будто они готовятся действовать или собираются в трудную дорогу. И действительно, через несколько мгновений они сходят с места и слегка уторопленным шагом во всю ширину сцены идут из глубины на зрителя и молча останавливаются на линия рампы. Освещенные прожектором, их лица серьезны и сосредоточенны и глаза смотрят в темноту зала поверх голов зрителей, словно стремясь разгадать завтрашнюю судьбу мира.

Это — сверстники и единомышленники Грибоедова, те люди, среди которых жил его Чацкий. Через два года после того как Грибоедов расскажет в своей комедии трагическую историю одного из этих своих современников, — они выйдут в роковое утро 1825 года на Сенатскую площадь в Петербурге. Для этих людей грибоедовское «Горе от ума» было не только гениальным литературным произведением, но и своего рода политическим манифестом. Поэтому в памяти потомства Грибоедов — больше чем кто-либо из других поэтов и писателей той эпохи — навсегда остался связанным со своими героическими сверстниками, с этими молодыми богатырями, кованными из одного куска стали, — как впоследствии скажет о них Герцен.

Свет гаснет. Трагическая музыка смолкает. Видение исчезает. На сцене просторный полукруглый зал в фамусовском доме. Раннее утро. Лиза, как ей и полагается, протирает глаза, просыпаясь в кресле после ночного дежурства перед комнатой своей барышни. Как всегда, за сценой слышатся звуки флейты и клавикордов, и Лиза тревожно стучит в двери, пытаясь прервать затянувшееся свидание влюбленных; играют куранты, и появляется Фамусов, чтобы снова, как и во всех предшествующих постановках «Горя от ума», досаждать своей горничной старческими проказами.

{425} Действие спектакля продолжает развертываться, как ему и полагается по грибоедовскому тексту. Но режиссер не оставляет трагическую тему своего пролога. Она проходит своеобразным лейтмотивом через всю первую половину спектакля и всегда связывается с Чацким. Она возникает уже при первом появлении Чацкого в доме Фамусова. Для ее сценического воплощения режиссер создает целый игровой эпизод.

Когда старый слуга в ливрее взволнованно входит в зал и с драматической интонацией возвещает: «К вам Александр Андреич Чацкий!» — на сцене воцаряется темнота и раздается та же музыка трагического хорала, которая звучала в прологе. А вслед за тем луч прожектора выхватывает из темноты фигуру Чацкого, стоящего в неподвижной декоративной позе в раскрытых дверях. В этой позе он продолжает стоять несколько сценических секунд, прежде чем сцена снова заливается ярким светом, принимает обычный вид и сам Чацкий быстрыми шагами вбегает в комнату и словно на крыльях летит к Софье.

Прием такого затемнения сцены и повторения музыкального хорала из пролога применяется режиссером несколько раз в первой половине спектакля. Режиссер использует его для того, чтобы наглядно выделить Чацкого из среды остальных персонажей грибоедовской комедии, напомнить зрителям, что он принадлежит к другому миру людей, ничем не похожих на постоянных обитателей фамусовского особняка.

Так, во время монолога Чацкого «А судьи кто?» — начинает звучать музыкальная тема пролога, а сквозь несуществующие, как бы прозрачные «стены» фамусовского дома виднеется на «горизонте» такое же низкое, зимнее солнце, какое светило группе декабристов в том же прологе.

В этом отношении особенно интересно построен эпизод, завершающий первую часть спектакля, тот эпизод, который можно назвать сценой дуэли Чацкого с Молчалиным. Этой «дуэли» предшествует то же затемнение сцены и та же мрачная музыка хорала из пролога. Затем из темноты возникают лица Чацкого и Молчалина, расставленных режиссером по диагонали на разных концах сцены, как на поединке. Стоя вполуоборот друг к другу, они ведут свой диалог, и их реплики, отделенные короткими паузами, звучат как ответные выстрелы противников, поклявшихся биться не на жизнь, а на смерть. Смело задуманный режиссером, этот эпизод с превосходной точностью разыгран исполнителями. Особенно здесь хорош Молчалин (В. Коршунов). В его образе начинают проступать {426} зловещие черты будущего Варравина, этого страшного борова из сухово-кобылинского «Дела».

Введены в спектакль и лирические сцены, скомпонованные режиссером примерно теми же средствами и приемами. В одном таком эпизоде без слов луч прожектора высвечивает из затемненной глубины угол высокого окна и тонкую фигуру Чацкого в черном, глядящего в северную ночь, в бушующую за окном вьюгу. В этом эпизоде, длящемся продолжительное время, — или, вернее, в этом графическом этюде в манере Добужинского — хорошо выражено чувство печали, которое все сильнее начинает охватывать Чацкого, прекрасно передано его ощущение трагического одиночества среди чужих людей.

Та же лирическая тема возникает и в своеобразной пантомимической интермедии, предшествующей балу у Фамусова: рояль, стоящий посередине затемненной сцены, и Чацкий за роялем, импровизирующий печальную мелодию…

Так вместе с Чацким в спектакле Малого театра возникает в зрительных пластических образах тот внутренний особый мир, который живет в герое грибоедовской комедии.

Самый образ Чацкого трактован театром в романтически приподнятых тонах. Это сказывается в его порывистых движениях и жестах, в манере произносить текст, минуя собеседника, как будто он размышляет вслух с самим собой или обращается к людям, сидящим в зрительном зале. Его взгляд часто бывает устремлен вдаль, скользя поверх голов окружающих персонажей, как будто он заворожен какими-то образами или мыслями, владеющими его сознанием.

Используя эту манеру, исполнитель роли Чацкого Н. Подгорный, пожалуй, нигде не переходит границу естественного, не впадает в откровенную декламацию, в намеренное позирование. Ему удается оправдать своего романтически приподнятого Чацкого его предельной внутренней напряженностью. Но, конечно, такая трактовка образа Чацкого делает его несколько декоративным. Самая любовь его к Софье переходит скорее в план умозрительный, «идеальный», как бы сказали люди 30 – 40‑х годов, пришедшие в литературу вслед за Грибоедовым. Но зато образ выигрывает в своей отъединенности от фамусовского мира.

Людей этого мира театр в противовес Чацкому представляет в плотных бытовых тонах, конечно, в той степени, в какой это позволяет стиль стихотворной комедии Грибоедова. В первой, экспозиционной части спектакля главные персонажи комедии «Горе от ума» вслед за Чацким раскрывают {427} перед зрителем основные черты своих характеров, как их увидели режиссер и исполнители ролей.

Софья трактована в этом спектакле как самое заурядное существо, с крайне ограниченным духовным, внутренним миром и бедными чувствами. Она проста и даже искренна в своих речах и поступках. Но это — искренность подростка, еще не забывшего о своих играх в куклы. Что-то от этих игр, по-видимому, было у нее в детском увлечении Чацкими осталось сейчас в отношениях с Молчалиным, несмотря на ее семнадцать лет. Молодая артистка Н. Корниенко с удивительной непосредственностью и психологической правдой передает несложный характер своей героини. И в то же время за простотой и искренностью такой Софьи артистка улавливает черты маленького зверька, который может быть злым и мстительным. Свои острые коготки Софья — Корниенко уже выпускает в сцене с Чацким, предшествующей балу.

В таком же плане подана в спектакле Малого театра и Лиза. Ее роль уверенно и весело разыгрывает К. Блохина. Ее Лиза гораздо ближе стоит к фамусовскому миру, чем обычно это делается в театрах. В ней ничего не осталось от дворовой девушки. Это — шустрая московская горничная, хорошо знающая, что если ее и не минует барская любовь, то, уж во всяком случае, барского гнева она сумеет избежать. Не в пример ее многочисленным предшественницам, в этой Лизе при всей ее живости есть что-то равнодушно-холодное ко всему и ко всем, в том числе и к Чацкому, несмотря на трогательный текст, который ей дал Грибоедов.

Фамусов, как его играет И. Ильинский в первой половине спектакля, — это своего рода выскочка, мелкий обыватель, которого счастливый случай превратил в богатого и чиновного московского барина. На первый взгляд он как будто добродушен, но в споре с Чацким в его голосе прорываются злые ноты, позволяющие предполагать, что он может быть опасен для Чацкого и беспощаден к нему в дальнейших событиях грибоедовской комедии.

Скалозуб в исполнении В. Ткаченко, пожалуй, слишком традиционен для такой постановки. Он действительно «скалит зубы» и смеется резким деревянным смехом, как это делали в прошлом многие другие исполнители этой роли. Но и у такого Скалозуба есть возможность превратиться в финальных актах комедии в нечто более страшное, чем смешная пародия на солдафонство.

И наконец, Молчалин — последний персонаж из близкого окружения Чацкого. В этом окружении ему отведено {428} особое место. Занимающий скромную должность домашнего секретаря хозяина, живущий из милости в каморке под лестницей, он в то же время оказывается самой весомой фигурой в фамусовском особняке. В нем чувствуется мрачная, тяжелая сила. Во всем его облике, как это делает В. Коршунов, — в манере держаться и молчать, присматриваясь к окружающим, — есть что-то от тайного агента охранного отделения, притом не мелкого агента для наружного наблюдения, но агента крупного, имеющего какую-то специальную миссию в фамусовском доме, может быть, связанную с Чацким. Он держит себя в меру почтительно и молчаливо, но с такой подавляющей уверенностью, что создается впечатление, будто за его высокой, плотной фигурой стоит незримая сила, защищающая его от всяких возможных случайностей судьбы. В сцене «дуэли» с Чацким этот внутренний «подтекст» образа Молчалина выражен почти с исчерпывающей ясностью.

Такими появляются в экспозиционной части спектакля главные действующие лица грибоедовской комедии перед их открытым столкновением с Чацким. Казалось бы, следовало ждать, что в сцене бала и затем в финальном акте разъезда гостей — когда это столкновение превращается в окончательный разрыв — режиссер и исполнители снимут с этих персонажей личины благопристойности, которые до времени они сохраняют на себе, и за ними откроются ощеренные звериные лица «старух зловещих, стариков», гонителей ума, «в вражде неутомимых».

Но вместо этого происходит нечто неожиданное и малопонятное. Режиссер оставляет свой замысел, так интересно развернутый в первой половине спектакля, и от «трагедии № 2» — как называл В. Одоевский грибоедовское «Горе от ума» — уходит в легкую комедию, а затем в водевиль, почти в фарс, как это случилось в решающих сценах последнего акта.

Уже при появлении первых гостей в ярко освещенном бальном зале на сцене начинает утверждаться слишком легкий комедийный стиль, не оправданный всем предыдущим течением спектакля. Наталья Дмитриевна (И. Ликсо) жеманно перебегает от колонны к колонне, играя легким шарфом и кокетничая с Чацким. Ее муж (Д. Павлов) — намеренно комический увалень, с сонными глазами и одутловатым лицом. Князь Тугоуховский (Н. Светловидов), превращенный в совершенную развалину, в анекдотического старца, по воле режиссера и исполнителя потешает публику испытанными комическими {429} антраша разного рода. Стайка молодых княжон с милыми свежими личиками щебечет веселыми голосами. Шаркун Загорецкий (С. Маркушев) с застывшей улыбкой на каменном лице. И наконец, сама Хлестова в исполнении С. Фадеевой, скорее похожая на экономку в богатом доме, чем на властную барыню, умеющую держать в страхе московскую знать, вплоть до губернатора.

Все эти персонажи в трактовке театра кажутся слишком незначительными и мелкими для того, чтобы определить трагическую судьбу Чацкого, как она была завязана в экспозиционной части спектакля.

В начале бала еще можно было надеяться, что эта излишняя легкость окажется досадной случайностью и режиссер вернет действие спектакля к его основному руслу. Но вставной номер с выходом и танцем Фамусова — Ильинского разрушает эти надежды.

Танец плешивого толстого старичка на согнутых ногах с комичными приседаниями и нелепым коленопреклонением перед дамой переводит Фамусова в разряд водевильных персонажей. Еще резче эта тенденция сказывается в финальном акте комедии, когда Фамусов — Ильинский в сопровождении многочисленных слуг сбегает по лестнице весь в белом шелковом одеянии, похожем на костюм музыкального эксцентрика, и в довершение этого сходства стреляет в воздух из бутафорского пистолета. И вся последующая игра Ильинского с его обмороками, падениями и плачущими интонациями развивается в том же направлении. Фамусов Грибоедова исчезает из спектакля, а вслед за ним бесследно исчезает и мир, враждебный Чацкому.

Чацкий еще произносит гневные монологи. Режиссер еще строит для него выразительные мизансцены. Все напрасно. Эти монологи и мизансцены уже не имеют касательства к тому, что происходит на подмостках.

«… Мучителей толпа,
В любви предателей, в вражде неутомимых»

превращается в собрание пустых, но совершенно безобидных водевильных персонажей, старых и молодых. Они пританцовывают, порхают по сцене, разыгрывают комические номера, поют французские шансонетки под гитару, как это делает Репетилов в компании своих полупьяных приятелей, которых режиссер ввел в последний акт, завершающий трагедию Чацкого.

В этой водевильной толпе исчезает и Софья с ее ненавистью {430} к Чацкому, и Молчалин с его недобрым угрожающим взглядом, и смеющийся Скалозуб.

Только графиня-внучка в очень точной и острой игре Г. Егоровой своими колючими интонациями, демонически-гневным выражением лица — напоминает о первоначальном замысле режиссера.

Чацким нечего делать среди этих водевильных персонажей. А уж если они попадают ненароком в подобные компании, то не произносят негодующих речей и не страдают от лицезрения этих полушутов, полуразбойников. И во всяком случае, дорога к декабристам шла для Чацкого не через его конфликт с водевильным миром.

А между тем театр заканчивает представление грибоедовской комедии той же живой картиной, которая была дана в прологе. Так же возникает перед зрителем в глубине сцены группа декабристов, неподвижно стоящих среди снежной равнины на фоне рассветного неба. Но на этот раз из-за кулис выходит Чацкий и становится во главе завтрашних участников событий на Сенатской площади.

После легких водевильных сцен, какие разыгрывались на балу и особенно во время разъезда гостей, — такая концовка спектакля остается неоправданной и вызывает недоумение.

### 2

Месяца за два до премьеры «Горя от ума» в Московском Малом театре та же грибоедовская комедия была показана в постановке Г. Товстоногова на сцене Большого Драматического театра имени М. Горького в Ленинграде.

Этот спектакль уже имел большую прессу. Он вызвал горячие споры в печати и на публичных диспутах. Пространная статья о нем была опубликована и в журнале «Театр», в его февральской книжке. За это время в постановку были внесены некоторые коррективы. В частности, режиссер снял эпиграф к спектаклю, вызывавший наиболее острые и справедливые возражения в критике.

Тем не менее мы снова возвращаемся к этой спорной, но интересной работе Г. Товстоногова. Дискуссия о ней не прекращается. Многие вопросы, поднятые этим спектаклем, продолжают оставаться острыми для современного театра.

Если в Малом театре у Б. Симонова мы встречаемся с несостоявшимся замыслом, то про постановку Г. Товстоногова сказать этого нельзя. У режиссера Большого Драматического театра есть свой замысел, настойчиво проведенный от начала до конца через весь спектакль. Но этот режиссерский {431} замысел — сам по себе и интересный и талантливо воплощенный — вступает в резкое противоречие с идейно-художественной концепцией грибоедовской комедии.

И дело здесь не в том дополнительном зрелищном материале, который Г. Товстоногов с такой щедростью вводит в спектакль, пользуясь для этого чисто режиссерскими, постановочными средствами. В этом еще нет ничего противопоказанного комедии Грибоедова. И сам по себе этот дополнительный материал составляет, скорее, положительную сторону постановки. Вопрос стоит глубже. Речь идет о подходе режиссера к драматическому конфликту, составляющему художественную и социальную основу «Горя от ума».

До сих пор сценическая история «Горя от ума» знает три подхода к трактовке комедии Грибоедова.

Один из них определяется пониманием «Горя от ума» как картины общественных нравов старой грибоедовской Москвы, а еще точнее — фамусовской России 20‑х годов прошлого века, накануне декабрьского восстания 1825 года. Это — классическая трактовка грибоедовской комедии, которая осуществлялась в прошлом много раз в самых разнообразных вариантах на сценах различных театров и дошла до нашего времени.

Сюда входит мхатовская трактовка «Горя от ума» — в различных ее сценических редакциях за три десятилетия и неоднократные возобновления комедии на сцене Малого театра в Москве, в бывш. Александринском театре в Ленинграде и в провинции больше чем за столетие. Современникам часто казалось, что все эти спектакли сильно отличались друг от друга по своим художественным формам. Но сейчас, оглядываясь назад, мы не сможем найти в них принципиально существенных разноречий. Разночтения, какие в них были и служили темой для споров, относились по преимуществу к оттенкам исполнения той или иной роли.

Кто такой Чацкий? Будущий ли декабрист чистой крови, участник событий на Сенатской площади, или же он был только сочувственным наблюдателем событий, косвенно затронутым декабрьским движением? Преобладает ли в Чацком гражданский пафос обличителя, или же в нем сильнее звучит начало лирическое, любовное, — как предполагал Немирович-Данченко, когда в первый раз ставил на сцене МХТ «Горе от ума».

Такого же рода споры шли вокруг Фамусова. Кто такой Фамусов по его общественному положению? Сановный ли аристократ, каким его давал Станиславский в одном из {432} своих вариантов этого образа, или же просто богатый и чиновный московский барин сравнительно невысокого ранга, Удобно тому как его изображал когда-то Щепкин, а позднее Тарханов? И кто такая Софья? «Московская ли кузина» или светская девица весьма вольных нравов? Вопросы того же порядка ставились и по отношению к Молчалину; Лизе и даже Скалозубу.

Но эти разночтения носили все же, скорее, частный характер. В основе этих спектаклей лежало общее понимание «Горя от ума» как пьесы в какой-то мере исторической, рисующей общественные нравы фамусовской Москвы, и трактовка Чацкого как обличителя этих нравов.

Другой подход к трактовке «Горя от ума» ввел в сценическую историю этой комедии Вс. Мейерхольд, когда он намеревался в 1923 году поставить «Горе от ума» на сцене Театра Революции в стиле агитационно-сатирического обозрения, с Чацким, похожим на комсомольца, который обозревает социальные маски старой дореволюционной Руси, выставляет их на осмеяние перед зрителем социалистической эпохи, сопровождая эту демонстрацию масок острыми грибоедовскими эпиграммами под видом собственных комментариев. Мейерхольд вскоре отказался от такого парадоксального агитационного замысла «Горя от ума», применив его в более умеренном варианте в своем знаменитом «Лесе».

Третий подход в сценической трактовке «Горя от ума» дал тот же Мейерхольд в своей постановке грибоедовской комедии, показанной им в 1928 году под ее первоначальным названием — «Горе уму!». В этом спектакле он вывел действие комедии далеко за пределы фамусовской Москвы 20‑х годов прошлого века на более широкие исторические пространства самодержавной России за весь ее императорский период, вплоть до рубежа 1917 года. Он создал обобщенные социальные маски сановных бар, душителей мысли, бюрократов, их подхалимов, карьеристов, которые действовали в старой дооктябрьской Руси. Одетые в великолепные костюмы, мундиры, стильные фраки, бальные платья, — в своем поведении они походили на разряженных механических людей, на автоматы, бездушные и безжалостные ко всему, что становилось им на дороге. Этому царству автоматов противостоял в спектакле Чацкий — мечтатель, в котором гражданский обличительный пафос соединялся с поэтическим строем души. В его образе сплетались черты русских революционеров-романтиков ранней поры — Бестужева, Рылеева, Александра Одоевского и молодых поэтов блоковского склада из студенческих {433} кружков начала XX века. Против такого Чацкого и шла в поход армия механических людей. Самодовольные, тупые, полные сознания своей силы, они надвигались на Чацкого, воплощающего романтическое, светлое начало в мире старой России, постепенно вытесняя его из жизни, заглушая его голос.

Эти три подхода в трактовке «Горя от ума» радикально отличаются друг от друга. Но в них есть одно общее, одно незыблемое — это Чацкий и его столкновение с миром враждебных людей, которые его окружают. Этот конфликт действовал с большей или меньшей остротой во всех спектаклях Малого театра, Московского Художественного театра и сохранялся в постановках Мейерхольда, даже в его парадоксальном агитационном замысле 1923 года. И не сохранить его было нельзя, если оставаться в пределах данного драматического произведения или хотя бы в границах общего идейного замысла Грибоедова.

На этой социальной коллизии строится вся грибоедовская комедия: Чацкий как воплотитель светлого, действенного, прогрессивного начала в жизни и противостоящая ему толпа косных людей, душителей свободы, острой ненавистью ненавидящих все, что выходит за пределы их узкого кругозора, что угрожает их корыстным интересам. Этот конфликт дан Грибоедовым во всей его непримиримости, во всем его трагизме, подобно конфликту шекспировского Гамлета с окружающим его миром. Отойти от него нельзя, не разрушив самого идейного замысла Грибоедова в его основе, не поколебав всей художественной конструкции его комедии.

Но именно это и случилось в спектакле Большого Драматического театра. В нем основной социальный конфликт «Горя от ума» оказался снятым. И вместе с ним ушел из грибоедовской комедии ее герой, исчез Чацкий как центральный персонаж, как главная сила, противостоящая миру Фамусова, Софьи, Скалозуба, Молчалина и т. д. Такой Чацкий отсутствует в спектакле.

Произошло это прежде всего потому, что рядом с Чацким появился в постановке Товстоногова другой положительный персонаж, который оттеснил его в сторону и отвлек на себя внимание режиссера и зрителя. Таким положительным персонажем оказалась Софья в превосходном исполнении Т. Дорониной.

В спектакле Большого Драматического театра Софья превратилась в лицо драматическое и страдательное. Мало того, она оказалась поставленной в центр комедии. Ее драма {434} выделена крупным планом. С этой целью режиссер, большой изобретательностью создает для нее целую систему игровых эпизодов, которые позволяют, не меняя грибоедовского текста, вывести Софью на первое место в событиях драмы. Такой замысел режиссера особенно отчетливо раскрывается в пластическом выделении фигуры Софьи в заключительных сценах комедии. В этих сценах Софья — Доронина в бархатном платье ярко-красного цвета, с золотыми распущенными волосами лежит ничком, распростертая на лестничных ступеньках, освещенная со всех сторон прожекторными лучами. Фамусов и Чацкий произносят свои монологи, а Софья продолжает лежать в той же позе, так же ярко освещенная резким светом прожекторов. Этот пластический образ поверженной красоты своим красочным пятном доминирует над всем, что происходит в этот момент на сцене и завершает собой спектакль.

В образе Софьи театр раскрывает трагедию поруганного человеческого доверия, трагедию обманутой любви, которую Софья Дорониной так бережно и ревниво проносит через события драмы. Нужно сказать, что актриса это делает превосходно, с большой убедительностью и драматической силой. Можно только удивляться, с каким мастерством актриса и режиссер подчиняют текст роли своему замыслу.

Софья у Дорониной нежная и в то же время волевая страстная девушка. В ней живет душевное благородство, мужество, духовная сила. Она гораздо сильнее Чацкого, особенно того растерянного, смятенного Чацкого, который действует в этом спектакле.

Режиссер и актриса как будто берут от Чацкого черты его характера и передают их Софье. Они меняют их отношения, существующие между этими персонажами в комедии Грибоедова, всеми средствами подчеркивая внутреннюю близость Софьи к Чацкому. Она — не враг ему. Наоборот, Софья видит в нем своего друга, человека близкого ей по нравственной чистоте, хотя и слабого духом. Она часто смотрит на него с симпатией, сожалением и пониманием его душевной драмы. В интонации, с какой она произносит про себя: «Вот нехотя с ума свела!» — в ее пристальном взгляде, устремленном в этот момент на Чацкого, — прорывается нежная жалость к нему, чувствуется желание его утешить, успокоить его раненое сердце. Когда Чацкий оскорбляет ее чувство к Молчалину («про ум Молчалина, про душу Скалозуба»), Софья Дорониной продолжает его слушать доверчиво, как будто жалея его самого за резкую вспышку, вызванную {435} его ревностью. А в финале спектакля, когда она узнает о предательстве Молчалина, Софья бросается к Чацкому как единственному другу, чтобы выплакать у него на груди свое горе.

Не приходится говорить, что так трактованный образ Софьи резко ломает всю идейную конструкцию комедии. У Грибоедова Софья играет решающую роль в трагедии Чацкого. Она — главный его предатель, главный враг его. Это своего рода рептилия — один из тех зловещих персонажей, которые обступают Чацкого со всех сторон плотным, непроницаемым кольцом. Именно предательство Софьи вызывает в Чацком чувство трагического одиночества. Радикально изменив образ Софьи, театр разрушил конфликт Чацкого с фамусовским миром. Из враждебного окружения Чацкого выпало решающее звено.

Но режиссер не остановился на этом. Вслед за Софьей из лагеря заклятых врагов Чацкого он увел и Фамусова. В талантливом исполнении В. Полицеймако Фамусов оказался очень милым и приятным светским человеком, особенно когда он действует не в маске, а в качестве вполне реального существа. В нем есть хорошая терпимость и добродушие, что-то весьма здравомыслящее и даже обаятельное. Он, в сущности, равнодушен и к своей эмансипированной дочери и к меланхоличному Чацкому с его жалобами и бессильными насмешками. Его интересы лежат где-то вовне, может быть, в его служебном ведомстве или в его светских развлечениях нестарого и богатого вдовца, с карточной игрой по-крупному, со скачками и любовными романами. Именно таким он появляется на балу, когда с равнодушно-любезным видом скользит среди приглашенных, как будто в своем доме он остается одним из сторонних гостей. Этот Фамусов бесспорно умен. Его остроумным эпиграммам и репликам часто сочувствуешь, с такой тонкой иронической интонацией он подает текст фамусовской роли. Наиболее острые из этих реплик и эпиграмм артист произносит как бы от самого себя, выключаясь из образа, выходя на линию рампы и подавая текст прямо в публику, в манере эстрадного исполнения.

И Скалозуб в Большом Драматическом театре в исполнении В. Кузнецова покинул ряды противников Чацкого. Правда, он усердно занимается на сцене фрунтовой шагистикой, щеголяет военной выправкой и лихо щелкает каблуками. Но все это он делает несерьезно. У него умные смеющиеся глаза. Он, конечно, не солдафон и не бурбон, а просто иронический человек, который пародирует солдафонство и {436} словно предлагает Чацкому, Фамусову и Софье весело посмеяться вместе с ним над людьми подобного типа. Именно в такой манере, как будто издеваясь над кем-то другим, Скалозуб в спектакле Товстоногова произносит свою знаменитую реплику — «Фельдфебеля в Вольтеры дам!»

Таким образом, из спектакля исчезли почти все главные враги Чацкого, непримиримый конфликт с которыми определял его судьбу. Из них на сцене Большого Драматического театра остался нетронутым только Молчалин. Но и он сильно изменил свой характер в трактовке режиссера и исполнителя (я видел в этой роли М. Волкова). Так же как Софья Дорониной, Молчалин Волкова заимствовал у Чацкого многие свойства его натуры и темперамента: блестящий ум, насмешливость, переходящую временами в язвительность, остроту языка. Те реплики, которые могут стоять в противоречии с таким Молчалиным, артист произносит в той же манере тонкой иронии, в какой подают свой текст в этом спектакле Фамусов и Скалозуб.

Благодаря этой манере создается впечатление, что Молчалин либо иронизирует над самим собой, вернее, — над маской угодника, которую он принужден носить, либо его реплики направлены куда-то в сторону, по чужому адресу. В довершение всего Молчалин изящен, хорошо одет и держится с элегантной непринужденностью. В нем есть что-то от бретера. Это — хищник, но хищник высокого полета, умный и не лишенный романтического ореола. Его превосходство над Чацким — тем Чацким, какой действует в спектакле Большого Драматического театра, — разительно. Молчалин уничтожает Чацкого одним своим насмешливым взглядом, иронической усмешкой, позой торжествующего победителя.

И наконец, сам Чацкий, главный герой грибоедовской комедии. В исполнении С. Юрского от него осталось очень мало в спектакле Большого Драматического театра. Все, что в нем было значительного и большого, Чацкий по воле режиссера и исполнителя роздал другим персонажам. Софья взяла от него его максимализм, силу духа, нравственную стойкость, душевную страстность. Молчалин перенял от Чацкого его острый насмешливый ум. В результате на сцене под именем Чацкого появляется незначительный молодой человек, может быть, очень хороший по своим душевным качествам, но слабый духом, с подсеченной волей, с нарушенным душевным равновесием. Как будто он изначально ранен непоправимым несчастьем, сломившим его жизнь, окрасившим все окружающее в траурный цвет. Его безнадежная любовь к {437} Софье только ускоряет его катастрофу. Такой Чацкий больше напоминает Кавалерова из «Заговора чувств» Ю. Олеши, чем героя грибоедовской комедии.

Его недовольство окружающим не переходит в гнев, его обличительные монологи становятся похожими на бессильные жалобы обойденного, сломленного человека. И чем дальше идет действие, тем глуше звучит его голос, тем безнадежнее становится его взгляд. В финальных сценах Чацкий у Юрского окончательно теряет душевное равновесие, и его поведение принимает истерический характер. То он беззвучно рыдает, стоя на авансцене перед зрителями, горестно закрывая лицо руками, то через несколько мгновений хохочет, когда сидит с пьяным Репетиловым за ресторанным столиком. Заключительный монолог он произносит угасающим голосом и в последних словах переходит на еле слышный шепот. В самом финале он падает в обморок, и его в полубесчувственном состоянии уносят в карету.

Чем определяется в спектакле Товстоногова эта внутренняя драма Чацкого при отсутствии явно выраженного его конфликта с фамусовским миром?

Очевидно, для того чтобы оправдать эту драму, режиссер вводит своего рода второй «слой» персонажей, поданных в остро гротесковой условной манере. К ним относится ряд второстепенных лиц вроде Загорецкого, Репетилова, Тугоуховских и множество других, составляющих толпу гостей, которые показываются в прологе, а затем действуют в сцене бала и в последнем акте комедии. Это — лица полуреальные, полуфантастические.

Для художественной манеры, в какой Товстоногов создает образы этих персонажей, характерно появление Репетилова в прологе, когда он в развевающейся черной крылатке, словно летучая мышь, пролетает сквозь толпу на хорах и вслед ему несутся крысиные взвизгивания княжон. В такой же манере поданы «Г‑н N.» и «Г‑н Д»; они время от времени появляются на сцене, то застывая в неподвижных позах, то двигаясь вместе какой-то ускользающей вкрадчивой походкой, с неопределенно загадочной улыбкой, застывшей на одинаковых лицах, с немигающими веками, — похожие на больших рептилий. Подобные детали щедро рассыпаны режиссером в многоликой толпе персонажей, действующих в массовых сценах.

В самые острые минуты душевной депрессии и растерянности Чацкого эти существа обступают его, двигаясь под музыку в своеобразном танце, кружась в вихревом движении, {438} и перебегающие лучи прожекторов еще сильнее увеличивают фантастичность мечущейся толпы. В довершение всего на лицах этих же персонажей время от времени появляются уродливые маски из папье-маше.

Кто они, эти странные маскообразные существа? Какую роль они играют в драме того гоноши, который под именем Чацкого появился перед зрителями в спектакле Большого Драматического театра? То ли это символы фамусовского мира, реально не существующего в этом спектакле? То ли это искаженные отражения внешнего мира в больном сознании Чацкого, невоплощенные призраки, которые терзают его бедную испуганную душу? Вернее всего — последнее.

В театральном отношении весь этот материал подан режиссером очень ярко и зрелищно эффектно. Но мир фантомов, населяющих сцену в этих эпизодах, окончательно уводит действие спектакля от реальных жизненных конфликтов «Горя от ума».

На каких бы радикальных позициях ни стоять по отношению к классикам, трудно согласиться с такой трактовкой грибоедовской комедии, которая уничтожила ее основную социальную коллизию и отняла у Чацкого его высокий интеллект и несгибаемую волю. В этом вопросе спор выходит далеко за пределы дискуссии о классическом наследстве.

Дело в том, что такие образы, как Чацкий, Гамлет, Катерина в «Грозе», уже давно перестали быть только созданиями отдельных художников и стали реальными людьми, живыми спутниками многих человеческих поколений. Все они, как реальные люди, меняются во времени, приобретая в сценических толкованиях самый разнообразный облик. Вместе с новыми поколениями людей, которые появляются в жизни, к ним приходят новые мысли, новые чувства, новое отношение к миру. И в то же время в них сохраняется нечто постоянное, незыблемое, что не подвергается изменению, что навсегда связалось с их именем и составляет сокровенную сущность их человеческого характера, их социальной биографии. Таким незыблемым для Чацкого остаются его мужество, его несгибаемость и духовный максимализм, неспособность мириться со злом жизни.

Жадовы из «Доходного места» могут спотыкаться, падать и горько рыдать над своей погибшей судьбой. Но Чацкие потому и Чацкие, что они не «падают» и не сдаются в битве жизни. Бывают случаи, когда они погибают в неравном поединке с могучими силами зла, как это было с декабристами — современниками Чацкого. Но и тогда они остаются {439} несломленными, духовно сильными, не склонившими головы перед торжествующим победителем.

Этого отнять у Чацких нельзя не из педантского пиетета перед «классиками», но потому, что Чацкие продолжают существовать в мире, продолжают жить во многих людях своим человеческим характером, страстным отношением ко всему, что происходит в жизни, нетерпимостью к тому, что задерживает ее движение. Так они продолжают выполнять свою великую историческую миссию. Они действуют, а не плачут, они делают жизнь, а не уходят от нее в сторону, они двигают ее вперед в самых различных ее областях, как бы трудно иногда ни складывались для них обстоятельства. В этом их назначение, которое никакими сценическими трактовками нельзя отделить от их имени.

Июнь 1965 года

## «Месяц в деревне» на французской сцене[[104]](#endnote-93)

### 1

Когда русских драматургов переводят на иностранные языки и актеры других национальностей разыгрывают их произведения на театральных сценах Парижа, Лондона или Нью-Йорка, они (эти произведения) многое меняют в своем художественном облике и внутреннем содержании.

Не говоря уже об осязаемых изменениях от самого перевода на другой язык, они незаметно вбирают в себя и что-то от воздуха чужой страны, воспринимают ритмы незнакомых городов, перенимают речевые интонации и дыхание иноязычной толпы, наполняющей зрительный зал театра.

И — что самое существенное — новые исполнители ролей, люди другой страны, отдают русским персонажам неизгладимые оттенки своей национальной психологии, своего темперамента и, если хотите, передают им даже свой социально-исторический опыт, неосознанно дремлющий в каждом из нас.

Таким образом, русский драматург (впрочем, подобно драматургу всякой иной национальности в таких же обстоятельствах) перестает быть только русским автором. Он врастает в новую среду, принимает на себя отпечаток той нации, в которой совершается его вторичное рождение. Происходит своего рода адаптация. И очень часто такая адаптация бывает настолько радикальной, что художник — или, вернее, его творение — частично или полностью теряет свои первородные черты, {440} отрывается от почвы, на которой оно выросло. В таких случаях происходит не адаптация иноязычного художественного произведения, но его ассимиляция, которая сопровождается умалением или даже искажением его первоначальной природы.

Поэтому понятно беспокойство талантливого руководителя Театра Ателье Андре Барсака перед «пугающей перспективой» (по его собственному выражению) привезти в Россию тургеневский «Месяц в деревне», поставленный для парижской публики, и разыграть его в Москве перед русской аудиторией.

К тому же — добавлю от себя — разыграть его на подмостках Малого театра, в кулисах которого еще продолжают обитать живые тени русских классиков XIX века, в том числе и самого Тургенева. Обстоятельство — немаловажное в психологическом отношении. Люди театра хорошо знают магическую власть над ними самими и над зрителями театрального здания с его историческим прошлым, власть самой сцены с ее особыми механизмами, кулисами, колосниками, системой освещения — этого своего рода оснащенного корабля, переплывающего из столетия в столетие с грузом накопившихся навыков, художественных традиций, воспоминаний…

«Месяц в деревне» у французского зрителя имел успех поистине удивительный. Как сообщает специальная брошюра, выпущенная к московским гастролям Театра Ателье, спектакль прошел четыреста пятьдесят раз подряд — цифра почти фантастическая применительно к театру Тургенева — театру прозрачных акварельных красок, лирическому по преимуществу, мало эффектному по своим сценическим возможностям. Едва ли такое число спектаклей насчитывает. «Месяц в деревне» за всю свою вековую сценическую историю в русском театре. Судя по этой цифре, тургеневская комедия действительно стала «своей» для французского зрителя, привилась к новой среде с исключительной полнотой.

Но, может быть, именно такое предельное врастание пьесы Тургенева в инородную почву сделает ее в исполнении Театра Ателье чужой для русской публики? Может быть, театр слишком «офранцузил» Тургенева, нарушил меру его адаптации, и спектакль зазвучит фальшиво для русского уха, когда его перенесут под московское небо с площади Шарля Дюллена на Монмартре?

К счастью, опасения Андре Барсака — и не только его одного — оказались напрасными. Спектакль Театра Ателье можно назвать почти идеальным случаем национального освоения русского автора. В нем Тургенев остался самим собой, и русская жизнь, о которой он рассказал в «Месяце в деревне», {441} сохранила свою внешнюю и внутреннюю достоверность. И в то же время в нем появилось для нас что-то новое, притом необычно новое, что мы раньше в нем не замечали и что, однако, в спектакле Театра Ателье с такой непроизвольной легкостью вплелось в самую ткань его комедии.

### 2

Это новое пришло в пьесу Тургенева от Франции, от ее воздуха, от ее солнца и главным образом, конечно, от ее людей. Оно воплотилось в постановке Барсака своеобразными путями и сказалось в эмоциональном колорите спектакля, в его игровых ритмах и, может быть, прежде всего в том неуловимом и вместе с тем ясно ощущаемом, что можно назвать душевной тональностью образов, созданных актерами.

А эта тональность создается в актерском исполнении Театра Ателье сложными путями.

На сцене театра в знакомые голоса тургеневских персонажей вплетаются голоса их французских двойников, говорящих на другом языке и в то же время близких им, странным образом разделяющих их судьбу, их радости и страдания. Эти голоса гармонически сочетаются друг с другом, но никогда не исчезают в их индивидуальном своеобразии, составляя своего рода постоянный внутренний дуэт образа, его музыкальное звучание.

Отсюда и возникают в тургеневских персонажах необычные для нас психологические ходы и обертоны, неожиданные эмоциональные и даже смысловые ассоциации, удивляющие своей новизной и вместе с тем остающиеся в пределах общего замысла Тургенева и театральной стилистики его лирической комедии.

В таком дуэтном ключе сыграны в спектакле почти все роли основных персонажей тургеневской пьесы. Но ярче всего сложная инструментовка образа звучит в центральной роли Натальи Петровны Ислаевой, которую играет обаятельная Дельфин Сейриг, — играет с утонченным душевным изяществом и покоряющим мастерством.

Самый человеческий характер Натальи Петровны в трактовке Театра Ателье поворачивается перед нами с непривычной стороны. Дельфин Сейриг драматизирует образ Натальи Петровны, снимает с него всякий намек на комедийные краски, которыми обычно широко пользовались русские исполнительницы этой роли.

Французская актриса раскрывает в своей героине натуру незаурядную, романтическую. Среди окружающих людей {442} ее Наталья Петровна живет отъединенной душевной жизнью в идеальном мире возвышенных чувств, романтических мечтаний и порывов. Высокий строй ее души сказывается в каждой ее жесте и движении, всегда непроизвольно изящном и в то же время незавершенном, словно недоговоренная фраза, — сказывается и в манере, в какой актриса подает текст роли. Ее героиня обычно произносит слова своих реплик и монологов, минуя собеседника, глядя широко открытыми, вопрошающими глазами в пространство, в темный провал зрительного зала. Как будто она ведет разговор сама о собой, прислушиваясь к тайным голосам, которые звучат в ее душе и остаются понятными только ей одной. И тонкие выразительные руки актрисы временами приходят в движение, словно ее героиня стремится досказать ими самое важное, что живет в ней, волнует ее и что нельзя выразить никакими словами.

У такой поэтической Натальи Петровны ее любовь к Беляеву, вспыхнувшая так внезапно и захватившая всю ее мечтательную натуру, почти лишена чувственного оттенка. В этом неловком, застенчивом и уже не очень молодом студенте, каким дан Беляев в Театре Ателье, героиня Дельфин Сейриг видит существо духовно близкое ей, угадывает в нем родственную душу мечтателя, не похожего на окружающих людей.

В этой трактовке образ Натальи Петровны из лирико-комедийных персонажей Тургенева его ранней поры переходит в круг драматических образов его более поздних произведений, — появляется в среде тех тургеневских женщин и девушек, которые соединяют в себе физическую хрупкость и жизненную незащищенность с духовным максимализмом и душевной страстностью. Тургенев хорошо знал характер этих русских беспокойных мечтательниц, которые жили в своих просторных помещичьих домах и городских особняках как отшельницы, склонившись над пяльцами, вышивая на них печальную безмолвную повесть своей романтической души.

Актриса превосходно передает поэтический склад человеческого характера такой тургеневской героини. И вместе с тем за образом русской Натальи Петровны в игре актрисы, сначала неясно, а потом все более отчетливо, начинают проступать черты ее своеобразного французского двойника — одной из тех романтических мечтательниц, затерянных в глуши французской провинции 30 – 40‑х годов прошлого века, духовную биографию которых рассказал Луи Мёгрон в своей документальной книге о романтизме во Франции. Из толпы, этих {443} мечтательниц с различными человеческими характерами и жизненными судьбами когда-то Флобер вывел свою Эмму Бовари, у которой тоже были свои двойники в тогдашней русской жизни.

В игре Дельфин Сейриг два образа русской и французской мечтательницы возникают перед нами одновременно. Они живут в душе актрисы в гармоническом согласии. Их видишь почти с физической ясностью и реально слышишь, как эти близкие друг другу романтические души своего века переговариваются между собой, минуя время и тысячеверстные пространства.

Такая сложная тональность образа не создается средствами исполнительской техники. Она рождается непроизвольно, как результат глубокого душевного освоения артисткой внутреннего мира тургеневской героини.

Рядом с романтической мечтательницей Натальей Петровной Верочка в Театре Ателье кажется вначале чересчур прозаической, сниженной в своей лирической сущности. Но чем дальше идет действие спектакля, тем содержательнее становится в трактовке Театра Ателье образ невольной соперницы Натальи Петровны.

Элизабет Ален, играющая роль Верочки, переводит ее из комедии в драму, подобно тому как это делает Дельфин Сейриг со своей героиней. У Верочки, действующей на сцене Театра Ателье, не осталось ничего от детской непосредственности, которую мы привыкли соединять с ее образом. Она дана в театре более взрослой и по возрасту и по житейскому опыту. Верочка Элизабет Ален — скрытна и недоверчива, какими бывают люди, рано узнавшие оборотную сторону жизни. Эта недоверчивость и настороженность сопровождают Верочку на сцене Театра Ателье вплоть до ее объяснения с Натальей Петровной, которое актриса проводит с тонким мастерством и душевной правдой.

Зритель становится как бы свидетелем борьбы, которая идет в душе Верочки между ее боязнью оказаться обманутой в своей исповеди и жаждой человеческой ласки и сочувствия. Долгов время все попытки Натальи Петровны заставить ее открыть свои чувства остаются тщетными. Но вот какое-то слово, произнесенное Натальей Петровной с задушевной интонацией, а может быть, один только жест, одно движение ее изящной руки заставляет дрогнуть сердце недоверчивой девушки. И ее нежная душа появляется перед нами, словно раскрывая свои лепестки от сердечного тепла, на мгновение повеявшего на нее от Натальи Петровны. Но тем катастрофичнее {444} становится для этой Верочки все, что происходит с ней в дальнейших событиях пьесы. В последних актах она появляется на сцене душевно сломленной.

Такая Верочка не похожа на балованную и своенравную молоденькую воспитанницу в богатой семье. Она, скорее, напоминает бедную родственницу на положении услужающей в богатом доме. И одновременно в образе такой Верочки появляется что-то от молодой гувернантки, приехавшей в Россию на заработки из бедной семьи в небольшом городке Франции, чтобы обучать помещичьих детей французскому языку и хорошим манерам.

Так же как у Натальи Петровны, эти грани или, вернее, два пласта роли Верочки слиты в одном целостном образе, созданном актрисой.

В той же сложной двуплановой тональности интересно сделана в Театре Ателье и роль Ракитина, которую играет Жак Франсуа.

Мы привыкли к русской традиции в сценической трактовке этого персонажа, обычно сближаемого с другими тургеневскими однолюбами, вплоть до его Лаврецкого. Так трактовал Ракитина Станиславский в знаменитой мхатовской постановке «Месяца в деревне». В этой интерпретации Ракитин становился лицом драматическим. Умный, душевно тонкий человек оказывался захваченным без остатка благоговейной и безнадежной любовью к Наталье Петровне. Эта любовь завладевает всем его существом, порабощает его, становится его дыханием, его мукой и счастьем.

Такой тургеневский Ракитин действует и в спектакле Театра Ателье. Он смотрит на Наталью Петровну своими умными, преданными глазами, терпеливо сносит ее капризы, беспокойно ловит каждый ее взгляд, движение руки и то безропотно исчезает в тени кулис, опечаленный и полный тревоги, то снова появляется на сцене, обрадованный ее приветливой улыбкой, ее ласковым словом. И так же как у его русских предшественников в этой роли, так и у Жака Франсуа временами во взгляде Ракитина проскальзывает душевная мука человека, понимающего всю гибельную безнадежность своей любви.

Но рядом с таким Ракитиным в Театре Ателье время от времени возникает перед нами другой Ракитин, более острый, ироничный, более активный и независимый в своем отношении к Наталье Петровне. Временами он взрывается негодованием на самого себя, вернее, на тургеневского Ракитина, за его излишнюю мягкость и безволие, за это странное наваждение, {445} которому он так неосторожно поддался. В этом «втором» Ракитине, идущем рядом с тургеневским, есть что-то от мопассановских любовников, преданных и нежных, но нетерпеливых и требовательных к предмету своей страсти.

Моменты, когда этот французский двойник тургеневского Ракитина выглядывает из-за его спины на публику, поражают своей неожиданностью и на премьере в Москве вызывали каждый раз движение в зрительном зале, волну изумленного заглушаемого смеха.

В более сдержанном мягком варианте второй план образа присутствует и в роли самого Ислаева, мужа Натальи Петровны. Французский актер Жан Дави, играющий эту небольшую роль, тщательно разработал внешний облик своего героя, придав ему в гриме явно русские черты, даже с намеком на татарского предка в семейном роде Ислаевых. Образ, созданный актером, вполне соответствует тургеневскому Ислаеву — этому орловскому или симбирскому барину из «просвещенных» помещиков, слегка англизированному, горячему стороннику новейшей рационализации помещичьего хозяйства.

И в то же время в этом персонаже сквозь его русский облик в постановке Барсака просвечивают черты преуспевающего парижского дельца из романов Золя — элегантного и самоуверенного, немного скучающего со своей не в меру поэтической женой и, по всей видимости, имеющего на стороне дорого стоящую любовницу с тысячными драгоценностями, туалетами и шикарными выездами.

Не следует думать, что образы, созданные таким путем в спектакле Театра Ателье, оказались раздвоенными и внутренне противоречивыми. Они целостны в своем психологическом рисунке. Ведь в каждом из них сплетаются воедино не разные люди, а разные национальные биографии одного и того же человеческого характера, сложившегося в одну и ту же эпоху, хотя и в разных странах. Эти два плана роли раскрываются одновременно в игре актера, не только не затемняя образа, но обогащая его, расширяя его социально-психологические масштабы.

Однако не во всех ролях основных участников событий, разыгравшихся в доме Ислаевых, актерам французского театра удалось найти такую сложную двуплановую тональность сценического образа.

Так случилось с ролью Беляева, которую играет Бернар Русле. В его исполнении Беляев повернут к зрителю только своей русской биографией, — как это ни странно звучит по отношению к французскому актеру.

{446} Артист интересно задумывает своего Беляева. Он тоже драматизирует образ этого незамысловатого молодого студента из тургеневской комедии, делая его более значительным по человеческому характеру и старше по возрасту. Актер усложняет социальную биографию Беляева, как бы намекая чисто внешними характерными штрихами на его демократическое происхождение, угадывая в нем будущего разночинца-демократа. Таким Беляев дан в спектакле Театра Ателье в его внешнем облике, с нескладной фигурой, с угловатой манерой держаться, говорить, носить студенческий сюртук далеко не первой свежести.

Актер не ограничивается социально-бытовой характеристикой своего героя. Насколько позволяет небогатый текстовой материал этой роли, он доносит в своей игре душевную чистоту Беляева, его романтическую отчужденность от окружающей среды. Иногда в его взгляде, в его непроизвольно порывистом движении, в интонации его голоса — искренней и взволнованной — проскальзывает какая-то недосказанная значительность его натуры.

Но все эти детали, интересно найденные и воплощенные с хорошей точностью, не складываются в целостную художественную ткань образа. Роль осталась неосвоенной актером изнутри. Как будто исполнитель не увидел скрытых ходов в роли, чтобы отдать ей часть своей души, своего внутреннего мира, своего национально-исторического опыта. Актер не нашел французского двойника, который был бы близок его Беляеву по своей духовной биографии.

Тем самым образ Беляева многое потерял в своей психологической достоверности. Это, скорее, модель образа, умно сконструированная талантливым мастером, но не сам образ в его живой плоти.

Отсутствие двуплановой, вернее, дуэтной тональности образа по-иному сказалось на роли доктора Шпигельского. Она разыграна артистом Оливье Юссено в блестящей комедийной манере, умно, без карикатуры и шаржа. В игре французского актера ясен характер Шпигельского, понятна его несложная психология.

Но в этой роли оказалась нарушена мера органической национальной адаптации иноязычного художественного образа. В этом преуспевающем, чересчур самонадеянном и самоупоенном провинциальном враче, появившемся в спектакле Театра Ателье, исчезла русская биография Шпигельского, как она дана Тургеневым, — с его вечной зависимостью от богатых покровителей, с его постоянным ощущением непрочности своего положения. {447} Шпигельский у артиста Оливье Юссено остался только французом — одним из тех ловких провинциальных врачей, которых выводили в своих произведениях французские писатели XIX века.

### 3

Остальные роли в тургеневской комедии не дают материала для усложненного построения образа. Но все они с хорошей тщательностью разработаны исполнителями и режиссером в их внешнем облике.

Единственное замечание, пожалуй, вызывает крохотная роль мальчика Коли, которую исполняет артистка с трогательным русским именем Нина Душка. Это замечание обращено скорее к режиссеру спектакля, чем к исполнительнице. Та же актриса прекрасно сыграла другую небольшую роль дворовой девушки Кати, и сыграла свежо, в той же «дуэтной» тональности, в какой сыграно большинство других ролей в спектакле Барсака. У актрисы в ее Кате одновременно уживаются в удивительном согласии русская дворовая девушка тургеневской эпохи и молоденькая французская крестьянка, услужающая в кухне какого-нибудь богатого замка в Бретани или в Нормандии. Но у актрисы нет данных для ролей травести. Ее десятилетний Коля оказался чересчур «условным» мальчиком среди остальных реальных персонажей спектакля. К тому же режиссер еще больше затруднил положение актрисы, одев ее в какое-то экзотическое одеяние: ярко-красный казакин и белые штаны, вправленные в высокие сапоги. Может быть, режиссер скопировал этот костюм со старинной картины или эстампа. Но на сегодня даже у нас в России подобное одеяние потребовало бы специальных комментариев.

Конечно, это мелочь, о которой, может быть, не стоило и говорить. Но в спектакле такой психологической точности и художественной правды, каким является «Месяц в деревне» в Театре Ателье, и мелочь останавливает на себе внимание.

Тщательность отделки и тонкий художественный вкус сказываются и на чисто постановочной стороне спектакля. Экономно выбраны вещи, предметы и другие детали, характеризующие обстановку русской помещичьей усадьбы середины прошлого века. Прекрасно скомпонована цветовая гамма в декоративном оформлении комнаты в доме Ислаевых: желтый цвет мебели карельской березы, синий в ее обивке и в стенах комнаты и белый — в мраморном камине, в оконных переплетах, в тюлевых занавесях, широкими волнами ниспадающих с высоких овальных окон до самого пола.

{448} Белый цвет господствует в этой красочной гамме. Это — цвет героини спектакля, цвет ее прекрасного по изяществу платья, цвет ее поэтической души, чистой и прозрачной. Тот же светлый, прозрачный тон доминирует и в декорациях молодой березовой рощи во втором акте, выполняя ту же роль своеобразной цветовой рамки к образу Натальи Петровны.

С такой же экономией и точностью разработаны режиссером мизансцены, простые, как будто несложные, но выразительные, динамичные, подчеркивающие основные драматические узлы спектакля.

И наконец, — музыка в спектакле. Ее совсем немного. Три раза, в перерывах между картинами, при сдвинутом занавесе, в темном зале возникают знакомые мелодии фортепьянных миниатюр Чайковского из его «Времен года», которые разыгрывает на рояле невидимый пианист. Мечтательные, с налетом светлой грусти, они удивительно гармонируют со всем поэтическим строем тургеневской пьесы в сценическом воплощении Театра Ателье.

Такие спектакли не создаются одним только мастерством — хотя бы и первоклассным — режиссера и исполнителей ролей. В «Месяце в деревне» Театра Ателье чувствуется глубокий интерес его создателей к духовной культуре нашего народа, ее тонкое, проникновенное понимание и любовь к ней.

Март 1970 года

## «Бешеные деньги» в Малом театре[[105]](#endnote-94)

### 1

У Островского «Бешеные деньги» начинаются с картины веселящейся дворянской Москвы конца 60‑х годов прошлого века. Первый акт комедии — или пролог, по дополнительному определению самого драматурга, — идет в увеселительном саду Сакса в Петровском парке. На сцене — нарядная толпа гуляющих. Здесь же рядом — кофейная с посетителями и официантами. Так драматург вводит зрителей с первых же явлений комедии в атмосферу пестрого и шумного праздника, в которой живут и действуют персонажи «Бешеных денег». В этой комедии впервые возникает у Островского тема ярмарки собственнического мира с ее показным блеском и скрытой грязью, которая после «Бешеных денег» пройдет сквозной линией через многие его произведения последующих лет. Тема эта роднит Островского с Бальзаком, что в свое время {449} тонко уловил Н. Хмелев в своей постановке «Последней жертвы», — особенно третьего акта, кстати, очень близкого по колориту и по своему внутреннему назначению к прологу «Бешеных денег».

В этой комедии действует не старая патриархальная Москва с ее замкнутым, устоявшимся бытом и прочными сословными перегородками, как это было в прежних пьесах Островского. Комедийные события «Бешеных денег» развертываются в обстановке предпринимательского ажиотажа, охватившего страну в первые же пореформенные годы. За персонажами комедии с их своеобразной психологической настроенностью просвечивает это время золотой лихорадки с миллионными откупами, банковскими спекуляциями, железнодорожными аферами — время, когда во мгновение ока исчезали и создавались фантастические состояния и жизнь сдвинулась со своих старых устоев, перемешала людей по каким-то новым признакам, потекла по еще неизведанным руслам.

Золото, еще вчера лежавшее в мешках толстосумов и в дворянских сундуках, зазвенело в воздухе больших городов, засверкало миражным блеском в общественных местах, на улицах, в ресторанах, в увеселительных садах. Призрак несметных богатств плывет над толпой нарядных людей, наполняющих аллеи Петровского парка. Кажется, стоит только протянуть руку, и этот «призрак» станет реальностью, обернется «мильёном» в бумажнике только что встретившегося случайного знакомого или легендарными «золотыми приисками», лежащими прямо в кармане вот этого незаметного, скромно одетого человека, — подобно Василькову с его неказистой внешностью и с манерами провинциального «медведя».

И среди этой пестрой, праздничной толпы, наполняющей Петровский парк в прологе «Бешеных денег», лебедем проплывает героиня комедии, красавица Лидия Чебоксарова, уверенная в себе, знающая реальную цену своей красоты, светская кукла из хорошей дворянской семьи, как будто доступная каждому, кто осыплет ее золотым дождем, кто даст ей возможность блистать в тысячных туалетах и вечно дышать воздухом праздника, жить среди его карнавальных огней.

Тема завораживающих «бешеных денег» определяет не только название и социальный смысл комедии, но и ее художественный стиль, ее театральные краски, сочные, яркие в их контрастной пестроте. Все здесь написано смелой и сильной кистью. И персонажи комедии — это не простые бытовые фигуры, выхваченные и в московской жизни 60‑х годов. В них живет начало драматическое. Они одержимы страстью к деньгам, {450} которая становится их манией. Золотая лихорадка, разлитая в воздухе ярмарки, на которой они кружатся, одурманивает их. Отсюда идет почти неправдоподобный по откровенности цинизм, сопровождающий речи и поступки действующих лиц комедии. Их глава блестят беспокойным огнем. Их руки непроизвольно тянутся к сокровищам, находящимся рядом с ними. С них слетает покров приличия и светской пристойности. Они словно раздеваются перед публикой с каким-то странным сомнамбулическим бесстыдством.

Вне этой общей концепции комедии первый ее акт, собственно, не нужен для завязки ее интриги. Великому мастеру самых хитроумных завязок и развязок, каким был Островский, достаточно было бы двух-трех явлений, чтобы познакомить друг с другом героя и героиню своей комедии. Для такой простой задачи ему не было необходимости строить целый большой акт, на что в свое время указывали многие критики из современников Островского при разборе «Бешеных денег», упрекая его в неряшливости письма, в недопустимо растянутой конструкции первого акта — пролога.

Но Островского интересовала не только занимательная история об укрощении одной московской красавицы, но и общественная почва, на которой вырастают ядовитые цветы, подобные обольстительной Лидии Чебоксаровой. Для Островского «Бешеные деньги» были частью той большой эпопеи о нравах собственнического мира, которую он — подобно Бальзаку или Золя — создавал, пьеса за пьесой, в последние двадцать лет своей творческой деятельности.

Значение этой эпопеи выходит далеко за пределы эпохи, когда она создавалась. Образ «безумного мира», в котором мечутся одержимые люди в погоне за призрачными сокровищами, продолжает и ныне тревожить человечество. И здесь Островский принадлежит новым поколениям. Он выступает из сумрака прошлого на освещенную площадку сегодняшнего мира как проницательный наблюдатель и иронический философ человеческой комедии, все еще не разгаданный нами до конца во всем многообразии его творческих ликов и театральных превращений.

### 2

В новой постановке Малого театра «Бешеных денег» эта комедия трактована режиссером Л. Варпаховским в ином ключе.

На сцене нет ни ярмарочных огней, ни людей, охваченных золотой лихорадкой. Как следствие этого, в спектакле нет {451} и «бешеных денег». Само название комедии в его эмоциональном звучании кажется неоправданным в этом чинном и стилизованном театральном представлении.

На сцене возникает не столько картина общественных нравов, сколько что-то вроде пятиактного психологического этюда, в котором театр прослеживает столкновение двух человеческих характеров, своего рода поединок двух упрямцев: влюбленного, но расчетливого дельца Василькова и очаровательной, но не в меру расточительной красавицы Лидии Чебоксаровой. Перипетии этого поединка с каскадом забавных комедийных ситуаций, с неожиданными поворотами характеров двух его участников и составляют основное содержание спектакля. Ему больше подходит первоначальное название комедии — «Коса на камень», которое Островский намечал, когда еще задумывал свое будущее создание.

Режиссер убирает в тень все, что могло бы затемнить остро очерченные линии этой своеобразной психологической дуэли, которую ведут между собой два главных персонажа комедии.

Шумный и пестрый по краскам пролог Островского, определяющий сатирическую направленность комедии и ее театральный стиль, исчез со сцены. Этот пролог поставлен режиссером, как и вся комедия в целом, в строгих камерных тонах с большой дозой театральной условности и даже стилизации обстановки и среды, в которой происходит действие «Бешеных денег».

Спектакль начинается с диалога Василькова и Телятева на авансцене перед закрытым занавесом из красного бархата. После нескольких реплик оба персонажа, словно по команде, одновременно поворачиваются спиной к публике, занавес перед ними взвивается вверх — как это было в старом театре — и открывает пустынную сцену с несложным условным оформлением. В глубине — задник однотонно-рыжеватого цвета — нечто вроде модернизованного гобелена с изображением сплетающихся стволов деревьев. А на переднем плане — легкий садовый трельяж со скамейкой, на которую присаживаются время от времени действующие лица.

На сцене нет ни нарядной толпы, ни шумной кофейной с разноцветными, освещенными изнутри фонариками, как это было когда-то в давней постановке «Бешеных денег» в том же Малом театре. От «праздника» остался только оркестр, играющий за кулисами меланхоличные вальсы.

Под эту негромкую музыку действующие лица в элегантных костюмах и нарядных туалетах неспешно прохаживаются {452} по сцене, ведут незначащий разговор, обмениваются приветствиями и поклонами. И здесь же вышколенные, торжественные слуги в ливреях с золотыми позументами почтительно обслуживают своих господ. На сцене развертывается ритуал так называемого «журфикса» — светского приема где-нибудь на загородной даче или в городской гостиной.

Такой камерный стиль с уклоном в салонную элегантность последовательно выдержан во всем строе спектакля и прежде всего — в его оформлении (художник Э. Стенберг).

Две высокие двери дворцового тина встроены в основной портал сцены. Они выходят на узкий просцениум, повернуты в зрительный зал (наподобие головинского оформления «Маскарада») и своей белой полированной поверхностью с золотыми украшениями компонуют постоянную холодновато-парадную рамку спектакля.

Тот же колорит парадной пышности создается и другими деталями обстановки, и прежде всего — бархатом темно-красного цвета, который с такой расточительной щедростью используется художником и режиссером как своего рода декоративный лейтмотив сценического оформления. Бархат всюду — на занавесе, в убранстве квартиры Чебоксаровых, где он покрывает все стены, ниспадая тяжелыми складками с высоты колосников до самого пола. В самой фактуре этого материала есть что-то официально-безличное, напоминающее обстановку ведомственных приемных, салона в отелях, зала для торжественных общественных собраний.

Тот же стиль проведен и в планировке сценической площадки, в размещении на ней вещей и предметов, в системе мизансцен. Здесь господствуют симметрия, расчисленный порядок.

Симметрия в трельяже первого акта с легкой аркой над проходом в середине и с боковыми «крыльями». Симметрия в двух огромных зеркалах удлиненно-овальной формы, торжественно висящих друг против друга на стенах в доме Чебоксаровых; в парных стенных бра из бронзы, расположенных в том же чинном порядке; и в таких же парных люстрах, подвешенных высоко в воздухе и гармонично замыкающих с двух сторон задний план сцены.

Прием подчеркнутой симметрии режиссер применяет не только при размещении вещей и предметов на площадке, но и на живом человеческом материале. Так он делает в конце первого акта, когда выводит на просцениум из боковых портальных дверей двух официантов, одетых в форму дворцовых лакеев, в белых чулках и в богатых ливреях. Они стоят по {453} обеим сторонам авансцены, перед занавесом, держа в руках серебряные подносы с бокалами шампанского, похожие друг на друга, одинаково монументальные, как скульптурные фигуры, составляющие часть общей архитектурной композиции портала.

И в системе мизансцен преобладает спокойный рисунок, без контрастных линий и острых углов, с часто повторяющимся фронтальным построением персонажей вдоль линии рампы при постоянных переходах действия с основной площадки на просцениум перед занавесом.

Из таких внимательно подобранных деталей создана стилизованная постановочная «рама» спектакля, в которую режиссер вдвигает пеструю и шумную комедию Островского, полную движения, сверкающую всеми красками жизни.

В такой постановочной «раме», созданной режиссером для «Бешеных денег», удобно было бы играть какую-нибудь из салонно-эксцентрических комедий в уайльдовском духе, сих парадным блеском и холодноватым игровым темпераментом. Но для Островского она мало пригодна.

В его художественном стиле меньше всего чинности и парадной холодности. Это — художник смелый, иногда смелый до дерзости в его стремлении вобрать в свои произведения самое жизнь во всей ее нетронутой красочности и неостановленном движении, вне каких-либо готовых, заранее сложившихся художественных форм и эстетических канонов. И ждет он от новых театральных поколений такого же смелого подхода к своим произведениям.

В свое время это убедительно доказали Мейерхольд с его парадоксальным «Лесом», Станиславский с «Горячим сердцем», а вслед за ними — позднее, в 40‑е годы, — Л. Волков с «Волками и овцами» в Малом театре, Н. Хмелев с «Последней жертвой» в МХАТ и А. Таиров в Камерном театре с «Без вины виноватыми».

### 3

Режиссер не ограничивается созданием стилизованной постановочной «рамы» спектакля. Он проводит специальную стилевую обработку и образов персонажей «Бешеных денег». Правда, не всех. Основные герои комедии Островского — Васильков и Лидия — остались незатронутыми такой операцией. Только в самом конце, в заключительном эпизоде их коснется легкое веяние подобной стилизации, но коснется мимоходом, не затронув сколько-нибудь существенно их человеческие характеры.

{454} Режиссер стилизует второстепенные фигуры комедии, образы персонажей, составляющих среду, общество, в котором встречаются Васильков и Лидия. И делает он это, не нарушая резко житейского правдоподобия их внешнего облика в гриме и в костюмах. В своей обработке образов персонажей второго плана режиссер затрагивает прежде всего самую их сердцевину, постепенно стирая живые индивидуальные черты с их человеческих характеров, нивелируя их

У Островского все они — Телятев, Кучумов, Глумов, старая Чебоксарова и Даже Василий, слуга Василькова, — не простые аксессуарные фигуры комедии. Каждый из них наделен самостоятельным сложным человеческим характером. В каждом из них живет своя «забота» — по гоголевскому выражению, — своя страсть или страстишка, которая ведет их своим особым путем в событиях, происходящих в комедии и за ее пределами — в самой действительности. В таком смысле это — лица драматические, деятельные участники драмы жизни.

Немногими, но точными штрихами драматург набрасывает психологические портреты этих персонажей. Старая Чебоксарова, еще цепляющаяся судорожно за поручни вертящейся, звенящей бубенцами праздничной карусели жизни, пытаясь удержаться на ней всеми возможными и невозможными средствами. Промотавшийся прожигатель жизни старик Кучумов, с той же маниакальной страстью продолжающий играть давно проигранную игру, не отдавая себе в этом отчета, живя в странно-вымышленном мире. Хищник Глумов, собирающий все свои силы для решающего прыжка, чтобы схватить намеченную добычу и выиграть наконец свой поединок с жизнью. Телятев — этот доморощенный Мефистофель московских гостиных и дамских будуаров, одержимый страстью развращать молодых женщин и девиц, завершая их светское воспитание.

Все они живут, движутся, говорят громкими голосами в комедии Островского. И каждый из них выставляет себя напоказ, требует к себе внимания, ждет аплодисментов и награды в виде золотого дождя или соблазненной московской красавицы.

Это шумное, разноголосое общество ушло из спектакля. Вместо живых людей, его составляющих, на подмостки вышли участники стилизованного театрального представления, персонажи со стертыми человеческими характерами, с погасшими страстями, потерявшие всякую связь со своими жизненными образцами. Это — фигуры чистого театра. Они служат только для того, чтобы в отдельные моменты спектакля подтолкнуть комедийную интригу и разнообразить ее ход.

{455} Больше всего в спектакле пострадал от этой операции Телятев (Н. Подгорный) — самый интересный персонаж из всех второстепенных лиц «Бешеных денег». Его трудно узнать в том на вид приятном, но совершенно бесцветном молодом человеке, который живет под его именем в спектакле. От телятевского характера, яркого и по-своему сложного, ничего не осталось. К тому же этот Телятев временами ведет себя неподобающе для своего положения в московском обществе. То он гоняется с револьвером в руках за обеими Чебоксаровыми и Кучумовым, и тогда превращается в проказника из старого водевиля или из какой-нибудь легкой гольдониевской комедии. То он становится в пару с Глумовым, и оба они идут плечом к плечу, словно в строю, через всю сцену в ее глубину к центральной двери и, подобно эксцентрикам, одновременно проходят в нее, каждый через ее отдельную половинку.

От таких «игровых» эпизодов образ Телятева окончательно разрушается. В устах этого «условного» персонажа даже превосходный телятевский текст теряет большую долю своей выразительности и афористического блеска.

И Глумов (В. Езепов) потерял свой динамичный характер умного, опасного хищника и превратился в декоративную, странно неподвижную фигуру с лицом, похожим на маску, на которой застыла надменно-брезгливая гримаса. А «важный барин» — каким видел Островский своего Кучумова (В. Кенигсон) — неожиданно оказался вертлявым комическим старичком, пришедшим на сцену, подобно Телятеву, либо из водевиля, либо из той же веселой комедии Гольдони. В Надежде Антоновне Чебоксаровой (Е. Шатрова) следов такой подчеркнутой стилизации нет. Но и у нее индивидуальные черты характера оказались стертыми. Светская женщина «с важными манерами» и с нравом сводни стала походить на безличную даму-компаньонку, на старую дуэнью, давно безразличную ко всему, что ее окружает.

Не случайно возникает в памяти имя Гольдони, когда смотришь из зрительного зала на игру исполнителей в «Бешеных деньгах». Итальянский классик явно присутствует в этом спектакле.

Гольдони многими сторонами своего таланта был действительно близок Островскому. Но ему был близок Гольдони, крепко стоявший на земле, автор «Трактирщицы», «Кофейной», «Кьоджинских раздоров» и других реалистических комедий, ярких по жизненным краскам, задорно-насмешливых в своей сатирической направленности.

{456} Однако рядом с художником-реалистом в том же Гольдони жил театральный проказник, сочинитель условных комедий, в которых действуют не живые люди, а театральные маски. И эта вторая гольдониевская личина Островскому была чужда.

А между тем именно такой проказливый Гольдони время от времени выглядывает из-за спины персонажей «Бешеных денег» и переводит их с земной почвы, на которой они выросли, в область чистого театра с его бездумными забавами и веселыми играми.

Именно такой Гольдони и участвует в создании целой серии игровых эпизодов в спектакле, подобных совместному эксцентрическому «номеру» Телятева и Глумова или буффонной игре с пистолетами. Он участвует и в заключительном эпизоде спектакля, когда в последний раз опускается сверху тяжелый бархатный занавес и на авансцене наедине с публикой остаются герой и героиня комедии — Васильков и Лидия. Одно мгновение они стоят перед занавесом в изящной позе, взявшись за руки, как будто только что закончили танцевать какой-то затейливый танец: она — спиной, он — лицом к публике. Легкое движение руки Лидии, — она делает грациозный поворот, подходит вплотную к торжествующему Василькову и покорно склоняет ему на плечо (по ремарке Островского) свою хорошенькую головку. В этот момент через разрезы в занавесе выходят на просцениум остальные участники представления и выстраиваются вдоль линии рампы — как это сделали бы актеры старинного театра — с поклоном в зрительный зал и с безмолвной просьбой поаплодировать им за усердную работу.

На этот раз такая гольдониевская концовка сделана режиссером тонко, ненавязчиво, в мягкой манере. И все же ее порхающая легкость мало вяжется с той иронической и совсем не доброй усмешкой, с какой старый Островский смотрит на экспонатов своего человеческого зверинца, выведенного им в «Бешеных деньгах».

### 4

И все-таки кроме Гольдони и Уайльда в новом сценическом варианте «Бешеных денег» в Малом театре живет и сам Островский. Затянутый в театральный костюм, сшитый не по его могучему росту, он явно стеснен в своих движениях. И тем не менее он продолжает действовать в своей комедии как ее главный хозяин.

Прежде всего он присутствует в спектакле своим поразительным текстом, который не всегда и не в полной мере, {457} но все же в большей своей части доходит до публики — иногда даже через головы персонажей, вызывая в зрительном зале смех и аплодисменты во время действия. И доходит он по-новому, свежо: временами кажется, что отдельные слова и фразы вы и не слышали раньше, словно они написаны только сейчас режиссером или исполнителями ролей. Такое обновление текста Островского вне зависимости от общей трактовки его пьес и отдельных ролей можно было наблюдать и в некоторых других постановках пьес Островского в московских театрах последнего года.

Это — верный признак того, что Островский опять стоит у порога современного театра и что ему после долгого отсутствия снова пришла пора возвращаться на сцену: психологически зрительный зал опять настроен на камертон Островского, как это было в 20‑е, а затем — в первой половине 40‑х годов.

Присутствует Островский в «Бешеных деньгах» Малого театра и в той психологической дуэли, которая разыгрывается между двумя главными героями его комедии: Васильковым и Лидией.

В спектакле — это единственные персонажи, которых непосредственно не коснулось нивелирующее веяние сценической стилизации. Несмотря на гольдониевскую концовку, они остались на подмостках такими же реальными существами, какими их увидел в жизни драматург и перенес в свою комедию. Каждый из них сохранил нетронутым свой резко очерченный человеческий характер, со всеми его особенностями и изгибами, сохранил и свой драматический — а не только комедийный — темперамент.

Это не значит, что стилизация, проведенная режиссером над остальным материалом комедии, прошла совершенно бесследно для Лидии и Василькова. У Островского они жили в окружении таких же реальных людей, как они сами. Когда этих людей — Телятева, Кучумова, Глумова, старую Чебоксарову — заменили компанией условно-театральных персонажей с обезличенными человеческими характерами, то из комедии ушла среда, ушло общество, многое определявшее в психологии главных действующих лиц и в их судьбах. И комедийный конфликт Лидии и Василькова перешел из социальной сферы в индивидуально-психологический план, сузив свои масштабы, приглушив свою обличительную остроту.

Но все же он остался в действии. Мало того, он исчерпывает сейчас все содержание спектакля, вбирает в себя всю его действенную энергию.

{458} Режиссер как будто намеренно расчищает площадку для двух главных действующих лиц, отодвинув в тень всех остальных, чтобы зритель не упустил ни одного движения, ни одной детали, ни одного взмаха словесной рапиры в ходе психологической дуэли, которую они ведут между собой.

И это — самое интересное в спектакле.

Исполнители главных ролей Э. Быстрицкая (Лидия) и Ю. Каюров (Васильков) прекрасно проводят свой поединок, проводят его со все нарастающим драматизмом, в точном рисунке, в размеренном и в то же время быстром ритме, с выразительной подачей текста. (Я говорю здесь об актерах. Но за ними стоит и режиссер, создавший сценическую композицию этого поединка, его постановочный сценарий.)

Все внимание зрителей сосредоточивается на борьбе двух человеческих характеров с ее взлетами и падениями, с ответными ходами, неожиданными поворотами. Временами кажется, что еще немного, и эта психологическая борьба, как в чеховском «Медведе», перейдет в настоящую дуэль, — на этот раз на шпагах или эспадронах, со звоном клинков и сверканием стали.

Но это — не водевиль. Образы, созданные исполнителями главных ролей, — сложны по своему содержанию и театральному рисунку.

В своей Лидии Быстрицкая дает портрет холодной красавицы, умственно ограниченной, самоуверенной, испорченной морально своими поклонниками и в то же время женственно обаятельной. Это обаяние Лидии — Быстрицкой идет не только от ее красивой, изящной внешности, хороших манер и умопомрачительных туалетов, которые актриса сменяет на каждый новый акт. Артистка отыскала в своей мало привлекательной, как будто даже циничной светской кукле уголок души, оставшийся живым, незатронутым тлением. Это — ее непосредственная искренность в отношениях с окружающим миром, та непроизвольная прямота, которая встречается у существа духовно недоразвитого, почти ребенка. Эта черта детски простодушного в характере самоуверенной холодной красавицы придает образу Лидии в исполнении Быстрицкой неожиданную человеческую теплоту.

Такая Лидия — не цинична в обычном смысле слова. В своей простодушной ограниченности она говорит то, что слышит вокруг себя, даже не подозревая, что в мире есть другие нравственные нормы и понятия. Эта своеобразная наивность, живущая в Лидии — Быстрицкой, бросает свой отсвет и на ее поступки, всегда импульсивные, всегда непроизвольные, {459} несмотря на кажущуюся холодную расчетливость этой своенравной молодой женщины. Поэтому она и проигрывает свое сражение с Васильковым. Непосредственность Лидии делает ее незащищенной перед окружающими людьми.

Образ Лидии, созданный Быстрицкой, займет самостоятельное место в сценической истории «Бешеных денег» за последние десятилетия. В нем есть необходимая цельность и сложность, очень редко достигаемые исполнительницами этой роли.

Обычно главная трудность для актрисы при создании образа Лидии заключается в необходимости найти психологическое оправдание тому цинизму, с каким она ведет себя в комедии Островского. Те Лидии, которых мне пришлось видеть на столичных и провинциальных сценах за долгие годы, оказывались при первом же своем появлении на подмостках либо явными авантюристками, либо такими же явными содержанками или даже просто девицами, прошедшими огонь и воду и медные трубы. Слово «папашка», которое драматург с рискованной смелостью дает своей Лидии, звучало в их устах совершенно недвусмысленно.

Но при такой трактовке рушилось все здание комедии. В этих случаях нельзя было объяснить толпу поклонников и вздыхателей вокруг гордой и «неприступной» девушки, как ее называет Телятев. Казалось невероятным и то, что умный, видавший свет и людей, расчетливый Васильков мог так упорно домогаться руки подобной Лидии, с тем чтобы сделать ее блестящей хозяйкой своего будущего столичного салона.

Характер Лидии у Быстрицкой свободен от этих внутренних противоречий. И в своем понимании этого образа актриса остается в пределах замысла самого Островского, который устами Василькова говорит о Лидии, обращаясь к ее окружению: «Вы ее развратили. Она от природы создание доброе».

Ю. Каюрову — создателю образа Василькова — предстояли не меньшие трудности, чем его партнерше по спектаклю. В тексте комедии Островский, с одной стороны, как будто явно высмеивает своего Василькова, видя в нем дельца новейшей формации, сухого, расчетливого до предела, который выбирает Лидию в жены, как выбирают красивую вещь в антикварном магазине для украшения своего кабинета. В то же время в ряде сцен Васильков раскрывается как человек, способный сильно любить Лидию, умеющий быть добрым к ней. И наконец, в решающие моменты комедии Васильков выступает в качестве носителя разумного нравственного начала — своего рода доверенного лица драматурга.

{460} Наличие таких контрастных линий в характере Василькова иногда давало повод отдельным критикам рассматривать героя «Бешеных денег» как первый и еще не совсем точный эскиз Островского к будущим портретам новых дельцов из дворян, которых драматург выведет в серии своих более поздних комедий.

Может быть, это и так. Во всяком случае, до сих пор, кажется, еще не было на сцене такого Василькова, в котором все эти стороны характера получили бы свое полноценное воплощение.

Ю. Кагоров пошел своим путем к герою «Бешеных денег». Прежде всего актер снял наиболее острые текстовые углы, чересчур резко подчеркивающие в Василькове его всепоглощающую методическую деловитость. Артист сделал это осторожно, с минимальным ущербом для текста роли. Его Васильков остался расчетливым, как и был. Но в нем исчезла рассудочность и сухость. Он стал человечнее и мягче. В его голосе зазвучали открытые, доверчивые интонации. И — что самое главное — в нем открылась внутренняя одержимость, страстность по отношению ко всему, что он делает: строит ли железные дороги, ездит ли в Лондон для закупки новейших машин, или на Суэцкий канал, чтобы познакомиться с ведением земляных работ, или, наконец, когда решает жениться на красивой девушке, которую встречает на гулянье в Петровском парке и влюбляется в нее (на этот раз действительно влюбляется!). И все он делает быстро, точно, с расчетом, но расчетом не сухим, а, я бы сказал, вдохновенным, как это бывает у людей, заряженных действенной энергией.

Это — характер страстного и заинтересованного делателя жизни, ее практика. Такого Василькова увлекает не только возможность наживы, но самое дело, которое он ведет.

Эту одержимость Васильков Каюрова вносит и в свои отношения с Лидией. Для него Лидия — не просто очаровательная женщина, поразившая его своей красотой и блеском и подходящая ему по всем статьям, в том числе и деловым. Для него она — одна из самых крупных его ставок в жизни, которую он должен выиграть во что бы то ни стало. Поэтому у Каюрова мысль Василькова о самоубийстве после крушения его надежд на счастливую жизнь с ослепительной Лидией не кажется просто комедийным ходом, как обычно трактуется это место актерами. Вообще всю эту рискованную сцену Каюров проводит с превосходной убедительностью.

Артисту следует только пересмотреть некоторые детали своей игры в прологе. Здесь временами дает себя знать чересчур {461} мелкий бытовой рисунок во внешнем облике Василькова. Заломленная на затылок шляпа, неудачно выбранный нарочито безвкусный жилет, несколько развязные манеры и чрезмерно простодушные интонации — все это мало связано с последующим развитием образа Василькова, как он вырастает у исполнителя в основных актах комедии. Конечно, это — мелочи. Но, может быть, их следует учесть артисту, давшему в целом такое интересное и самостоятельное решение одного из труднейших образов в репертуаре Островского.

### 5

Так состоялось новое крещение «Бешеных денег» на сцене Малого театра.

Этот спорный, во многом интересный спектакль своей внутренней противоречивостью позволяет яснее представить себе масштабы и характер тех больших и сложных художественных проблем, которые стоят перед современным театром на пути к живому, всегда сегодняшнему освоению богатого наследия Островского.

А бои за полноценное возвращение Островского на сцену, по-видимому, начинаются. Об этом говорят театральные афиши, на которых все чаще появляется его имя.

# **{****462}** Судьба театральных течений[[106]](#endnote-95)

## 1

В начале 60‑х годов в фойе московского Театра на Таганке появились на стене портреты двух великих режиссеров новой театральной эры: Станиславского и Мейерхольда, а рядом с ними — портрет их талантливого ученика Вахтангова.

В 20‑е годы такое демонстративное содружество (хотя бы только портретное) Станиславского и Мейерхольда на территории одного театра было невозможным. Только Вахтангов мог монтироваться порознь то со Станиславским, то с Мейерхольдом, как со двоими признанными наставниками, которые в разное время и каждый по-своему ввели его в многосложный мир современного театра со всеми его потаенными загадками и эстетическими соблазнами.

Но сами его учителя, казалось, находились в состоянии вечной и непримиримой творческой вражды. Было время, {463} когда одна мысль поместить их портреты рядом на стенах какого-либо театра или даже на одной и той же странице театрального журнала представилась бы художественной бестактностью, граничащей с эстетическим кощунством или с провинциальной неразборчивостью самого дурного толка.

В ту давнюю пору для подавляющего большинства сценических деятелей и наблюдателей театральной жизни еще казалось аксиомой, что современное сценическое искусство будет и дальше развиваться под знаком все обостряющегося размежевания художественных течений и направлений.

И основной водораздел проходил тогда между Мейерхольдом с его теорией и практикой так называемого условного театра и культом эксцентрического стиля актерской игры, с одной стороны, а с другой, — Станиславским, с его служением жизненной правде на сцене и неизменной верностью сверхутонченному искусству душевного реализма в творчестве актера.

Между этими основными источниками световой энергии в театральном мире размещались все остальные театры того времени. Они отличались друг от друга большей или меньшей степенью тяготения к одному из этих солнц. Это были своего рода «театры-спутники». Они играли свою, иногда немаловажную, роль в общем движении театральной системы, в ее идейно-художественном перевооружении, хотя и светились отраженным, заемным светом.

Но главные жизнетворящие динамические центры театральной вселенной находились тогда в мхатовской и в мейерхольдовской сценических системах.

В те годы между этими системами еще полным ходом шла ожесточенная борьба за монопольное право определять дальнейшие пути театрального искусства в условиях коренных преобразований жизни в эпоху революции.

В 20‑е годы борьба эта носила непримиримый характер. Зрительные залы ведущих московских театров в дни общественных просмотров и премьер напоминали места сражений — настолько накалена была атмосфера, царившая в публике, и столько программной нетерпимости вносили сами театры в свои новые создания.

С особенной остротой ощущалась непримиримость творческого соревнования на премьерах мейерхольдовского театра. Выпуская на публику свой новый режиссерский «опус», сам Мейерхольд обычно выступал на просцениуме с программной речью, в которой он громил своих противников — подлинных и мнимых, — сидевших здесь же перед ним {464} в первых рядах партера. Сильнее всего доставалось от него критикам и рецензентам из противоположного лагеря. Бывали случаи, когда такие выступления Мейерхольда переходили границы дозволенной резкости и завершались товарищеским судом или третейским разбирательством, по тогдашней терминологии.

Дополнительную остроту в соревновании двух театральных систем вносили и молодые приверженцы Мейерхольда, озорные студийцы и начинающие актеры еще с ненаписанной творческой биографией. Тогда еще никто не подозревал, что многие из них впоследствии составят себе громкое имя, обретут звания народных и заслуженных артистов и будут увенчаны лаврами — притом отнюдь не за свое молодое озорство и буйные эксцентриады. В 20‑е годы они составляли добрую половину зрительного зала на общественных просмотрах в мейерхольдовском театре и громкими криками одобрения поддерживали полемические выпады своего прославленного Мастера. Мхатовский лагерь в разыгрывающемся соревновании вел себя во много раз сдержаннее и академичнее. Его представители в прессе и на общественных дискуссиях большей частью уклонялись от прямой полемики. В своих декларациях они только утверждали основные принципы своей новой художественной программы, избегая непосредственных споров со своими противниками. Такое умолчание временами было красноречивее самых резких слов. За ним ощущалось сознание непререкаемой правоты своего искусства, твердая вера в его неумирающую силу.

В ту пору в театральных кругах еще существовало твердое убеждение, что можно служить только одному театральному «богу», что можно исповедовать только одну театральную веру: либо в Станиславского с его концепцией реалистического искусства, либо в Мейерхольда с его системой спектакля условного стиля. Никаких компромиссов здесь не допускалось. Победа в борьбе за театр нового социально-художественного типа могла прийти только к одной стороне, только к одному из двух основных театральных направлений.

Во всяком случае, именно таким представлялся тогда возможный исход соревнования двух театральных систем его непосредственным главным участникам. С такой же категоричностью этот тезис защищался в статьях и рецензиях театральных критиков и в теоретических работах ученых-театроведов. Кстати сказать, наиболее эрудированные из них и наиболее искушенные в научном отношении находились в {465} 20‑е годы в мейерхольдовском лагере. В многочисленных исследовательских сборниках и журнальных статьях они заново поднимали весь прошлый опыт театра, от его истоков до современности, чтобы доказать историческую неизбежность торжества мейерхольдовской эстетической концепции в театре будущего и полную неприспособленность для этого будущего теории и практики Станиславского и всего Художественного театра в целом. Отголоски такой категоричности в противопоставлении Станиславского и Мейерхольда с большим опозданием долетели и до наших дней. В 50‑е и 60‑е годы в специальной прессе, в научных дискуссиях и кулуарных спорах время от времени делались попытки возродить полярное противостояние этих двух художников не только в историческом прошлом нашего театра, но и в его сегодняшней художественной практике. Проблема использования их творческого наследия снова рассматривалась в свете эстетической исключительности двух театральных систем, их извечной художественной неслиянности. Причем в такой концепции Станиславский с его театральными теориями и творческой практикой оставался навсегда похороненным в прошлом нашего театра, а будущее театрального искусства отводилось мейерхольдовской сценической системе.

На самом же деле соревнование двух эстетических систем за неограниченное главенство в театре XX века уже давно стало достоянием истории. Когда-то плодотворное и исторически закономерное, для сегодняшнего театра оно потеряло реальный смысл. Все яснее становится, что современный театр не может обойтись ни без Станиславского, ни без Мейерхольда. Творческое наследие этих двух великих режиссеров XX века — у каждого по-разному — прочно вошло в художественную структуру театра наших дней, в его плоть и кровь, и определило характерные особенности его развития, основные черты его стиля.

Оглядываясь на путь, пройденный русским театром больше чем за полвека, мы все отчетливее начинаем различать, что Станиславский и Мейерхольд были главными «архитекторами-планировщиками» того многоветвистого здания современного театра, которое на протяжении нескольких десятилетий сооружалось усилиями целой армии режиссеров, драматургов, актеров и художников.

Нужно сказать, что этот очевидный факт до сих пор ускользает от внимания историков театра. Наша театроведческая мысль слишком часто оказывается в плену представлений и критериев исчезнувшего времени, давно изживших {466} себя, но сохраняющих для нас миражную реальность. К таким миражным реальностям и относится продолжающийся ныне спор вокруг Станиславского и Мейерхольда, идущий все еще на уровне театральных дискуссий 20‑х годов.

## 2

Между тем уже давно, в самый разгар ожесточенных боев на театральном фронте 20 – 30‑х годов, находились такие прозорливые наблюдатели театральной жизни, которые уже тогда улавливали первые признаки начавшегося процесса своего рода творческой диффузии двух полярных стилевых направлений в театре, их постепенного сближения или, вернее, взаимопроникновения.

Это не была художественная нивелировка театральных стилей, как иногда пытаются рассматривать этот сложный процесс отдельные теоретики. Станиславский оставался Станиславским, а Мейерхольд — Мейерхольдом, со всеми отличиями их творческих принципов и систем, с неповторимыми особенностями их индивидуального таланта.

Но с течением времени стало выходить на поверхность не только то, что разделяло их между собой в театральном творчестве. За их разногласиями начало проступать то общее, что позволяло современному театру в его целом использовать в художественных системах того и другого ценные открытия, изобретения и находки и сплавлять их в новое стилевое единство.

Это общее стало осознаваться и самими главными «архитекторами» нового «здания» театра. У Станиславского это произошло раньше, в самом начале 20‑х годов. А у Мейерхольда много позже, уже в 30‑е годы, когда его новаторская непримиримость явно пошла на убыль и когда у него все неотступнее возникало ощущение изначальной внутренней связи своего творчества со Станиславским при всех различиях их миросозерцания и творческих устремлений.

В театральном воздухе еще звучали воинственные клики и раздавался звон оружия в руках сторонников различных враждующих друг с другом многочисленных эстетических партий, как двух главных, так и второстепенных, производных от них.

Но в живой творческой практике театров все явственнее намечалась внутренняя тенденция к некоему художественному синтезу, с годами все отчетливее определялось инстинктивное стремление современных театров выйти за границы какого-либо одного художественного направления, {467} расширить арсенал средств сценической выразительности, используя опыт художников различных, иногда как будто диаметрально противоположных театральных школ и систем.

О таких внутренних тенденциях в театре того времени писал А. В. Луначарский еще в статьях 20‑х годов. В них он различал постепенное стилевое «ослабление острых противоречий нашего театра» и неуклонное «сближение полюсов нашей театральности»[[107]](#endnote-96). И в последующие годы Луначарский постоянно возвращался к этой теме, продолжая по различным поводам указывать в своих статьях, устных выступлениях и в рецензиях на отдельные спектакли все новые и новые признаки намечающегося «сближения» эстетических полюсов внутри современного театра.

В ряде спектаклей так называемых лефовских театров он находил явные следы художественных приемов театра реализма, а иногда даже «психологического реализма». А во многих постановках театров «старого реалистического уклада» и прежде всего в самом Московском Художественном театре Луначарский справедливо усматривал влияние «левых» театров, главным образом Мейерхольда, причем с самыми его парадоксальными «опусами», вплоть до знаменитого «Леса».

В одной из последних его статей, опубликованной в 1933 году за несколько месяцев до смерти, Луначарский как бы подводил итоги этим своим многолетним наблюдениям над структурными изменениями в художественном стиле современного театра. «Так называемые “левые” театры, — писал он в этой статье, — вовсе не пугаются крепкого сценического реализма, словно черт ладана; и обратно, некогда считавшаяся “чертовщинкой” условность находит себе гостеприимство на старых сценах»[[108]](#endnote-97).

Современный театр — отмечал Луначарский — все увереннее начинает включать в общий творческий арсенал самые разнообразные стилевые фактуры. В его спектаклях зачастую сплетаются в вольных комбинациях и проверенное, традиционное искусство и искусство «совершенно неслыханное и невиданное» по его новым художественным формам и сценическим краскам. И достижения того и другого искусства делаются общим достоянием всех театров, всех художников сцены безотносительно от их принадлежности к тому или иному театральному «клану». Вчерашняя эстетическая нетерпимость теряла свою остроту. Непримиримые враги становились участниками общего процесса, формирующего искусство театра нового социально-художественного типа.

{468} Будущее показало, что Луначарский был прав в своих наблюдениях и прогнозах. Взаимопроникновение или творческая диффузия полярных стилей становится все более очевидной к началу 30‑х годов.

И главной движущей силой этого процесса была борьба между театрами различных направлений за массового народного зрителя, перед которым революция широко открыла двери в театральные залы.

Эта борьба за нового зрителя завязывается с первых же дней революции и многое определяет в дальнейшем развитии советского театра, особенно его начального десятилетия.

У театров, к какому бы эстетическому «приходу» они ни примыкали, возникала общая цель, перед ними вставала общая задача, незаметно для них самих корректирующая их движение, дающая общее направление их художественным поискам и экспериментам. А несколько позже новым дополнительным «ускорителем» этого процесса стала советская драматургия, которая к середине 20‑х годов формируется как самостоятельная идейно-художественная сила, независимая от существующих театральных направлений.

Уступая ведущим театрам страны (таким, как МХАТ, Театр Мейерхольда, Малый театр) в блеске мастерства и утонченности сценических приемов, молодая советская драматургия в то же время сыграла решающую новаторскую тюль в стилевой реконструкции театрального искусства. Вместе с ней в знаменитые московские сезоны 1924 – 1928 годов на театральные подмостки впервые ворвалась сама жизнь революционной эпохи в ее динамике, в остроте социальных конфликтов, во множестве переплетающихся человеческих судеб.

Эта реальная жизнь стояла за произведениями новой драматургии независимо от их стилевых особенностей и отличий — начиная с правоверного реализма «Воздушного пирога», «Шторма», «Дней Турбиных» и «Бронепоезда», через усложненный образный язык «Озера Люль», «Человека с портфелем», «Заговора чувств» и «Унтиловска», кончая памфлетной эксцентрикой «Мандата» и «Клопа».

Сама жизнь революции производила отбор художественных средств для наиболее точного и многостороннего своего выявления в сценических образах.

Так наряду с единством целя в театре революционной эпохи рождалось и внутреннее единство жизненного материала, из которого вырастали его создания.

{469} Отсюда прежде всего и возникало то сближение полярных театральных стилей, которое отмечал Луначарский и в котором он видел глубоко положительное явление в жизни современного театра.

Пора взаимной вражды и творческой разобщенности, с такой силой дававших чувствовать себя в русском театре последнего предреволюционного десятилетия, шла к концу. Театр постепенно обретал утраченную целостность своего многосложного творческого хозяйства.

Когда-то Александр Блок, говоря о современной ему поэзия, одним из признаков ее «неблагополучия» считал «все большее дробление на школы и направления»[[109]](#endnote-98). Это замечание Блока в еще большей степени применимо к театру того времени.

Действительно, театр, разбитый на множество изолированных, не сообщающихся между собой, враждующих эстетических сект, может быть, и представляет любопытное зрелище для стороннего наблюдателя, для эстетического гурмана, взирающего на общую картину с птичьего полета и пленяющегося причудливыми контрастами красок и линий театрального ландшафта. Но полноценное искусство театра создается только тогда, когда художники различных школ и направлений получают возможность обогащать друг друга творческим опытом, обмениваться счастливыми находками и открытиями, — в то же время не теряя своего индивидуального стиля я своих эстетических навыков и пристрастий.

Большое искусство, подобно великим речным путям, создается из множества мелких и больших притоков, которые не уходят в землю, не теряются в песках, но отыскивают общее русло, вливаются в единый поток, формируют его состав, определяют характер и силу его движения, постоянно питают его.

Нужно сказать, что этот процесс нахождения общего русла для современного театрального искусства при многообразии его ответвлений не проходил с одинаковой интенсивностью на всех его участках. И — что самое главное — он не шел с неукоснительной последовательностью. В нем были частичные остановки, отклонения в сторону, свои приливы и отливы. Наиболее длительное такое «отклонение» театр пережил в период так называемой художественной унификации, захватившей все послевоенное десятилетие.

В эти годы на театральных сценах начинает утверждаться один общий постановочный канон для спектаклей на современную тему.

{470} Основу для такого канона или, вернее, стандарта дала драматургия этого времени с целой серией схематичных и «парадных» пьес, подобно «Победителям», «Зеленой улице» или «Великой силе», с характерным для них единообразием жизненных ситуаций и действующих лиц.

Этот утвердившийся канон сводил многообразие художественных форм к несложному набору готовых стандартных приемов. Кроме того, он существовал тогда же только «де факто» в драматургической и сценической практике. У него были свои многочисленные сторонники в критике и в театроведении, давшие ему теоретическое обоснование и выдвинувшие его в качестве идеального ключа для решения в искусстве театра всей сложной социальной проблематики наших дней[[110]](#footnote-15).

Такая эстетическая унификация сказалась тогда на всех сторонах сценического искусства. Но сильнее всего она отразилась на актерском творчестве. В эту пору для изображения современных персонажей сложилась в театре жесткая система бытовых амплуа, своего рода бытовых «масок», сделанных по немногим образцам и кочующих из спектакля в спектакль. В результате искусство актера теряло живые краски и начинало обрастать мертвыми сценическими штампами.

Это не значит, что в те годы театры совсем не знали ярких актерских созданий и значительных спектаклей. Но почти все они в эту пору относились к классическому репертуару. Сценической унификации подвергались тогда даже те современные пьесы, авторы которых отнюдь не были последователями единого художественного канона в драматургии.

Характерно, что в театроведении этого десятилетия делались попытки освятить именем Станиславского такую стилевую стандартизацию. Какое чудовищное искажение творческого облика одного из самых смелых и чистых гениев, когда-либо действовавших на театральных подмостках! Великий художник новой исторической эпохи, утверждавший в своем творчестве искусство сальвиниевско-мочаловской силы, искусство душевной правды и человеческой страстности, — {471} этот художник оказывался в изображении теоретиков проповедником серого ремесленного бытописательства, лишенного живого чувства и мысли.

По этой версии Станиславский отлучался и от самого театра, как особой области искусства, с присущей ему динамичностью сценической формы, со свойственной ему яркостью красок.

Между тем стихия театра жила в Станиславском во всей ее силе и красочном многообразии. Она остро ощущалась в нем его современниками различных художественных склонностей, от Ермоловой и Горького до Гордона Крэга и Михаила Чехова.

Правда жизни была для Станиславского главной мерой в творчестве. Но эту правду он воспринимал и выражал в образах ярких и смелых по театральному рисунку, романтически приподнятых над повседневным бытом. Об этой стороне гения Станиславского прекрасно написал Мейерхольд в статье о нем еще в 1921 году.

И все-таки версия о Станиславском, будто бы причастном к стандартизации сценических форм, еще бытует в театральных кругах. Ее отзвуки временами слышатся в кулуарных разговорах на сегодняшние театральные темы и в публичных выступлениях отдельных деятелей театра…

С середины 50‑х годов театры начинают постепенно высвобождаться из плена унифицированного эстетического канона предшествующего десятилетия. На театральных сценах возрождается многообразие художественных форм и приемов и устанавливается тот смешанный стиль, первые признаки которого Луначарский уловил еще в начале 20‑х годов.

Былые сторонники стерильной чистоты театральных стилей ныне должны были смириться. В сегодняшнем театре различные стилевые фактуры уживаются на одной и той же сценической площадке и в одном и том же спектакле. И это мы наблюдаем не только в нашем театре. Аналогичную картину дают нам и передовые театры Запада, о чем можно судить по московским гастролям многих зарубежных театров за последние пятнадцать лет.

Амплитуда стилевых приемов в театре наших дней оказывается необычайно широкой. Нагляднее всего это можно проследить на постановочно-декоративной практике театров. Здесь можно встретить все, начиная с архаических холщовых задников и даже «павильонов» XIX века, писанных клеевой краской, как это было в превосходной постановке Товстоногова горьковских «Мещан», кончая пустой сценической площадкой, {472} оголенной до кирпичной стены, в спектакле А. Эфроса «Человек со стороны», подобно тому как это делал еще Мейерхольд в пору его крайних конструктивистских увлечений. И этот кричащий разнобой действительно никого «не пугает», по справедливому замечанию Луначарского. За ним странным образом ощущается скрытое внутреннее единство стиля, пока ускользающее от театроведческого анализа и точно найденной формулы, но реально существующее в живой творческой практике театров.

Однако мы ушли на несколько десятилетий вперед. Вернемся к истокам начавшегося в годы революции процесса стилевой реконструкции современного театра.

## 3

Мы уже говорили, что сближение двух художественных полюсов происходило не одновременно на всех участках театрального фронта. В 20‑е годы ведущая роль в процессе своеобразной стилевой диффузии принадлежала Московскому Художественному театру, и прежде всего самому Станиславскому.

Уже в 1918 году, работая в Оперной студии Большого театра, Станиславский проводил смелые опыты по расширению художественных средств мхатовского «искусства переживания». Он ставил перед своими учениками сложную задачу: внутренне оправдать музыкально-драматический образ, «идти от себя» при его создании и вместе с тем использовать выразительные средства оперного искусства — одного из самых условнейших театральных жанров. Через несколько лет эти опыты привели к гениальной в своей простоте и художественной силе постановке «Евгения Онегина».

Но Станиславского интересовали его опыты главным образом в применении к искусству драматического актера. Опера была для него той областью, в которой интересующая его проблема вставала тогда в своем крайнем, почти парадоксальном аспекте. В ту пору он искал путей, чтобы преодолеть оттенок камерности, излишней лирической тональности, присущий мхатовскому искусству «душевного реализма» в его прежнем классическом виде. Еще в дореволюционные годы Станиславский хорошо понимал, что для подлинно народного театра «нужны постановочные пьесы, полные тона, громкая речь, большие артистические темпераменты, яркое творчество…»[[111]](#endnote-99). С еще большей настоятельностью эта задача встала перед ним в годы революции. Революционный {473} вихрь, вырвавшийся на мировые просторы, требовал от актера широкого жеста, громкого голоса, не только внутренней, но и внешней динамики. Новая жизнь с ее быстро меняющимся бытом требовала и новых связей, новых соотношений сцены со зрительным залом. Все это побудило Станиславского обратиться к богатому опыту так называемого условного театра, в то же время сохраняя незыблемым принцип «душевного реализма» в искусстве актера.

В «Каине» Байрона, поставленном в 1920 году, Станиславский потерпел поражение в этих опытах. Отвлеченно-философский характер байроновской трагедии чересчур далеко отстоял от земного искусства актеров МХАТ. Своеобразное «приживление» условного театрального приема к такому искусству на этот раз не удалось Станиславскому.

Гораздо значительнее в этом отношении была его постановка «Ревизора» в 1921 году. Здесь Станиславский идет достаточно далеко в своих опытах реконструкции мхатовского искусства.

Прежде всего он резко меняет традиционное для Художественного театра использование сценической площадки. Впервые в истории МХАТ Станиславский разрушил в «Ревизоре» так называемую четвертую стену, когда в финале спектакля Москвин — городничий вышел к авансцене, поставил ногу в ботфорте на суфлерскую будку и произнес знаменитый монолог «Чему смеетесь?», обращаясь в зрительный зал, который в этот момент освещался полным светом.

В этом эпизоде традиционная панорамная сцена Художественного театра, предназначенная для создания иллюзии жизни, исчезала. Она превращалась в площадку условного театра, как бы выброшенную в зрительный зал или, вернее, составляющую его продолжение — подобно тому как это делал Мейерхольд еще в своем «Дон Жуане» 1910 года в Александринском театре и в ряде последующих своих постановок.

Нужно иметь в виду, что такое использование сценической площадки не было чисто техническим, формально-художественным приемом. За ним стояло радикальное изменение в соотношениях публики и сцены. Это был прием открыто публицистического театра. Он влек за собой и существенные изменения в манере актерской игры и во всей постановочной канве спектакля.

Центральное место в мхатовском «Ревизоре» занимал необычный Хлестаков, образ которого в гениальном исполнении Михаила Чехова был поднят до гротеска поразительной смелости. Правда, этот гротеск оказался не только пластическим, {474} как это обычно было у Мейерхольда, но и психологическим. В самых невероятных по эксцентричности выходках Чехов оставался верен «религии Станиславского», как он называл искусство «душевного реализма». И все же это был гротеск, еще недавно как будто противопоказанный утонченному психологическому мастерству мхатовских актеров.

Обычно принято рассматривать роль Хлестакова в «Ревизоре» как чисто индивидуальное создание Михаила Чехова, очень мало связанное с общим режиссерским планом постановки. Но Станиславский, ставивший «Ревизора», как известно, не принадлежал к числу режиссеров, которые дают право актерам — хотя бы и гениальным — вторгаться как беззаконная комета в его собственный постановочный замысел. Он очень считался с актером, особенно в свои поздние годы, и умел не стеснять его творческую свободу и изобретательность и в то же время вводил его игру в русло общего строя задуманной постановки.

Что касается Чехова в роли Хлестакова, то Станиславский не только давал волю его безудержной фантазии. Он подхватывал самые его озорные выдумки и вызывал его на все новые и новые импровизации, на которые Чехов был неистощим, когда его захлестывала волна вдохновения. Станиславский ввел игру Чехова органически в художественную ткань своего «Ревизора», со всем безудержным каскадом эксцентрических выходок и «фортелей». Он принял знаменитое троекратное «ныряние» Хлестакова под стол в поисках денег, вызывавшее гомерический хохот в зрительном зале. Он принял чеховское скакание «козленком» по сцене и его издевательскую игру зажженной свечой перед носом ошалелого Хлопова. Станиславский легко осваивал в постановочной ткани спектакля все бесчисленные чеховские эксцентриады, из которых вырастал перед зрителями почти фантастический образ человека-пустельги, образ какого-то инфернального ничтожества, казалось бы, вполне реального в своей физической конкретности и психологической достоверности и вместе с тем странно ускользающего, готового вот‑вот раствориться в воздухе, словно привидение, и снова возникнуть неожиданно из пустоты рядом с вами со своим бессмысленным смехом и пугающими озорными проделками.

Станиславский не ограничивался ролью Хлестакова в использовании художественных приемов театральной условности. Спектакль во всех его частях был «подтянут» режиссером к эксцентрическому стилю чеховской игры. Вся его реалистическая ткань была как бы прослоена игровыми эпизодами, {475} скомпонованными в условной манере комедийной гиперболы, гротескового преувеличения. Так им была построена сцена всеобщего «поцелуйного обряда» чиновников или эпизод торжественного одевания городничего, которое походило на чин «архиерейского облачения», — по выражению одного из рецензентов. Здесь действие спектакля переходило в план откровенной буффонады, вплоть до того, что Бобчинский и Добчинский ползали на коленях по полу у ног городничего, прицепляя шпоры к его ботфортам.

Этот озорной стиль мхатовского «Ревизора» 1921 года вызывал в ту пору негодование у части театральной критики, обвинявшей Станиславского — как всегда водится в таких случаях — в недопустимом обращении с классическим наследством и в извращении гоголевского замысла.

Такие обвинения в десятикратном масштабе вскоре будут выдвинуты против Мейерхольда с его постановками пьес русской классики.

Сам Мейерхольд почувствовал что-то родственное для себя в отдельных игровых кусках, «введенных вечно юным мастером Станиславским»[[112]](#endnote-100). И в то же время он считал, что мхатовские традиции не дали возможности Станиславскому проявить в этой постановке свой гений театрального мага, «любителя игровых положений и шуток, свойственных театру»[[113]](#endnote-101).

Зато безоговорочно Мейерхольд принял в «Ревизоре» игру Михаила Чехова, в котором он увидел актера своей школы. Он словно не заметил психологической сложности чеховского Хлестакова, не разглядел в нем этого своеобразного соединения реального человека с существом почти фантасмагорическим в его невесомости и ускользающей бесплотности. Он воспринимал игру Чехова только со стороны ее «оригинальности», «эксцентричности» и «виртуозности». Кстати сказать, можно с уверенностью утверждать, что Мейерхольд впоследствии шел от чеховского Хлестакова, когда через два года задумывал смелый до дерзости режиссерский рисунок роли Аркашки Счастливцева в своем нашумевшем «Лесе» — с фейерверком пантомимических игровых эпизодов и эксцентрических импровизаций, с таким блеском разыгранных в свое время молодым Игорем Ильинским. Но, конечно, и Мейерхольд и Ильинский делали это с иными целями и с другим замыслом, оставаясь в пределах чисто пластического гротеска без всякого психологического усложнения образа, как это и полагалось тогда делать в спектаклях откровенно агитационной направленности.

{476} С еще большей свободой театральная условность проникла на мхатовскую сцену в «Горячем сердце» Станиславского (1926) со знаменитым Хлыновым — Москвиным, почти невероятным в его гротесковой остроте, и особенно с маскарадной сценой в лесу, которая по буффонному озорству могла поспорить с самыми рискованными площадными эпизодами мейерхольдовского «Леса».

В «Горячем сердце» — так же как и в «Ревизоре» — театральная условность была использована Станиславским для того, чтобы приблизить к зрителю действие спектакля, как бы вдвинуть его в зрительный зал и одновременно с новой силой раскрыть для современников яркое сатирическое начало, таившееся в комедии Островского и не находившее сценического воплощения в старом театре.

И наконец, в «Женитьбе Фигаро» (1927) вертящаяся сцена МХАТ, сверкая яркими красками стилизованных головинских декораций и костюмов, при открытом занавесе и при полном освещении на глазах у зрителя закружилась, словно разноцветная карусель, вместе с актерами и с разнообразной обстановкой, приготовленной для многочисленных эпизодов этого социально насыщенного и в то же время необычайно динамичного, почти карнавального представления.

Это был действительно «безумный день» в жизни обитателей замка графа Альмавивы. Недаром Станиславский сохранил нетронутой эту первую половину названия комедии Бомарше, которую обычно не помещают на театральную афишу.

Театральная условность прочно входила на вооружение мхатовского реалистического искусства. Она окрашивала в особый цвет и многие последующие спектакли Художественного театра 30‑х — самого начала 40‑х годов, подобно «Школе злословия» и в особенности «Пиквикскому клубу» с подчеркнуто условными декорациями Вильямса и с иронико-игровым акцентом в актерской подаче смешных и трогательных диккенсовских персонажей.

Даже в такой спектакль, как «Хлеб» (1931), построенный на пьесе традиционно-бытового жанра, Художественный театр — как замечает тот же Луначарский — вводит откровенно условный прием, заставляя героя драмы, вполне реального секретаря райкома Михайлова, обратиться в финале с заключительной репликой непосредственно в зрительный зал. Это был прием, открыто взятый из художественного арсенала тогдашнего агитационного театра мейерхольдовской традиции.

{477} И на протяжении всего этого спектакля Луначарский внимательно отмечает отдельные моменты театральной условности, которые, по его словам, создают новый смешанный стиль Художественного театра, своеобразную, органически сцепленную «смесь реализма и стилизации»[[114]](#endnote-102).

А разве не сверхусловный прием использовал Немирович-Данченко в «Воскресении» (1930), когда Качалов, действующий «От автора» в своем человеческом облике, без грима, в простом, почти домашнем костюме — своего рода бытовой «прозодежде», — поднимался по ступенькам из зрительного зала на сцену во время хода действия, как будто невидимый персонажами, ходил между ними, вглядываясь в их лица, вслушиваясь в их разговор и сообщая свои комментарии и замечания зрителям? Пожалуй, более смелый, более рискованный условный прием трудно найти в творческой практике театра нового века. В «Воскресении» сцена Художественного театра — так же как в мейерхольдовских постановках — окончательно сливалась со зрительным залом, а зритель становился участником какого-то необычного, театрализованного и в то же время поразительно реального судебного процесса над старой Россией.

Во всех этих (и им подобных) случаях театральная условность, вводимая МХАТ в реалистическую ткань своих спектаклей, помогала острее и ярче воплотить в сценических образах глубокий социальный замысел, — то ли в плане сатирического представления, как это было в «Горячем сердце», — то ли в жанре историко-обличительной эпопеи, подобно «Воскресению».

## 4

Но, широко и свободно вводя театральную условность в свои спектакли, Художественный театр того времени (и прежде всего Станиславский) оставался верен своему основному творческому принципу: внутреннее оправдание актером сценического образа, его органическое рождение из человеческой природы самого артиста.

Для Станиславского, как и для всего Художественного театра того времени, была допустима любая сверхусловность в режиссерском использовании сценической площадки, в планировке мизансцен, в декорациях и костюмах. Но среди такой условной обстановки на сцене должен действовать реальный человек во всей его физической, духовной и психологической подлинности.

{478} И здесь для Станиславского был допустим любой гротесковый прием в характеристике сценического образа — вплоть до бровей невероятной формы или футуристического «треугольника», нарисованного на лице актера, — как он сам говорил в своей беседе с Вахтанговым о гротеске в 1921 году.

Но этот гротеск, этот «треугольник» имеют право на существование в подлинном искусстве только в том случае, если они будут внутренне оправданы актером, если они явятся необходимый выражением хотя бы одной стороны, одного «изгиба» его душевного мира.

Через десять с лишком лет Станиславский снова вернется к этой теме, обращаясь с письмом к мхатовской труппе в день своего семидесятилетия. «Пусть все творят так, как хотят, — писал он в письме, — пусть рисуют себе несколько бровей и кругов на лицах, но только пусть всё, что они делают, оправдывается изнутри вечными, обязательными для всех законами творческой природы»[[115]](#endnote-103).

Во всех других случаях Станиславский видел в так называемом гротеске пустую, раздутую форму, своего рода «кривлянье», которое искажает человеческую природу актера, закрывает для него дорогу к полноценному творчеству. Гротеск только тогда становится достоянием высокого искусства, когда через него находят точное пластическое воплощение потаенные и сложные движения человеческого духа, самого актера.

Именно так было с эксцентрическим Хлестаковым Михаила Чехова. По словам Мейерхольда, он появлялся на сцене «с бледным лицом клоуна и бровью, нарисованной серпам». Но и это «лицо клоуна», и эта неестественная бровь, и все эксцентрические выходки чеховского Хлестакова находились в поразительном соответствии с внутренним содержанием образа. В этих внешних гротесковых чертах нашел исчерпывающее воплощение тот «гад» (как любил выражаться Станиславский в подобных случаях), которого актер отыскал в самых глубоких складках своей собственной души, вытащил на поверхность, вырастил до гомерических размеров и пустил действовать на сцене в коже гоголевского Хлестакова.

В таких случаях пластический гротеск вырастает в гротеск психологический. Подобное искусство Станиславский считал вершиной в творчестве актера. В старом дореволюционном театре, по его словам, оно было доступно только большим артистам масштаба Сальвини в трагедии или Живокини и Варламова — в комедии. Сам Станиславский еще в {479} дореволюционные годы создал великолепные образцы этого высокого искусства в ряде своих ролей — прежде всего в Фамусове и особенно в Крутицком из «На всякого мудреца довольно простоты» — этом мохнатом чудище, почти фантастическом по своему облику и повадкам и в то же время необычайно реальном в своей психологической подлинности.

В своем разговоре с Вахтанговым о гротеске в 1921 году Станиславский ошибался в одном: он подчеркивал исключительность искусства психологического гротеска, его крайне редкое проявление в творчестве актера. Тогда Станиславский еще не предполагал, что придет день, когда это утонченное и сложное искусство с его собственной помощью станет достоянием сравнительно широкого круга актеров советского театра, создавших в 20 – 30‑е годы средствами искусства психологического гротеска целую галерею образов большой социально-художественной силы: москвинские Хлынов и Ноздрев, похожие на странные мифические существа с человечьими головами и козлиными копытами; поразительные по гротескному трагизму образы бедного Эрика и Муромского у того же Михаила Чехова; такие реальные в своем внешнем неправдоподобии хмелевские Каренин и князь К. в «Дядюшкином сне» Достоевского; мольеровский комедийный Оргон в «Тартюфе», так неожиданно напомнивший у Топоркова трагический образ Дон Кихота, осмеянного за его духовный максимализм и веру в человека.

Первое время это сложное искусство утверждалось у актеров мхатовской школы, прошедших свою выучку непосредственно у Станиславского. Несколько позже, в 30‑е годы, оно начинает завоевывать актеров других школ и направлений, как это было у Дмитрия Орлова с его удивительным Умкой или у Михоэлса в Лире. Щукин в своем Булычове поднимался до такого сгущенного гротеска в отдельные моменты роли, особенно в сцене с трубачом Гаврилой.

В подобных актерских созданиях смелый условный прием соединялся с правдой подлинных человеческих чувств и переживаний актера. Образ рождался из душевных глубин художника как самостоятельное живое существо, живущее по всем законам нормальной человеческой жизни, и в то же время принимал почти фантастический внешний облик. Это неожиданное сочетание как будто несоединимых, разнородных начал помимо художественной остроты приводило к необычайному расширению социальных масштабов образа, поднимало его на высоту больших социально-психологических обобщений.

{480} В этом отношении наиболее характерен образ Каренина, созданный Хмелевым в мхатовской постановке «Анна Каренина» в 1937 году.

Весь внешний облик Каренина, как он был подан Хмелевым, приближался к сатирической социальной маске, почти к карикатуре, выполненной в острой графической манере. На сцене появлялся своего рода заводной манекен, изображающий сановника российской империи в приемах откровенного агитшаржа. Облаченный то во фрак со звездой и Андреевской лентой, то в расшитый золотом придворный мундир, — он двигался среди окружающих медленной, механически заученной походкой, слегка нагнувшись вперед, с длинными, висящими, как у обезьяны, руками, с мертвым лицом, словно обтянутым пергаментной кожей, с неприятно резким, скрипучим однотонным голосом. Это была действительно социальная маска, сатирическая кукла, как будто перенесенная на подмостки Художественного театра из финальной сцены мейерхольдовского «Ревизора».

Но в этой кукле билось живое человеческое сердце, трепетала глубоко раненная душа. Заключенная в мертвую оболочку, она исходила болью, взывала к милосердию, билась о стенки своей непроницаемой темницы. К финалу эти всплески живой души затихали, наступала духовная смерть, человек окончательно превращался в мертвый сановный автомат. Социальный трагизм хмелевского Каренина обретал поразительную силу благодаря этому неожиданному соединению гротескового приема в пластической характеристике образа и живых человеческих чувств самого актера.

С другими художественными задачами, но в таком же органическом сплетении или, вернее, сплаве двух разнородных манер актерского исполнения был создан в МХАТ спектакль «Пиквикский клуб», поставленный в 30‑е годы В. Станицыным в декорациях П. Вильямса.

На первый взгляд можно было подумать, что спектакль этот будет решен в приемах игрового театрального представления турандотовской традиции. Декорации, написанные в откровенно условной манере, напоминали стилизованные виньетки из английских иллюстрированных изданий начала прошлого века. А в актерском исполнении, казалось, господствовал тот стиль шуточной театральной игры, при котором актеры словно подсмеиваются над своими персонажами, резкой чертой отделяя их от самих себя. Но так казалось только в начальных эпизодах спектакля. {481} Очень скоро вместо масок театральных проказников и шалунов, одетых в старинные костюмы, перед зрителями возникали живые лица реально существующих людей, действующих на сцене во всей достоверности своих человеческих характеров, во всей подлинности своих печалей, радостей, переживаний, то смешных и трогательных, то драматичных, как это и бывает в самой жизни.

Перед публикой вырастал целый мир сложных человеческих отношений. И персонажи этого мира переставали быть только стилизованными английскими обывателями диккенсовских времен. Казалось, они жили сегодня, здесь, совсем рядом, словно пришли вместе с нами в театр с московских улиц и рассказывали о чем-то близко касающемся всех нас, живущих в иные времена, в ином веке.

Это было то же чудодейственное искусство «душевного реализма», на этот раз причудливо сплетенное с тем импровизационным стилем гоцциевской комедии масок, которым когда-то увлекался Мейерхольд в своей петербургской Студии, а вслед за ним, в более поздние годы Вахтангов, создавший свою знаменитую «Принцессу Турандот».

Постепенно мхатовская творческая система наполнялась новыми жизненными соками, вбирала в себя многообразный опыт различных актерских школ, вплоть до эксцентрической, сплавляя их в новое стилевое единство.

Так складывалась творческая судьба одного из главных художественных направлений внутри советского театра к началу 40‑х годов, то есть к тому времени, когда органический процесс формирования нового театрального стиля МХАТ замедлился, а затем резко оборвался начавшейся художественной унификацией театров.

## 5

Что касается театров «левого» лагеря, то здесь картина была более пестрой.

Такие лефовские «театры-спутники», как Театр Революции и театры Пролеткульта Москвы и Ленинграда, находившиеся в начале 20‑х годов в орбите мейерхольдовского влияния, очень быстро переходят на смешанный театральный стиль. Особенно явно это сказалось на актерском исполнении, представляющем в этих театрах своего рода амальгаму разных стилевых фактур, от чистой эксцентрики до психологического реализма, зачастую внутри одного и того же спектакля.

{482} И вместе с тем в декоративной части эти театры долго сохраняют верность лефовскому конструктивизму, выстраивая на своих сценах громоздкие клеткообразные сооружения из деревянных реек и фанеры даже при постановке чисто бытовых пьес.

Но для самого Мейерхольда 20‑е годы были временем бескомпромиссного завершения его эстетической системы в ее главных линиях. Он доводит ее до поразительной слаженности частей. В ту пору не было театра такого целостного по своему художественному облику, как Мейерхольдовский театр.

И прежде всего это относится к искусству актера. Принцип социальной маски в соединении с приемом пластического гротеска и эксцентрической манерой игры во всей своей полноте господствует во всех спектаклях театра Мейерхольда 20‑х годов.

С такой же последовательностью Мейерхольд завершает в это время радикальную реконструкцию сцены, начатую им еще в дореволюционные годы, превращая ее из замкнутой «коробки» (по его выражению) в непосредственное продолжение зрительного зала: принцип, на сегодня победивший во всем современном театре.

И все же даже в эту бескомпромиссную пору на сцене Мейерхольдовского театра появляются предвестия того будущего смешанного художественного стиля, который Мейерхольд в самостоятельном особом варианте утвердит в своих работах 30‑х годов.

Такие предвестия дают себя знать в сравнительно второстепенной части мейерхольдовской системы, а именно в вещественном оформлении спектакля (по тогдашней терминологии), включающем в себя то, что на производственном языке театра называется бутафорией, реквизитом и костюмами. Правда, в таких начальных работах Мейерхольда 20‑х годов, как «Великодушный рогоносец» или «Смерть Тарелкина», и эта часть была приведена в строгое соответствие с общим аскетически-беспредметным и бескрасочным стилем театрального конструктивизма. Но уже в «Земле дыбом» (1923) на оголенную сцену рядом с абстрактной конструктивной установкой Мейерхольд вводит обычные вещи, предметы, костюмы, имеющие вполне реальное бытовое назначение.

Толпа солдат, одетых в защитную форму времен первой мировой войны; обстановка военных штабов с полевыми телефонными аппаратами, с вестовыми, разъезжающими по {483} зрительному залу и по сцене на самых настоящих мотоциклах, стреляющих выхлопными газами; и наконец, такой же настоящий военный грузовик, обитый красно-черной материей, медленно проезжающий в проходах зрительного зала среди публики и в толпе солдат на подмостках, с гробом вождя революционного восстания, — все это было подлинным, выхваченным из самой действительности и перенесенным на театральные подмостки в реальных формах.

После «Земли дыбом» «вещной реализм» Мейерхольда получает дальнейшее развитие. На сцену его театра из постановки в постановку устремляется целый поток подлинных вещей, вплоть до самых прозаических предметов домашнего обихода, вроде тазов, кувшинов, скалок для белья, корзин, граммофонов с раструбами, сундуков, иконостасов и других подобных вещей, которые включались по ходу действия в игру актеров в их бытовом применении, как это происходило в «Лесе» и в «Мандате». В иных случаях сценическая площадка превращалась в своего рода выставку старинной мебели музейных образцов, стильных костюмов, великолепных шелковых тканей, граненого хрусталя, играющего всеми цветами радуги под лучами прожектора, как это было в «Ревизоре» и «Горе уму».

Мир вещей, окружающих человека, как бы заново проверяется Мейерхольдом в его бытовой целесообразности и эстетической прочности.

При этом он изгоняет со сцены всякую подделку «под натуру», вроде холщовых писаных декораций и бутафорских картонных и фанерных пристановок.

Все, что устанавливается на сцене, должно быть подлинным по материалу и по его фактуре.

Такими были в «Бубусе» полукруглая подвижная «стена» из бамбуковых палок, самый настоящий фонтан с круглым бассейном и массивный портал с входными дверями, сделанный по всем правилам первоклассного деревообделочного мастерства. Такой была плетеная садовая беседка и застекленная стена от дачной веранды в «Лесе». Так в «Ревизоре» спускалась сверху на тросах целая чердачная комната, сколоченная из белых некрашеных досок, а в другом эпизоде устанавливалась вполне реальная балюстрада с балясинами из белого металла, какие встречаются в старых петербургских дворцах и ведомственных зданиях.

Почти без всякой примеси условной театральности было создано и вещественное оформление в постановке «Рычи, Китай!» с великолепно отработанным во всех характерных {484} деталях макетом английской канонерки, стоящей на шанхайском рейде, с китайскими джонками, плывущими по самой настоящей воде, которая наполняла специальные резервуары, встроенные в планшет сцены на ее переднем плане.

Это была ранняя проекция того «сверхреализма», который начинает утверждаться в оформительской практике сегодняшнего театра, оттесняя на второй, подчиненный план приемы изобразительно-декоративного характера.

Наряду с таким последовательным «вещным реализмом» в материальном оформлении своих спектаклей 20‑х годов Мейерхольд в трактовке сценического образа остается верным системе чистой эксцентрики, переходящей в акробатику и ничем не усложненного пластического гротеска. Этими художественными средствами с неистощимой изобретательностью Мейерхольд создает великолепную по скульптурной выразительности галерею социальных масок, в свое время составивших славу театру его имени.

То ярко сатирические, вызывающие смех у публики, то трагические, с лицами, искаженными неподвижной гримасой, — эти маски проходят нескончаемой пестрой вереницей перед зрителями Мейерхольдовского театра от «Великодушного рогоносца» до «Клопа» и «Бани», демонстрируя омертвевшие образы людей старого мира, явных и скрытых врагов революции, представителей, вымирающих социальных пород, отходящих в историю.

Наиболее оригинальные образцы этого своеобразного актерского мастерства дали в ту пору такие талантливые мейерхольдовские выученики и последователи, как Игорь Ильинский, Сергей Мартинсон и Эраст Гарин.

Но в самом начале 30‑х годов мейерхольдовская система эксцентрического актерского мастерства начинает меняться в ускоренном темпе и быстро теряет свою эстетическую исключительность и чистоту. Почти без подготовительных переходных опытов Мейерхольд отказывается от главного принципа эксцентрической школы актерского искусства — от образа-маски, лишенной внутреннего движения, и вводит в арсенал своих художественных приемов развернутый образ-характер, имеющий свою динамику и более или менее сложную психологическую структуру, хотя и решенный средствами «искусства представления».

Эти изменения в художественной системе Мейерхольда впервые обозначаются в постановке «Списка благодеяний», показанной летом 1931 года. Еще совсем недавно, в {485} постановках «Бани» и «Последнего решительного», Мейерхольд вывел на сцену своего театра новую серию социальных масок, созданных в традиционной для него эксцентрической манере. И тут же вслед за ними на те же подмостки неожиданно вышли перед зрителями вполне реальные персонажи «Списка благодеяний» во главе с молодой советской актрисой Еленой Гончаровой, появились современные люди, как будто пришедшие под свет прожекторов из зрительного зала 30‑х годов, — со своими мыслями, мечтами, сомнениями, со своими драмами и сложными судьбами.

В изощренную пластическую ткань мейерхольдовских спектаклей начинают вплетаться плотные, резко очерченные линии реалистического искусства. Так же как и во МХАТ, но в другом, особом варианте, в новых мейерхольдовских постановках создается органический сплав двух как будто разнородных стилевых пластов, еще недавно казавшихся несоединимыми. Прием гротеска, эксцентрического заострения игровых моментов не исчезает из палитры Мейерхольда, но теряет свою универсальность, перестает определять собой стиль актерского исполнения и всего спектакля в целом. Он начинает играть второстепенную, вспомогательную роль в руках режиссера для создания отдельных колоритных пятен в общей картине театрального представления. Такие поздние постановки Мейерхольда, как «Список благодеяний», «Свадьба Кречинского», «Вступление», «Дама с камелиями» и чеховский «Медведь» из спектакля «33 обморока» (остальные два чеховских водевиля в этом спектакле были решены Мейерхольдом в его старой стилевой манере), относятся, бесспорно, к произведениям реалистического театра. Вполне реалистичным было вещественное и декоративное оформление этих спектаклей, с точным обозначением места действия в характерных деталях обстановки.

## 6

Но главные изменения в стиле спектакля относились к построению образов действующих лиц.

Они были решены Мейерхольдом в этих постановках как живые человеческие характеры, имеющие внутреннее движение и психологическое обоснование в своем развитии.

Пожалуй, с наибольшей наглядностью этот новый для Мейерхольда подход к построению ролей сказался в его постановке «Свадьбы Кречинского» в 1933 году. В этой своей работе Мейерхольд тщательно соблюдает внутреннюю {486} логику в развитии человеческих характеров персонажей пьесы Сухово-Кобылина. Мало того, некоторые из них он подвергает такому сильному усложнению, что на сцене его театра комедия «легкого французского типа» — по выражению одного из рецензентов — временами превращалась в подобие психологической драмы почти трагедийного звучания, как с редким единодушием отмечали театральные обозреватели того времени. В мейерхольдовской трактовке и в исполнении Ю. Юрьева Кречинский — этот великосветский авантюрист и мошенник невысокой пробы — неожиданно приобретал сложный облик романтического злодея, своего рода бальзаковского Вотрена с его таинственной властью над людьми. Бесцветный Нелькин из комедии Сухово-Кобылина, переодетый в кавказскую бурку и офицерский мундир николаевской эпохи, оказался на сцене мейерхольдовского театра родным братом лермонтовских героев — одиноких романтиков, ведущих постоянный и неравный бой со злом мира. И за клоунской внешностью своего Расплюева Ильинский приоткрывал временами смятенное сознание «маленького человека», загнанного нищетой на самое дно жизни. Свободными от усложнения в «Свадьбе Кречинского» остались только образы старика Муромского и Лидочки. Но и здесь Мейерхольд сохранил реалистический рисунок в человеческих характерах этих персонажей, оставив им то простодушие и нравственную чистоту, которыми так щедро наделил их сам драматург.

Все эти роли были очерчены только внешними изобразительными средствами, без участия внутреннего мира исполнителей. Тем не менее это были реальные человеческие характеры, подчас весьма сложные по своему социально-психологическому содержанию.

Тем же путем шел Мейерхольд и в других своих постановках последнего периода.

Эти постановки могли быть свободно осуществлены Мейерхольдом на сцене тогдашнего Художественного театра. И, наверное, они неизмеримо выиграли бы в художественной силе от соединения оригинального и глубокого замысла Мейерхольда и его непревзойденного пластического режиссерского мастерства с утонченным искусством «душевного реализма» первоклассных актеров Художественного театра того времени.

Нужно думать, что именно на это надеялся Станиславский, когда в 30‑е годы, еще за несколько лет до закрытия Мейерхольдовского театра, проектировал привлечение {487} Мейерхольда к постоянной работе в Художественном театре. Однако внутри МХАТ это намерение Станиславского, по-видимому, натолкнулось на возражение, и приглашение Мейерхольда не состоялось.

А жаль! Современный театр много потерял от того, что не состоялась непосредственная творческая встреча Мейерхольда с артистическим коллективом Художественного театра, в те годы представлявшим собой, пожалуй, самую сильную труппу, какая когда-либо существовала в любом театре мира. В нее входила многочисленная плеяда блестящих мастеров, первоклассных актеров-художников, обладавших не только редким талантом, но и своим миром образов. Притом эти мастера принадлежали к разным артистическим поколениям — от «стариков», овеянных славой и еще находившихся тогда в полном обладании своих творческих сил, как Москвин, Качалов, Леонидов, Тарханов, Лилина, Книппер-Чехова, до молодых актеров, только-только узнавших радость стать театральной известностью, как это было с Хмелевым, Добронравовым, молодой Тарасовой, Баталовым, Яншиным, Соколовой и со многими их творческими сверстниками, пришедшими из разных мхатовских студий на сцену метрополии.

Помимо чисто художественного интереса, который представил бы спектакль, созданный в таком необычном содружестве признанного режиссера-новатора и талантливых мастеров, верных последователей так называемого «искусства переживания», он бесспорно внес бы и что-то принципиально новое в развитие советской театральной культуры. Впервые процесс органического «сближения» двух стилевых пластов, наметившийся еще в раннюю пору советского театра, получил бы наиболее полное и наглядное свое завершение на сцене Художественного театра.

Для самого Мейерхольда такое его творческое содружество с МХАТ имело бы большое положительное значение. Нужно сказать, что, когда он хотел или когда это было необходимо, Мейерхольд умел считаться со сложившимися творческими индивидуальностями актеров самых различных школ и направлений, иногда как будто очень далеких от его художественного метода. В таких случаях Мейерхольд внимательно изучал их артистическую природу и умело вводил их в свои самостоятельные режиссерские композиции, зачастую используя свойства их индивидуального таланта и мастерства как своего рода «фактуру», ничего не меняя в них.

{488} Так еще в дореволюционное время Мейерхольд в буквальном смысле этого слова изучал игру талантливой комедийной актрисы Е. Грановской, когда задумывал с ее участием один из своих очередных режиссерских «опусов». В течение чуть ли не месяца Мейерхольд появлялся в зрительном зале театра «Пассаж» на спектаклях «Роман» Шелдона, в котором блистала Е. Грановская, всматриваясь в детальные оттенки дарования актрисы, чтобы найти ей точное место в своем замысле будущего спектакля. Так же внимательно вглядывался Мейерхольд в игру молодого Б. Глаголина в разных его ролях — для первого варианта своей «Дамы с камелиями» в петербургском Малом театре, задумывая единственный в своем роде образ русского Армана начала XX века — нервного, интеллектуально-утонченного Армана, похожего на романтического поэта блоковской плеяды.

Такие встречи Мейерхольда с актерами не только не мешали его творческим замыслам, но и обогащали его искусство новыми красками, подсказывали ему неожиданные повороты в режиссерском решении сценического образа, отдельных игровых эпизодов, а иногда и спектакля в целом.

Больше того, очень часто Мейерхольд раскрывался интереснее и полнее как художник, когда его чрезмерно радикальные новаторские устремления умерялись влиянием на него традиционного искусства.

Об этом говорит его десятилетняя работа в Александринском театре (1908 – 1918), в котором он выпускает лучшие свои постановки дореволюционного времени. В его режиссерских работах этого десятилетия участвовали не студийные ученики, но опытные профессиональные артисты традиционного театра, вплоть до Савиной, для которой Мейерхольд ставил «Зеленое кольцо» З. Гиппиус, и Варламова, игравшего роль Сганареля в мольеровском «Дон Жуане» — одной из наиболее смелых по театральному новаторству постановок Мейерхольда той эпохи. И такое сочетание давало в свое время превосходные художественные результаты.

Вообще неверно считать, что Мейерхольд не понимал актеров и не умел работать с ними. Он сам был талантливым актером и до конца своей деятельности не терял способности увлекаться яркими артистическими дарованиями и делать все возможное, а часто и невозможное, чтобы показать их в своих спектаклях в максимальном блеске великолепии.

{489} В том же Александринском театре Мейерхольд провел бесчисленное множество индивидуальных репетиций с Ю. Юрьевым, отрабатывая с ним во всех деталях роль Дон Жуана, которая вошла лучшей и, я бы сказал, классической ролью в репертуар этого актера романтической школы «плаща и шпаги». Для Н. Коваленской — актрисы с прекрасной сценической внешностью и с очень средним дарованием — Мейерхольд действительно создал в драме Кальдерона трагическую роль Стойкого Принца, ставшую художественным событием в жизни театрального Петербурга 1915 года. И это не были единичные случаи в режиссерской практике Мейерхольда.

Но он очень быстро охладевал к предметам своего артистического увлечения, которого ему хватало, как правило, только на одну роль, задуманную, чтобы вмонтировать ее в сложившуюся общую идейно-художественную концепцию спектакля. Вслед за увлечением обычно наступала полоса его равнодушия к актеру, которому еще вчера он готов был отдать всю свою изобретательность театрального мага и волшебника. Так случилось с молодой Бабановой после ее триумфа в «Доходном месте». И к Игорю Ильинскому после Аркашки в «Лесе» никогда уже больше не вернулось счастье ощущать себя как актера в центре безоглядных мейерхольдовских забот.

Мейерхольду нужна была всегда новая актерская «фактура» для его режиссерских композиций. И в этом отношении великолепная труппа Художественного театра 30‑х годов, состоявшая из множества первоклассных актерских индивидуальностей, могла предоставить ему почти неограниченные возможности.

Что касается самого Художественного театра, то встреча его актеров с Мейерхольдом могла бы сильно повысить театральную выразительность мхатовских спектаклей и ускорить процесс освоения МХАТ положительного опыта театра так называемого условного стиля. По-видимому, нечто подобное имел в виду Станиславский, когда составлял планы привлечения Мейерхольда к работе в Художественном театре.

А в этих планах он шел в ту пору достаточно далеко, проектируя соединение труппы мейерхольдовского театра с мхатовской труппой и предоставление Мейерхольду для его постановок филиального здания МХАТ. Правда, работу Мейерхольда в этой объединенной труппе он подчинял своему верховному руководству и художественному {490} контролю. Тем не менее Мейерхольд, конечно, как режиссер был бы свободен и в своих замыслах и в их осуществлении.

Об этих радикальных планах Станиславского говорят его записи, сохранившиеся в мхатовских архивах.

## 7

Однако не следует думать, что явное сближение художественных позиций Мейерхольда и Станиславского приводило к уничтожению всех принципиальных творческих различий между ними и их театральными системами. Среди многих решенных и как будто «согласованных» творческих проблем оставалась одна, по отношению к которой и Станиславский и Мейерхольд стояли на непримиримых позициях. Это — проблема актера в современном театре, проблема создания сценического образа.

Как мы уже говорили, Станиславский принимал многие художественные приемы и выразительные средства условного театра — прежде всего то, что касалось трактовки сценического пространства, использования света, декоративного и вещественного убранства сцены. Станиславскому была близка и та реформа, которую провел Мейерхольд в радикальной перестройке сцены современного театра. О ранних опытах Мейерхольда в этой области еще в пору его конструктивистских увлечений Станиславский положительно отзывался в своей книге «Моя жизнь в искусстве», по-видимому, хорошо понимая далеко идущие последствия, которые они несли с собой для театрального искусства будущего.

Но в то же время Станиславский не принимал никакой условности в создании сценического образа. Неизменяемым эталоном подлинного творчества актера для него всегда оставалась способность актера отдавать роли свои собственные, человеческие (а не актерские, как добавлял он сам) чувства, способность актера «идти от себя», от своего душевного мира, от своего духовного опыта в органическом рождении сценического образа как нового живого существа («человеко-роль»), то есть все то, что обычно определяется коротким термином «искусство переживания».

Станиславский, конечно, хорошо понимал, что далеко не все актеры способны к такому творчеству даже при специальных занятиях и упражнениях и что есть исполнители чисто изобразительного, «подражательного» дарования, которых {491} имел в виду Дидро в своем «Парадоксе об актере». Но это искусство даже в наиболее совершенных его проявлениях Станиславский считал «лицедейством» чистой крови, близким к ремеслу.

В свою очередь Мейерхольд в поздние годы своей театральной деятельности многое воспринял от мхатовской системы реалистического спектакля, отказавшись от некоторых важных положений своей прежней концепции условного театрального стиля. И прежде всего, как мы уже видели, он отошел от приема неподвижной «маски» в создании сценического образа и принял принцип реального, развернутого образа-характера, имеющего свое внутреннее развитие.

Так им были построены образы главных персонажей почти во всех его последних постановках, начиная со «Списка благодеяний», кончая «Дамой с камелиями».

Но для Мейерхольда навсегда остался неприемлемым принцип «искусства переживания». В своих высказываниях поздних лет он принимал систему Станиславского, однако без «искусства переживаний» как говорил он сам. Как это ни странно, но, по-видимому, Мейерхольд тогда не понимал, что система Станиславского без «искусства переживания» вообще не существует, или, вернее, становится бессмысленной, что, кстати говоря, весьма часто случается в практике сегодняшнего театра. По всей вероятности, Мейерхольду казалось, что метод физических действий, широко вводимый в ту пору Станиславским, упраздняет переживание как необходимое условие для органического творчества актера. Это было явное заблуждение, но заблуждение, которое до сих пор разделяется отдельными теоретиками и театральными деятелями, иногда даже близко стоящими к мхатовским кругам.

Да, актер создает образ живого реального персонажа со всеми особенностями его человеческого характера, как бы говорил в эту пору Мейерхольд. Но актер должен для этого пользоваться только пластическими средствами «искусства представления», не загрязняя чистый источник артистического воображения и творческой фантазии своими человеческими — слишком человеческими! — чувствами и страстями. В этом отношении Мейерхольд оставался до конца верен кокленовской теории актерского творчества, да еще в самом крайнем ее, биомеханическом, варианте. «Творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве», — с такой лапидарной точностью {492} сформулировал Мейерхольд в одном из своих публичных выступлений 1922 года основной тезис, определяющий место и роль актера в его театральной системе. В различных вариантах этот тезис фигурирует почти во всех мейерхольдовских высказываниях, устных и печатных, начиная с программных статей времен Театра В. Ф. Комиссаржевской, кончая его выступлениями 30‑х годов.

Эту свою магическую формулу в ее классическом варианте Мейерхольд применял не только в тех случаях, когда актеры, по его замыслу, демонстрировали в спектаклях галерею сатирических и трагедийных социальных масок. В более усложненном варианте она действовала и в тех его постановках последнего периода, в которых актеры должны были создавать образы вполне реальных персонажей. В этих случаях Мейерхольд ставил перед ними задачу раскрывать психологические состояния своих героев только пластическими средствами, не затрагивая внутреннего душевного мира и психологии самого исполнителя.

Для того чтобы наглядно представить, какими путями решалась подобная задача актерами Мейерхольдовского театра, можно сослаться хотя бы на сцену смерти Маргариты Готье в последнем акте «Дамы с камелиями». Она вся была решена средствами чистой пластики. Мейерхольд поместил актрису (Зинаиду Райх) в кресло перед окном, спиной к зрительному залу. В таком положении актриса оставалась на протяжении всей заключительной сцены. В ее распоряжении для игры оставались только легкие движения рук, плеч, головы в строго установленные моменты текста. В такой «игре» актрисы участвовало и ее белоснежное платье, в пене кружев и рюшей ниспадавшее до полу в живописно расправленных складках и сделанное из такой тонкой и хрупкой материи, которая легким дрожанием отражала малейшее движение, едва заметный жест актрисы. В момент смерти Маргариты ее голова безвольно склонялась на плечо, а рука соскальзывала с кресла и бессильно повисала в воздухе. Остальное «доигрывали» благоговейные позы других персонажей, окружающих Маргариту.

Этот пластический этюд, завершающий драму, не был просто красивой картиной. Он нес в себе действительное ощущение трагической смерти чистого и страдающего существа. Но это ощущение достигалось только внешними выразительными средствами.

В искусстве создавать на сцене острые психологические ситуации, пользуясь лишь пластическими приемами, {493} Мейерхольд не знал себе равных в театре. На всю жизнь в моей памяти и, наверно, в памяти многих зрителей Мейерхольдовского театра врезалась с четкостью фотографического снимка в той же «Даме с камелиями» сцена рокового объяснения Армана и Маргариты в игорном доме (бал у Олимпии) на широкой извивающейся ажурной чугунной лестнице при свете множества свечей в канделябрах. Позы этих двух персонажей, поставленных на разных ступенях лестницы, ракурсы, в каких они были повернуты к зрителю, складки их стильных одежд, их немногие скупые жесты, точно выверенные режиссером, бледные лица, на которые бросал трепетные блики неверный, колеблющийся свет свечей, — все это с удивительной силой передавало остроту разыгрывающейся драмы, раскрывало напряженный трагизм этой роковой сцены, говорило о душевных муках ее участников.

Это было превосходное пластическое мастерство, подчиненное сложной психологической задаче.

Единственное, но, пожалуй, решающее возражение, которое вызывало это изысканное искусство, заключалось в том, что оно было бы недостижимым для исполнителей «Дамы с камелиями» без радикального вмешательства режиссера, притом такого режиссера-пластика, как Мейерхольд.

Это он, глядя на актеров со стороны, подобно скульптору или живописцу, расправлял в красивом беспорядке складки их одежд; он устанавливал их позы, ракурсы, фиксировал их скупые жесты; это он освещал их дрожащим светом свечей, который бросал на их лица контрастные трагические тени. Для того чтобы такое мастерство стало самостоятельным искусством актера и сняло бы свою безоговорочную зависимость от режиссера, Мейерхольду нужны были исполнители с виртуозной пантомимической техникой Марселя Марсо. У Марсо пластика действительно становится средством для раскрытия острых и сложных психологических состояний его безмолвных персонажей.

Мейерхольд и мечтал создать и воспитать целую армию артистов, подобных Марселю Марсо. Но в истории всего европейского театра актеры этого типа представляли до сих пор явление исключительное и, я бы сказал, экзотическое. У них есть своя традиция, передающаяся иногда через несколько поколений. За спиной того же Марселя Марсо явно проступает тень знаменитого мима XIX века Гаспара Дебюро, воспетого французскими романтиками {494} Шарлем Нодье и Теофилем Готье. Но своей школы актеры этого своеобразного жанра не создали. Комедия дель арте, с которой историки иногда связывают их искусство, имеет другие социально-художественные корни и другую технику. Мастерство актеров комедии дель арте, так же как и средневековых гистрионов, было свободно от той сложной психологической основы, из которой вырастает мастерство актеров типа Марселя Марсо.

Не удалось создать такую школу и Мейерхольду, несмотря на долголетние его опыты в этом направлении сначала в петербургской Студии на Бородинской, а затем в театре своего имени уже в послереволюционное время. Мало того, последние годы его театра были отмечены резким снижением художественного уровня актерского исполнения. Новые сложные задачи, которые ставил актерам Мейерхольд, обнаруживали всю недостаточность их артистических средств. В той же «Даме с камелиями» великолепное пластическое мастерство самого Мейерхольда большей частью работало вхолостую, не находя нужного отзвука даже в игре исполнителей главных ролей.

Мечта Мейерхольда об идеальной труппе актеров-пластиков, для виртуозного искусства которых будет одинаково доступна и психологическая драма и самая смелая эксцентриада в эстрадном обозрении, — эта мечта осталась недостижимой.

По всей вероятности, ее осуществление вообще невозможно в рамках драматического театра. Может быть, такое виртуозное пластическое искусство актера способно решать сложные психологические задачи только в том случае, если оно будет лишено слова, как это и делается в пантомимных этюдах Марселя Марсо, а иногда в балете. Не случайно и сам Мейерхольд ближе всего подошел к осуществлению своих мечтаний в этой области в шницлеровской пантомиме «Шарф Коломбины», которую он ставил дважды еще до революции: в Доме интермедии в 1910 году и в «Привале комедиантов» в 1916 году. Острый драматизм психологической ситуации в этой постановке превосходно передавался скупыми жестами актеров, их безмолвными движениями, временами переходящими в танец, эмоционально насыщенный, полный внутреннего трагизма. Но этот спектакль явно выходил за пределы драматического театра и приближался к фокинским балетным композициям стиля «Петрушки».

Что касается самих актеров, для которых Мейерхольд и стремился создать свою систему «пластического» творчества, {495} то у них раньше или позже должен был возникнуть естественный вопрос: зачем нужно актеру для раскрытия психологических состояний персонажа искать такие сложные, обходные пути, оставаясь в границах только внешних выразительных средств? Зачем нужно складывать сложный по психологической структуре образ подобно мозаике из мельчайших чисто зрелищных деталей, тщательно обходя прямой путь к нему: свои человеческие чувства, свои подлинные переживания, свой собственный психологический опыт — все то, что может быть выражено не только пластикой, но и голосом, живым человеческим голосом, способным передать бесконечное множество оттенков внутренней жизни персонажа и самого актера.

«Мы преступно недооценивали ту огромную силу, которой обладает наш психический аппарат», — говорила в начале 30‑х годов М. И. Бабанова, эта заложница искусства «душевного реализма» в стане «левых» театров, безуспешно пытавшаяся до этого в течение нескольких лет превратиться в образцовую актрису эксцентрической школы.

В разное время к таким же выводам приходило и большинство других актеров, которые, подобно Бабановой, в дни своей артистической молодости были заворожены мечтаниями Мейерхольда об актере какого-то еще небывалого типа, способном творить чудеса на сцене, пользуясь только материалом своего натренированного и виртуозно разработанного тела.

Так или иначе, современный театр, включая передовые театры всего мира, не пошел вслед за Мейерхольдом в сфере актерского искусства. Так много взявший от Мейерхольда в области режиссерского искусства, обязанный ему радикальной реконструкцией всего сложного механизма современной сцены, театр нашего века не принял его мечтаний о торжестве пластического метода в творчестве актера.

Но мастерство пластических деталей, с такой щедростью расточаемое Мейерхольдом в серии его постановок, не прошло бесследно для современного актерского искусства.

Мало кого из актеров новых поколений, начавших творческую жизнь в первые годы революции, миновало увлечение мейерхольдовской эксцентрикой и гротеском 20‑х годов. Актерскую молодежь тех лет это искусство притягивало своей очевидной связью с агитационными задачами революционного театра. Оно давало актерам и режиссерам {496} этого театра великолепные выразительные средства, чтобы в своих пестрых и шумных спектаклях с веселым озорством обрушиться на старый мир, осмеять его, сорвать с него истлевающие ризы, представить его перед новыми зрителями во всей его убогой наготе. В актерском искусстве эксцентрического стиля была и та плакатная броскость, которая, казалось, так хорошо гармонировала со всей вздыбленной жизнью первых революционных лет.

Через увлечение этим стилем прошли в свое время не только непосредственные ученики Мейерхольда — Ильинский, Мартинсон, Гарин, но и актеры иных школ и направлений: Хмелев и Черкасов, Щукин и Бабанова, Дмитрий Орлов и Михоэлс, Марецкая и Астангов и многие другие их театральные сверстники. Впоследствии все эти актеры — одни раньше, другие позже — постепенно освобождались из плена этого острого по внешнему графическому рисунку и в то же время крайне ограниченного по внутреннему содержанию искусства. Но оно оставило свои яркие краски в их творческой палитре.

Для большинства актеров этого поколения осталось навсегда характерным пристальное внимание к зрелищной выразительности создаваемых сценических образов. Пластическая культура в актерском мастерстве 30‑х годов стояла на очень высоком уровне. Искусство психологического гротеска, которое становится в эту пору достоянием многих актеров советского театра, как мы видели, создавалось не без косвенного участия Мейерхольда.

Еще более ощутимое влияние пластическое мастерство Мейерхольда оказало на режиссуру современного театра. На сегодня это мастерство служит превосходным средством в руках режиссера, чтобы обострить зрелищную выразительность той или иной смысловой сценической ситуации, того или иного момента в актерской игре. Такое искусство входит в творческую практику лучших представителей современной режиссуры. Его влияние сказалось и на зарубежном театре.

Превосходные образцы этого искусства мы видели несколько лет назад в постановках Жана Вилара — особенно Я его «Марии Тюдор», в которой режиссер точно отобранными зрелищными деталями и виртуозной игрой светом много способствовал превращению несложной исторической мелодрамы Гюго в высокую трагедию шекспировского стиля. Правда, значительная роль в таком «превращении» мелодрамы Гюго принадлежала Марии Казарес, замечательной {497} драматической актрисе нашего времени. Но и в ее исполнении многое зависело от общего трагического колорита спектакля, созданного режиссерскими средствами, с его красно-черной цветовой гаммой, словно пятна крови на черных стенах королевского дворца, с Подчеркнуто скульптурной лепкой фигур на передней части сцены. Особенно интересна в этом отношении по-мейерхольдовски решенная Виларом игра различными световыми планами в отдельных ключевых эпизодах спектакля. Она была дана на чередовании ярко освещенных полос сцены с темными. При такой системе освещения достаточно было актеру, стоящему на переднем плане, сделать полшага назад, и часть его фигуры становилась затемненной, а если он отступал дальше, то уходил в тень, едва различимый для зрителя, как бы таясь до поры до времени в сумраке сцены, чтобы снова внезапно возникнуть на полном свету. И этот пластически-световой прием режиссер использовал для сгущения трагического, контрастно-зловещего колорита спектакля.

Это пластическое мастерство режиссуры после долгих лет забвения возвращается сейчас и в наш театр.

Обостренное внимание к зрелищной стороне театрального представления за последнее десятилетие ощутимо сказалось в режиссерских работах непосредственных учеников Мейерхольда: у Охлопкова — особенно в его «Гамлете»; у Плучека, начиная с «Клопа» (первый акт) и «Дамоклова меча»; в таких «обозренческих» постановках Равенских, как «Свиные хвостики» и «День рождения Терезы». В этом же плане использует постановочные традиции Мейерхольда Товстоногов, прежде всего в своем «Горе от ума» — спектакле спорном по замыслу, но интересном по театральным краскам. Режиссерское мастерство этого стиля находит широкое применение и в работах режиссеров молодого поколения: у Эфроса, спектакли которого — от «Никто» до «Снимается кино…» и «Чайки» — обычно отличаются остротой и точностью пластической формы; в последних работах Львова-Анохина, особенно в «Антигоне»: у Любимова, в его агитобозрениях.

Не все равноценно в этих опытах. Но, так или иначе, в них режиссерские традиции Мейерхольда начинают новую жизнь на подмостках современного театра.

С большей медленностью восстанавливаются в театре наших дней традиции Станиславского в области актерского творчества — традиции глубоко человеческого, страстного искусства актера. От эстетической унификации, характерной {498} для нашего театра послевоенного десятилетия, сильнее всего пострадало именно такое искусство актера — необычайно тонкое по своей художественной «ткани», крайне чувствительное ко всякого рода искусственным эстетическим догмам и ограничениям.

Именно этим прежде всего объясняется все еще сниженная роль актера в создании современного спектакля, о чем с тревогой начинают писать в статьях и рецензиях постоянные обозреватели сегодняшней театральной жизни. Все же и в области актерского искусства за последние годы произошли ощутимые сдвиги. Все чаще мы встречаем на сценах различных театров живые правдивые образы, созданные актерами разных поколений, — притом большей частью образы современные, как будто выхваченные из самого потока «сиюминутной» действительности. И по ряду признаков можно предполагать, что эти образы создавались актерами не только посредством «ума холодных наблюдений», но и с участием их человеческого душевного мира, их собственного жизненного и духовного опыта. То высокое искусство актера, которое Станиславский назвал «искусством переживания» и с которым связаны все сколько-нибудь значительные актерские создания больше чем за полвека — у нас и за рубежом, — начинает пробиваться на современную сцену.

Эти сдвиги в актерском искусстве тесно связаны с процессами, которые идут в сегодняшней драматургии, поворачивая ее лицом к самой жизни с ее реальными конфликтами и многообразием человеческих судеб.

Но здесь мы выходим за пределы данного очерка. Театр наших дней с его разнообразными художественными тенденциями в искусстве актера, режиссера, художника-декоратора представляет собой самостоятельную тему, которая требует специального рассмотрения.

# **{****505}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Азарин А. М. [85](#_page085), [304](#_page304)

Акимов Н. П. [227](#_page227), [405](#_page405)

Алексеева Е. Г. [117](#_page117), [341](#_page341), [347](#_page347)

Ален Э. [443](#_page443)

Амаглобели С. И. [242](#_page242)

Андреев Л. Н. [12](#_page012), [64](#_page064), [257](#_page257)

Андровская О. Н. [266](#_page266)

Анненков Ю. П. [93](#_page093)

Анненков Н. А. [256](#_page256)

Антонова А. М. [385](#_page385)

Арбузов А. Н. [318](#_page318)

Аристотель [204](#_page204), [205](#_page205), [334](#_page334)

Аристофан [212](#_page212)

Аркадии И. И. [271](#_page271)

Арсенцева А. Н. [366](#_page366)

Арсеньев Н. Г. [357](#_page357)

Астангов М. Ф. [252](#_page252), [261](#_page261), [496](#_page496)

Афиногенов А. Н. [82](#_page082), [198](#_page198), [207](#_page207), [210](#_page210), [221](#_page221) – [223](#_page223), [233](#_page233), [235](#_page235), [236](#_page236), [259](#_page259), [316](#_page316)

Бабанова М. И. [47](#_page047), [412](#_page412), [489](#_page489), [495](#_page495), [496](#_page496)

Бабель И. Э. [72](#_page072) – [74](#_page074), [258](#_page258)

Базилевский Н. Г. [184](#_page184), [189](#_page189)

Байрон Д.‑Г. [473](#_page473)

Бальзак О. де [46](#_page046), [339](#_page339), [449](#_page449), [450](#_page450), [486](#_page486)

Барсак А. [440](#_page440), [441](#_page441), [445](#_page445), [447](#_page447)

Баталов Н. П. [487](#_page487)

Безыменский А. И. [250](#_page250)

Белинский В. Г. [126](#_page126), [395](#_page395), [396](#_page396), [399](#_page399), [400](#_page400), [402](#_page402), [406](#_page406), [409](#_page409) – [411](#_page411)

Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) [48](#_page048)

Беляев Ю. Д. [60](#_page060)

Бендина В. Д. [282](#_page282)

Бенелли С. [92](#_page092)

Бенуа А. Н. [17](#_page017), [91](#_page091), [95](#_page095)

Бенуа Н. А. [95](#_page095)

Бергер Г. [24](#_page024), [25](#_page025)

Бестужев Н. А. [129](#_page129), [432](#_page432)

Бетховен Л. ван [156](#_page156), [163](#_page163)

Билль-Белоцерковский В. Н. [181](#_page181), [197](#_page197), [217](#_page217), [234](#_page234), [257](#_page257), [261](#_page261)

Бирилло С. С. [390](#_page390), [391](#_page391)

Бирман С. Г. [290](#_page290) – [292](#_page292), [304](#_page304)

Блок А. А. [10](#_page010), [12](#_page012), [14](#_page014), [15](#_page015), [20](#_page020), [51](#_page051), [91](#_page091), [121](#_page121), [152](#_page152), [159](#_page159), [160](#_page160), [269](#_page269), [332](#_page332), [403](#_page403), [469](#_page469), [488](#_page488)

Блохина К. Е. [427](#_page427)

Богданова А. В. [252](#_page252)

Боголюбов Н. И. [146](#_page146)

Болдуман М. П. [282](#_page282), [316](#_page316)

Болеславский Р. В. [21](#_page021), [43](#_page043)

Болонкин Н. [394](#_page394)

Бомарше (П.‑О. Карон) [476](#_page476)

Босулаев А. Ф. [245](#_page245)

Брандес Г. [398](#_page398)

Бромлей Н. Н. [43](#_page043)

Брюсов В. Я. [396](#_page396)

Бубнов Н. Н. [329](#_page329)

Быстрицкая Э. А. [458](#_page458), [459](#_page459)

Вагаршян В. Б. [404](#_page404)

Вагнер Р. [29](#_page029)

Ванин В. В. [264](#_page264)

Варламов К. А. [52](#_page052), [102](#_page102), [333](#_page333), [478](#_page478), [488](#_page488)

Варпаховский Л. В. [450](#_page450)

Васильев Г. М. [275](#_page275), [276](#_page276)

Вахтангов Е. Б. [21](#_page021), [31](#_page031), [39](#_page039), [42](#_page042), [43](#_page043), [52](#_page052), [60](#_page060), [63](#_page063) – [66](#_page066), [88](#_page088), [100](#_page100), [273](#_page273), [290](#_page290), [337](#_page337) – [339](#_page339), [462](#_page462), [478](#_page478), [479](#_page479), [481](#_page481)

Венкстерн Н. А. [79](#_page079)

Вербаков Г. А. [99](#_page099)

Вилар Ж. [420](#_page420), [496](#_page496)

Вильямс П. В. [476](#_page476), [480](#_page480)

Винер А. Б. [136](#_page136)

Вишневский В. В. [146](#_page146) – [149](#_page149), [166](#_page166), [219](#_page219), [220](#_page220), [259](#_page259), [271](#_page271)

{506} Владиславский В. А. [203](#_page203)

Владомирский В. И. [389](#_page389), [390](#_page390)

Волков Б. И. [365](#_page365)

Волков Л. А. [81](#_page081), [204](#_page204), [453](#_page453)

Волков М. Д. [436](#_page436)

Волькенштейн В. М. [24](#_page024), [205](#_page205)

Вольтер (Аруэ) Ф.‑М. [98](#_page098)

Воробьев С. Н. [102](#_page102), [104](#_page104)

Воровский В. В. [321](#_page321)

Воронов В. [342](#_page342)

Газенклевер В. [70](#_page070)

Галина О. В. [389](#_page389)

Ганшин В. Н. [271](#_page271)

Гарин Э. П. [484](#_page484), [496](#_page496)

Гауптман Г. [24](#_page024), [26](#_page026)

Гейерманс Г. [24](#_page024)

Гейрот А. А. [290](#_page290)

Гераклит [101](#_page101)

Герцен А. И. [51](#_page051), [424](#_page424)

Гете И.‑В. [153](#_page153), [402](#_page402), [403](#_page403), [410](#_page410)

Гиацинтова С. В. [304](#_page304)

Гиппиус З. Н. [488](#_page488)

Глаголин В. С. [488](#_page488)

Гладков Н. Г. [325](#_page325)

Гладков Ф. В. [260](#_page260)

Глебов А. Г. [132](#_page132), [133](#_page133), [181](#_page181), [234](#_page234)

Глизер Ю. С. [133](#_page133), [290](#_page290) – [292](#_page292), [294](#_page294)

Гоголева В. Н. [280](#_page280)

Гоголь Н. В. [122](#_page122), [126](#_page126), [127](#_page127), [187](#_page187), [188](#_page188), [308](#_page308), [322](#_page322), [333](#_page333), [364](#_page364), [387](#_page387), [409](#_page409), [454](#_page454), [475](#_page475)

Гойя Ф. [48](#_page048), [331](#_page331)

Головин А. Я. [452](#_page452)

Гольдони К. [60](#_page060), [92](#_page092), [173](#_page173), [189](#_page189), [355](#_page355), [455](#_page455), [456](#_page456)

Гончарова Е. [485](#_page485)

Гоппе Г. Д. [91](#_page091)

Горин-Горяинов Б. А. [333](#_page333), [335](#_page335)

Горький А. М. [10](#_page010), [12](#_page012), [14](#_page014), [15](#_page015), [17](#_page017), [90](#_page090), [226](#_page226), [242](#_page242), [258](#_page258), [259](#_page259), [281](#_page281), [287](#_page287), [315](#_page315), [320](#_page320) – [323](#_page323), [340](#_page340), [342](#_page342) – [352](#_page352), [381](#_page381), [383](#_page383), [387](#_page387), [392](#_page392), [419](#_page419), [471](#_page471)

Горюнов А. О. [117](#_page117), [324](#_page324), [341](#_page341)

Готовцев В. В. [78](#_page078)

Готье Т. [249](#_page249), [494](#_page494)

Гофман Э.‑Т.‑А. [331](#_page331), [335](#_page335)

Гоцци К. [100](#_page100), [481](#_page481)

Грановская Е. М. [488](#_page488)

Грибов А. Н. [282](#_page282), [316](#_page316)

Грибоедов А. С. [125](#_page125) – [129](#_page129), [423](#_page423) – [429](#_page429), [431](#_page431), [433](#_page433) – [437](#_page437)

Григорьев А. А. [397](#_page397)

Григорьев Б. Д. [330](#_page330)

Григорьева Г. К. [413](#_page413)

Гусев В. М. [318](#_page318)

Гюго В. [80](#_page080), [496](#_page496)

Дави Ж. [445](#_page445)

Давидовский К. А. [260](#_page260)

Давурин Д. И. [318](#_page318)

Давыдов В. Н. [96](#_page096)

Дальский М. В. [396](#_page396)

Д’Аннунцио Г. [43](#_page043)

Дебюро Г. [493](#_page493)

Джонсон Б. [99](#_page099), [100](#_page100)

Джонсон Р. [420](#_page420), [423](#_page423)

Дигнэм М. [420](#_page420)

Дидро Д. [491](#_page491)

Дикий А. Д. [81](#_page081), [332](#_page332), [334](#_page334) – [337](#_page337)

Диккенс Ч. [24](#_page024), [39](#_page039), [208](#_page208) – [210](#_page210), [367](#_page367), [476](#_page476), [481](#_page481)

Добржинский Г. В. [342](#_page342)

Добролюбов Н. А. [111](#_page111), [311](#_page311), [398](#_page398)

Добронравов Б. Г. [266](#_page266), [487](#_page487)

Добужинский М. В. [426](#_page426)

Довгялло А. В. [298](#_page298)

Доронина Т. В. [433](#_page433), [434](#_page434), [436](#_page436)

Достоевский Ф. М. [15](#_page015), [479](#_page479)

Драйзер Т. [242](#_page242), [243](#_page243)

Дудников Д. М. [404](#_page404)

Дузе Э. [46](#_page046)

Дурасова М. А. [304](#_page304)

Душка Н. [447](#_page447)

Дюма А. (отец) [257](#_page257)

Евгеньева Е. Д. [280](#_page280)

Евреинов Н. Н. [168](#_page168)

Егорова Г. А. [430](#_page430)

Егорова Н. [394](#_page394)

Езепов В. И. [455](#_page455)

Еланская К. Н. [265](#_page265), [266](#_page266)

Ермолина Е. [391](#_page391)

Ермолова М. Н. [471](#_page471)

Жаров М. И. [261](#_page261), [271](#_page271)

Жданович И. Ф. [390](#_page390)

Живокини В. И. [52](#_page052), [478](#_page478)

Жукова И. [394](#_page394)

Завадский Ю. А. [3](#_page003), [273](#_page273), [278](#_page278), [279](#_page279), [292](#_page292), [300](#_page300), [310](#_page310)

Завалишин А. И. [181](#_page181)

Зархи Н. А. [207](#_page207) – [209](#_page209)

Захарова [347](#_page347)

Зенон [101](#_page101)

{507} Зимбовский М. А. [276](#_page276)

Значковский П. Н. [280](#_page280)

Золя Э. [445](#_page445), [450](#_page450)

Зорев М. А. [390](#_page390), [391](#_page391)

Зражевский А. И. [336](#_page336)

Ибсен Г. [43](#_page043), [44](#_page044), [94](#_page094), [187](#_page187), [207](#_page207), [210](#_page210), [221](#_page221), [223](#_page223), [225](#_page225), [235](#_page235), [236](#_page236), [238](#_page238)

Иванов В. В. [197](#_page197), [234](#_page234), [241](#_page241), [258](#_page258)

Иванов В. И. [14](#_page014), [15](#_page015)

Иванов-Козельский М. Т. [396](#_page396)

Изаров А. Я. [280](#_page280)

Ильин П. [348](#_page348)

Ильинский И. В. [114](#_page114), [131](#_page131), [290](#_page290) – [293](#_page293), [304](#_page304), [427](#_page427), [429](#_page429), [475](#_page475), [484](#_page484), [486](#_page486), [489](#_page489), [496](#_page496)

Ильинский И. П. [275](#_page275)

Каверин Ф. Н. [3](#_page003), [243](#_page243) – [245](#_page245), [300](#_page300), [387](#_page387)

Казарес М. [496](#_page496)

Кайзер Г. [93](#_page093)

Калинин С. И. [266](#_page266)

Кальдерон П. [173](#_page173), [489](#_page489)

Каманин Н. П. [284](#_page284)

Каратыгин В. А. [397](#_page397)

Карпов Е. П. [101](#_page101), [102](#_page102)

Катаев В. П. [175](#_page175), [200](#_page200) – [204](#_page204), [206](#_page206), [207](#_page207), [213](#_page213)

Качалов В. И. [282](#_page282), [290](#_page290), [303](#_page303), [305](#_page305), [316](#_page316), [396](#_page396), [401](#_page401) – [403](#_page403), [410](#_page410), [477](#_page477), [487](#_page487)

Кашинцева Н. [394](#_page394)

Каюров Ю. И. [458](#_page458) – [460](#_page460)

Кедров М. Н. [282](#_page282)

Кенигсон В. В. [455](#_page455)

Киршон В. М. [140](#_page140), [181](#_page181), [221](#_page221), [234](#_page234), [236](#_page236), [237](#_page237), [241](#_page241), [257](#_page257)

Книппер-Чехова О. Л. [283](#_page283), [487](#_page487)

Ковалева [357](#_page357)

Коваленская Н. Г. [489](#_page489)

Ковров Г. И. [262](#_page262), [385](#_page385)

Козлов Н. М. [298](#_page298)

Коклен Б.‑К. [53](#_page053), [55](#_page055), [491](#_page491)

Колесаев В. С. [298](#_page298)

Колин Н. Ф. [60](#_page060)

Колло Ж. [62](#_page062)

Кольцов В. Г. [330](#_page330)

Кольцов Ю. Э. [282](#_page282), [316](#_page316)

Комаровская Н. И. [93](#_page093)

Комиссаржевская В. Ф. [10](#_page010), [20](#_page020), [332](#_page332), [492](#_page492)

Коннел М. [422](#_page422)

Коновалов Н. Л. [203](#_page203)

Кононова О. [394](#_page394)

Конская Л. [98](#_page098)

Коонен А. Г. [141](#_page141), [164](#_page164), [165](#_page165), [261](#_page261), [270](#_page270), [271](#_page271), [299](#_page299)

Корниенко Н. И. [427](#_page427)

Корчагина-Александровская Е. П. [102](#_page102), [104](#_page104)

Коршунов В. И. [425](#_page425), [428](#_page428)

Коцебу А. [120](#_page120)

Кочеткова [346](#_page346), [347](#_page347)

Крамов А. Г. [262](#_page262)

Кренкель Э. Т. [285](#_page285)

Кричко А. И. [245](#_page245), [253](#_page253)

Крон А. А. [318](#_page318)

Крылов В. А. [120](#_page120)

Крэг Г. [19](#_page019), [471](#_page471)

Кудрявцев Б. [391](#_page391)

Куза В. В. [325](#_page325)

Кузмин М. А. [46](#_page046)

Кузнецов В. [435](#_page435)

Кузнецов С. Л. [303](#_page303), [333](#_page333)

Кукрыниксы [131](#_page131)

Кулиш Н. Г. [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152), [154](#_page154), [155](#_page155), [157](#_page157) – [162](#_page162)

Куприн А. И. [318](#_page318)

Кустодиев Б. М. [256](#_page256), [310](#_page310)

Лабиш Э. [94](#_page094)

Лабунская О. В. [133](#_page133)

Лавров Ю. С. [98](#_page098)

Лазарев Г. И. [280](#_page280)

Лакхэм С. [420](#_page420)

Лебедев В. Ф. [92](#_page092), [93](#_page093)

Лейн-Смит Д. [422](#_page422)

Ленин В. И. [363](#_page363)

Ленский А. П. [396](#_page396), [401](#_page401)

Леонидов Л. М. [43](#_page043), [172](#_page172), [261](#_page261), [487](#_page487)

Леонов Л. М. [207](#_page207), [210](#_page210), [222](#_page222), [258](#_page258)

Лермонтов М. Ю. [230](#_page230), [395](#_page395), [486](#_page486)

Лесков Н. С. [66](#_page066)

Лешков П. И. [102](#_page102), [103](#_page103)

Ливанов Б. Н. [266](#_page266)

Ликсо И. А. [428](#_page428)

Лилина М. П. [487](#_page487)

Липскеров К. А. [68](#_page068)

Лишин М. Е. [133](#_page133)

Луначарский А. В. [101](#_page101), [306](#_page306), [467](#_page467) – [469](#_page469), [471](#_page471), [472](#_page472), [476](#_page476), [477](#_page477)

Львов-Анохин Б. А. [497](#_page497)

Любимов Ю. П. [497](#_page497)

Любимов-Ланской Е. О. [264](#_page264), [365](#_page365), [366](#_page366)

Лютер М. [407](#_page407)

Ляпидевский А. В. [284](#_page284)

{508} Максимов В. В. [91](#_page091)

Макюэн Д. [421](#_page421)

Малюгин [343](#_page343) – [347](#_page347)

Малютин Я. О. [102](#_page102), [103](#_page103)

Мансурова Ц. Л. [326](#_page326), [327](#_page327), [341](#_page341), [346](#_page346)

Маргерит В. [257](#_page257)

Марголин С. А. [365](#_page365)

Марецкая В. П. [279](#_page279), [280](#_page280), [290](#_page290), [292](#_page292), [496](#_page496)

Маркиш П. Д. [181](#_page181)

Маркушев С. А. [429](#_page429)

Марсо М. [493](#_page493), [494](#_page494)

Мартине М. [109](#_page109)

Мартинсон С. А. [290](#_page290) – [293](#_page293), [484](#_page484), [496](#_page496)

Массалитинова В. О. [256](#_page256), [336](#_page336)

Маяковский В. В. [12](#_page012), [130](#_page130), [152](#_page152), [159](#_page159)

Мегрон Л. [442](#_page442)

Межинский С. Б. [203](#_page203), [336](#_page336)

Мейерхольд В. Э. [41](#_page041), [47](#_page047), [60](#_page060), [62](#_page062), [64](#_page064), [75](#_page075), [106](#_page106), [109](#_page109) – [115](#_page115), [119](#_page119), [121](#_page121), [124](#_page124), [125](#_page125), [129](#_page129) – [132](#_page132), [136](#_page136), [137](#_page137), [139](#_page139), [140](#_page140), [143](#_page143) – [146](#_page146), [148](#_page148), [168](#_page168), [170](#_page170), [196](#_page196) – [199](#_page199), [247](#_page247), [259](#_page259), [273](#_page273), [290](#_page290), [291](#_page291), [299](#_page299), [300](#_page300), [302](#_page302), [309](#_page309) – [311](#_page311), [319](#_page319), [330](#_page330), [332](#_page332), [333](#_page333), [335](#_page335), [432](#_page432), [433](#_page433), [453](#_page453), [462](#_page462) – [467](#_page467), [471](#_page471), [478](#_page478), [480](#_page480) – [497](#_page497)

Метерлинк М. [65](#_page065), [234](#_page234)

Микеев М. [361](#_page361)

Микитенко И. К. [85](#_page085), [181](#_page181)

Милославский Н. К. [397](#_page397)

Митаев [361](#_page361)

Михеев Е. [348](#_page348)

Михоэлс С. М. [291](#_page291), [305](#_page305), [479](#_page479), [498](#_page498)

Мичурин Г. М. [93](#_page093)

Моисси А. [46](#_page046), [402](#_page402)

Мологин Н. К. [64](#_page064), [111](#_page111)

Молоков В. С. [284](#_page284)

Мольер (Ж.‑Б. Поклен) [92](#_page092), [93](#_page093), [119](#_page119) – [121](#_page121), [173](#_page173), [253](#_page253), [254](#_page254), [306](#_page306), [327](#_page327) – [329](#_page329), [334](#_page334), [355](#_page355), [357](#_page357), [358](#_page358), [479](#_page479), [488](#_page488)

Монахов Н. Ф. [92](#_page092), [94](#_page094) – [96](#_page096)

Мопассан Г. де [91](#_page091)

Мордвинов Н. Д. [279](#_page279)

Москвин И. М. [287](#_page287), [288](#_page288), [303](#_page303), [305](#_page305), [310](#_page310), [473](#_page473), [476](#_page476), [479](#_page479), [487](#_page487)

Мотли [418](#_page418), [420](#_page420)

Мочалов П. С. [120](#_page120), [343](#_page343), [395](#_page395), [396](#_page396), [399](#_page399) – [401](#_page401), [406](#_page406), [409](#_page409), [410](#_page410), [415](#_page415)

Мухин М. Г. [114](#_page114)

Мясницкий И. И. [187](#_page187)

Надолинский [357](#_page357)

Нароков Н. С. [255](#_page255), [356](#_page356)

Немирович-Данченко Вл. И. [18](#_page018), [23](#_page023), [47](#_page047), [128](#_page128), [143](#_page143), [258](#_page258), [264](#_page264), [282](#_page282), [311](#_page311), [431](#_page431), [477](#_page477)

Никитин Н. Н. [161](#_page161), [181](#_page181)

Никитин А. [394](#_page394)

Нобили Л. де [422](#_page422)

Нодье Ш. [494](#_page494)

Обуховский М. [394](#_page394)

Одоевский А. И. [129](#_page129), [432](#_page432)

Одоевский В. Ф. [427](#_page427)

Оленев П. А. [385](#_page385)

Олеша Ю. К. [149](#_page149), [151](#_page151), [159](#_page159), [165](#_page165), [233](#_page233), [259](#_page259), [437](#_page437)

Орленев П. Н. [396](#_page396), [407](#_page407)

Орлов Д. Н. [253](#_page253), [291](#_page291), [305](#_page305), [313](#_page313) – [315](#_page315), [479](#_page479), [496](#_page496)

Орочко А. А. [341](#_page341)

Островский А. Н. [16](#_page016), [90](#_page090), [94](#_page094), [101](#_page101) – [104](#_page104), [106](#_page106) – [108](#_page108), [111](#_page111) – [113](#_page113), [119](#_page119), [122](#_page122), [123](#_page123), [127](#_page127), [173](#_page173), [189](#_page189), [205](#_page205), [222](#_page222), [235](#_page235), [238](#_page238), [255](#_page255), [256](#_page256), [264](#_page264) – [266](#_page266), [277](#_page277) – [281](#_page281), [305](#_page305) – [312](#_page312), [322](#_page322), [334](#_page334), [342](#_page342), [364](#_page364), [372](#_page372), [392](#_page392) – [394](#_page394), [448](#_page448), [457](#_page457), [459](#_page459) – [461](#_page461), [476](#_page476)

Остужев А. А. [291](#_page291), [302](#_page302), [305](#_page305), [314](#_page314), [315](#_page315), [354](#_page354)

Охлопков Н. П. [166](#_page166), [181](#_page181), [246](#_page246) – [248](#_page248), [319](#_page319), [405](#_page405), [416](#_page416), [417](#_page417), [497](#_page497)

Павлов Д. С. [428](#_page428)

Павлюченко Г. [179](#_page179)

Панферов Ф. И. [367](#_page367) – [387](#_page387)

Пашенная В. Н. [279](#_page279)

Первомайский Л. С. [291](#_page291), [292](#_page292)

Персонов И. [342](#_page342)

Петров-Водкин К. С. [95](#_page095)

Пикфорд М. [109](#_page109)

Плавт [94](#_page094)

Платонов В. В. [391](#_page391)

Плучек В. Н. [497](#_page497)

Погодин Н. Ф. [181](#_page181), [198](#_page198), [214](#_page214), [226](#_page226), [235](#_page235), [240](#_page240), [259](#_page259)

Подгорный В. А. [54](#_page054)

Подгорный Н. В. [426](#_page426), [455](#_page455)

Полицеймако В. П. [435](#_page435)

Поляков А. В. [276](#_page276), [404](#_page404)

Попова В. Н. [288](#_page288) – [290](#_page290)

Потоцкая М. А. [102](#_page102), [104](#_page104)

Прозоровский Л. М. [260](#_page260)

Прусаков Н. П. [252](#_page252)

Путилина М. [394](#_page394)

Пушкин А. С. [15](#_page015), [94](#_page094), [267](#_page267)

Пыжова О. И. [81](#_page081), [252](#_page252)

{509} Рабинович И. М. [266](#_page266)

Равенских Б. И. [497](#_page497)

Радлов С. Э. [108](#_page108), [314](#_page314), [354](#_page354)

Раевский И. М. [390](#_page390)

Райх З. Н. [115](#_page115), [492](#_page492)

Раневская Ф. Г. [164](#_page164)

Рапопорт И. М. [117](#_page117), [216](#_page216), [329](#_page329)

Рахманов Л. Н. [364](#_page364), [365](#_page365)

Редгрейв М. [420](#_page420), [421](#_page421)

Ремизова В. Ф. [115](#_page115)

Ржецкая Л. И. [391](#_page391)

Римский-Корсаков Н. А. [125](#_page125)

Родченко А. М. [131](#_page131)

Розанов С. Г. [214](#_page214) – [216](#_page216)

Роллан Р. [79](#_page079)

Ромашов Б. С. [185](#_page185), [189](#_page189), [197](#_page197), [217](#_page217), [222](#_page222), [234](#_page234), [274](#_page274)

Роттердамский Э. [407](#_page407)

Рощина-Инсарова Е. Н. [303](#_page303)

Русле Б. [445](#_page445)

Рыбаков Н. Х. [396](#_page396)

Рыбников Н. Н. [385](#_page385)

Рыжова В. Н. [256](#_page256)

Рылеев К. Ф. [129](#_page129), [432](#_page432)

Рындин В. Ф. [162](#_page162), [271](#_page271), [329](#_page329), [416](#_page416)

Савина М. Г. [488](#_page488)

Саламанова Е. Н. [280](#_page280)

Салтыков-Щедрин М. Е. [73](#_page073)

Сальвини Т. [52](#_page052), [478](#_page478)

Сальникова А. Ф. [203](#_page203)

Самойлов Е. В. [405](#_page405) – [416](#_page416)

Сапунов Н. Н. [114](#_page114)

Сахновский В. Г. [311](#_page311)

Сашин-Никольский А. И. [385](#_page385)

Светловидов Н. А. [336](#_page336), [384](#_page384), [428](#_page428)

Сейриг Д. [441](#_page441) – [443](#_page443)

Сейфуллина Л. Н. [116](#_page116), [217](#_page217)

Сельвинский И. Л. [142](#_page142) – [144](#_page144), [313](#_page313), [314](#_page314)

Семенов С. А. [284](#_page284), [286](#_page286)

Семенова А. И. [280](#_page280)

Серафимович А. С. [246](#_page246)

Сидоркин М. Н. [328](#_page328)

Симонов Е. Р. [423](#_page423), [430](#_page430)

Симонов Р. Н. [3](#_page003), [300](#_page300), [302](#_page302), [311](#_page311), [318](#_page318), [326](#_page326), [327](#_page327), [341](#_page341)

Синельникова М. Д. [329](#_page329)

Сирвинт З. М. [254](#_page254)

Скворцов [356](#_page356)

Скофилд П. [420](#_page420)

Скриб Э. [318](#_page318)

Славин А. П. [397](#_page397)

Славин Л. И. [219](#_page219), [220](#_page220), [259](#_page259), [325](#_page325)

Слепнев М. Т. [284](#_page284)

Словацкий Ю. [43](#_page043)

Соболев Ю. В. [38](#_page038), [43](#_page043), [59](#_page059)

Соколова В. С. [487](#_page487)

Соколовский С. Г. [394](#_page394)

Соловьев В. А. [249](#_page249) – [253](#_page253)

Соловьев В. Н. [98](#_page098)

Сологуб Ф. К. [12](#_page012)

Софокл [212](#_page212)

Ставский В. П. [175](#_page175), [176](#_page176), [179](#_page179), [248](#_page248)

Станиславский К. С. [5](#_page005), [10](#_page010), [13](#_page013), [15](#_page015) – [18](#_page018), [20](#_page020) – [23](#_page023), [29](#_page029), [30](#_page030), [32](#_page032) – [34](#_page034), [39](#_page039), [41](#_page041), [42](#_page042), [47](#_page047), [51](#_page051) – [56](#_page056), [58](#_page058) – [61](#_page061), [64](#_page064), [87](#_page087), [96](#_page096), [198](#_page198), [273](#_page273), [300](#_page300), [303](#_page303), [305](#_page305), [310](#_page310), [311](#_page311), [365](#_page365), [423](#_page423), [431](#_page431), [444](#_page444), [453](#_page453), [462](#_page462) – [466](#_page466), [470](#_page470) – [479](#_page479), [486](#_page486) – [491](#_page491), [497](#_page497), [498](#_page498)

Станицын В. Я. [480](#_page480)

Стенберг Э. Г. [452](#_page452)

Стравинский И. Ф. [125](#_page125)

Страхова Е. Н. [253](#_page253)

Стрепетова П. А. [57](#_page057)

Стриндберг А. [5](#_page005), [48](#_page048), [52](#_page052), [88](#_page088)

Судаков И. Я. [385](#_page385)

Сулержицкий Л. А. [13](#_page013), [18](#_page018) – [23](#_page023), [25](#_page025), [26](#_page026), [29](#_page029) – [34](#_page034), [39](#_page039), [42](#_page042), [50](#_page050), [51](#_page051), [58](#_page058), [59](#_page059), [61](#_page061), [83](#_page083) – [85](#_page085), [88](#_page088), [300](#_page300)

Сухово-Кобылин А. В. [48](#_page048), [77](#_page077), [122](#_page122), [187](#_page187), [188](#_page188), [205](#_page205), [224](#_page224), [308](#_page308), [333](#_page333) – [335](#_page335), [364](#_page364), [393](#_page393), [426](#_page426), [486](#_page486)

Сушкевич Б. М. [21](#_page021), [42](#_page042), [63](#_page063), [73](#_page073), [88](#_page088)

Таиров А. Я. [142](#_page142), [162](#_page162), [266](#_page266) – [271](#_page271), [453](#_page453)

Тарасова А. К. [282](#_page282), [487](#_page487)

Тарханов М. М. [266](#_page266), [283](#_page283), [287](#_page287), [288](#_page288), [303](#_page303), [432](#_page432), [487](#_page487)

Татлин В. Е. [284](#_page284)

Терешкович М. А. [133](#_page133)

Титушин Н. Ф. [393](#_page393)

Ткаченко В. А. [427](#_page427)

Товстоногов Г. А. [430](#_page430), [431](#_page431), [433](#_page433), [436](#_page436), [437](#_page437), [471](#_page471), [497](#_page497)

Толстой А. К. [76](#_page076), [122](#_page122)

Толстой А. Н. [5](#_page005), [60](#_page060), [78](#_page078)

Толстой Л. Н. [13](#_page013), [14](#_page014), [19](#_page019), [307](#_page307)

Толлер Э. [138](#_page138)

Толубеев Ю. В. [323](#_page323), [349](#_page349)

Топорков В. О. [479](#_page479)

Тредуэлл С. [271](#_page271)

Тренев К. А. [175](#_page175), [197](#_page197), [294](#_page294) – [298](#_page298)

Тумская В. Ф. [325](#_page325)

Тур братья [342](#_page342)

Тургенев И. С. [397](#_page397) – [399](#_page399), [402](#_page402), [410](#_page410), [440](#_page440) – [442](#_page442), [444](#_page444) – [448](#_page448)

{510} Тутышкин А. П. [328](#_page328)

Тьютин Д. [420](#_page420), [423](#_page423)

Тышлер А. Г. [331](#_page331)

Уайльд О. [453](#_page453), [456](#_page456)

Уаймарк П. [422](#_page422)

Уралов И. М. [333](#_page333)

Успенский А. В. [257](#_page257)

Уэллс Г. [271](#_page271)

Фадеева С. Н. [429](#_page429)

Файко А. М. [149](#_page149), [151](#_page151), [159](#_page159), [190](#_page190), [197](#_page197), [198](#_page198), [207](#_page207), [208](#_page208), [227](#_page227) – [233](#_page233), [235](#_page235), [258](#_page258), [316](#_page316), [317](#_page317)

Федин К. А. [150](#_page150)

Фердинандов Б. А. [106](#_page106)

Финн К. Я. [259](#_page259)

Флобер Г. [443](#_page443)

Фокин М. М. [494](#_page494)

Фореггер Н. М. [107](#_page107)

Франсуа Ж. [444](#_page444)

Фурманов Д. А. [257](#_page257)

Фурманский П. Н. [244](#_page244), [245](#_page245)

Харламова [351](#_page351)

Хмелев Н. П. [283](#_page283), [291](#_page291), [305](#_page305), [318](#_page318), [449](#_page449), [453](#_page453), [479](#_page479), [480](#_page480), [487](#_page487), [496](#_page496)

Ходасевич В. М. [95](#_page095)

Холл П. [422](#_page422)

Хохлов К. П. [93](#_page093), [95](#_page095), [278](#_page278), [279](#_page279)

Цаккони Э. [46](#_page046)

Царьков Д. [351](#_page351)

Царькова А. [352](#_page352)

Цветкова Н. С. [253](#_page253)

Ценин С. С. [271](#_page271)

Церетелли Н. М. [141](#_page141), [299](#_page299)

Чайковский П. И. [405](#_page405), [448](#_page448)

Чалая З. А. [181](#_page181)

Чапек К. [52](#_page052)

Чебан А. И. [73](#_page073), [74](#_page074), [304](#_page304)

Черкасов Н. К. [365](#_page365), [366](#_page366), [496](#_page496)

Чернышевский Н. Г. [398](#_page398)

Чехов А. П. [10](#_page010), [17](#_page017), [58](#_page058), [65](#_page065), [102](#_page102), [112](#_page112), [189](#_page189), [205](#_page205) – [207](#_page207), [210](#_page210), [212](#_page212), [213](#_page213), [275](#_page275), [321](#_page321), [322](#_page322), [349](#_page349), [458](#_page458)

Чехов М. А. [22](#_page022), [44](#_page044) – [60](#_page060), [62](#_page062), [67](#_page067), [69](#_page069), [77](#_page077), [88](#_page088), [96](#_page096), [303](#_page303), [404](#_page404), [471](#_page471), [473](#_page473) – [475](#_page475), [478](#_page478), [479](#_page479)

Чижевская А. А. [102](#_page102), [104](#_page104)

Шаповаленко Н. Н. [257](#_page257)

Шатилло И. Б. [391](#_page391)

Шатрова Е. М. [455](#_page455)

Шебалин В. Я. [146](#_page146)

Шебуев Г. А. [274](#_page274)

Шевченко Ф. В. [265](#_page265)

Шейнин Л. Р. [342](#_page342)

Шекспир В. [41](#_page041), [43](#_page043), [48](#_page048), [90](#_page090), [91](#_page091), [120](#_page120), [121](#_page121), [173](#_page173), [205](#_page205), [212](#_page212), [220](#_page220), [225](#_page225), [226](#_page226), [239](#_page239), [243](#_page243), [267](#_page267) – [271](#_page271), [314](#_page314), [315](#_page315), [319](#_page319), [326](#_page326) – [330](#_page330), [334](#_page334), [338](#_page338), [341](#_page341), [352](#_page352), [354](#_page354) – [363](#_page363), [395](#_page395) – [422](#_page422), [433](#_page433), [496](#_page496)

Шелдон Э. [488](#_page488)

Шиллер Ф. [91](#_page091), [94](#_page094), [121](#_page121)

Шимкевич М. В. [181](#_page181)

Шинко Л. П. [391](#_page391)

Шкваркин В. В. [149](#_page149), [151](#_page151), [152](#_page152), [159](#_page159)

Шлепянов И. Ю. [252](#_page252)

Шмидт О. Ю. [284](#_page284)

Шницлер А. [494](#_page494)

Шоу Б. [91](#_page091), [267](#_page267), [270](#_page270)

Шоу Г.‑Б. [418](#_page418), [420](#_page420)

Штоффер Я. З. [168](#_page168), [170](#_page170)

Штраух М. М. [316](#_page316), [317](#_page317)

Шухмин Б. М. [330](#_page330)

Щекина Т. А. [298](#_page298)

Щепкин М. С. [16](#_page016), [343](#_page343), [432](#_page432)

Щукин Б. В. [117](#_page117), [261](#_page261), [291](#_page291), [304](#_page304), [305](#_page305), [316](#_page316), [317](#_page317), [340](#_page340), [341](#_page341), [343](#_page343) – [345](#_page345), [352](#_page352), [479](#_page479), [496](#_page496)

Эйзенштейн С. М. [196](#_page196)

Эрдман Н. Р. [185](#_page185)

Эсхил [205](#_page205), [212](#_page212)

Эфрос А. В. [472](#_page472), [497](#_page497)

Южин (Сумбатов) А. И. [41](#_page041), [397](#_page397)

Юренева В. Л. [293](#_page293)

Юрский С. Ю. [436](#_page436), [437](#_page437)

Юрьев Ю. М. [91](#_page091), [397](#_page397), [486](#_page486), [489](#_page489)

Юссено О. [446](#_page446), [447](#_page447)

Яковлев К. Н. [96](#_page096), [102](#_page102), [104](#_page104), [333](#_page333)

Яковлев Н. К. [256](#_page256)

Яниковский Г. А. [271](#_page271)

Яновский Е. Г. [175](#_page175), [257](#_page257)

Яншин М. М. [487](#_page487)

Яров С. Г. [266](#_page266)

Ясонский Бруно (В. Я.) [137](#_page137)

# **{****511}** Указатель драматических произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)   [Я](#_b32)

«Авангард» В. П. Катаева [175](#_page175)

«Адриенна Лекуврер» Э. Скриба [162](#_page162)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому [479](#_page479) (Каренин), [480](#_page480)

«Антигона» Ж. Ануйя [497](#_page497)

«Антоний и Клеопатра» В. Шекспира [267](#_page267) – [269](#_page269), [401](#_page401) (Антоний)

«Аристократы» Н. Ф. Погодина [301](#_page301), [302](#_page302), [340](#_page340), [341](#_page341)

«Артисты» Г. Уотерса и А. Хопкинса [58](#_page058)

«Бабы» («Любопытная» и «Бабьи сплетни» К. Гольдони) [6](#_page006), [60](#_page060)

«Балаганчик» А. А. Блока [65](#_page065), [152](#_page152), [332](#_page332)

«Балладина» Ю. Словацкого [42](#_page042) – [44](#_page044)

«Баня» В. В. Маяковского [484](#_page484), [485](#_page485)

«Барсуки» Л. М. Леонова [340](#_page340)

«Бедность не порок» А. Н. Островского [205](#_page205), [306](#_page306)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского [453](#_page453)

«Бесприданница» А. Н. Островского [289](#_page289), [307](#_page307), [308](#_page308)

«Бешеные деньги» А. Н. Островского [448](#_page448), [457](#_page457) – [461](#_page461)

«Близнецы» Плавта [94](#_page094), [95](#_page095)

«Блокада» В. В. Иванова [173](#_page173)

«Блоха» («Левша») Е. И. Замятина по Н. С. Лескову [6](#_page006), [66](#_page066), [68](#_page068) (Левша), [71](#_page071) (Левша)

«Бойцы» Б. С. Ромашова [274](#_page274) – [276](#_page276)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [94](#_page094), [95](#_page095)

«Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова [7](#_page007), [79](#_page079), [173](#_page173), [197](#_page197), [234](#_page234), [241](#_page241), [258](#_page258), [468](#_page468)

«Великая сила» Б. С. Ромашова [470](#_page470)

«Великий еретик» И. Персонова и Г. В. Добржинского [342](#_page342)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка [196](#_page196), [247](#_page247), [482](#_page482), [484](#_page484)

«Вздор» К. Я. Финна [259](#_page259), [263](#_page263)

«Взятие Бастилии» Р. Роллана [79](#_page079)

«Виндзорские кумушки» В. Шекспира [355](#_page355) – [359](#_page359)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина [115](#_page115) – [117](#_page117), [173](#_page173), [213](#_page213), [217](#_page217), [340](#_page340), [341](#_page341)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [189](#_page189), [274](#_page274), [275](#_page275)

«Владимир Маяковский» В. В. Маяковского [152](#_page152), [159](#_page159)

«Воздушный пирог» Б. С. Ромашова [173](#_page173), [185](#_page185), [189](#_page189), [197](#_page197), [213](#_page213), [217](#_page217), [234](#_page234), [468](#_page468)

«Вокруг света на самом себе» В. В. Шкваркина [149](#_page149), [153](#_page153), [157](#_page157), [160](#_page160)

{512} «Волки и овцы» А. Н. Островского [278](#_page278) – [281](#_page281), [292](#_page292), [306](#_page306), [307](#_page307), [310](#_page310), [311](#_page311), [334](#_page334), [453](#_page453)

«Воскресение» по Л. Н. Толстому [477](#_page477)

«Воспитанница» А. Н. Островского [308](#_page308)

«Враги» А. М. Горького [258](#_page258), [281](#_page281) – [283](#_page283), [302](#_page302), [305](#_page305), [315](#_page315), [316](#_page316)

«Время, вперед!» В. П. Катаева [200](#_page200) – [204](#_page204), [213](#_page213)

«Вступление» Ю. П. Германа [485](#_page485)

«В 1825‑м году» Н. А. Венкстерн [79](#_page079)

«В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского [254](#_page254) – [256](#_page256), [310](#_page310)

«Вьюга» М. В. Шимкевича [181](#_page181)

«Выстрел» А. И. Безыменского [250](#_page250)

«Гадибук» С. Ан-ского [65](#_page065)

«Газ» Г. Кайзера [93](#_page093)

«Гамлет» В. Шекспира [6](#_page006), [19](#_page019), [48](#_page048) – [50](#_page050), [54](#_page054), [57](#_page057), [66](#_page066), [67](#_page067), [69](#_page069), [71](#_page071), [88](#_page088), [120](#_page120), [165](#_page165) (Офелия), [212](#_page212), [220](#_page220) (Фортинбрас), [226](#_page226), [243](#_page243), [255](#_page255), [338](#_page338), [343](#_page343), [395](#_page395) – [418](#_page418), [420](#_page420), [421](#_page421), [433](#_page433), [438](#_page438), [497](#_page497)

«Генконсул» бр. Тур и Л. Р. Шейнина [342](#_page342)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса [5](#_page005), [21](#_page021), [24](#_page024), [26](#_page026), [33](#_page033), [46](#_page046)

«Гимназисты» К. А. Тренева [294](#_page294) – [298](#_page298)

«Голос недр» В. Н. Билль-Белоцерковского [181](#_page181), [218](#_page218), [257](#_page257), [260](#_page260)

«Гоп‑ля, мы живем!» Э. Толлера [138](#_page138)

«Гора» З. А. Чалой [181](#_page181)

«Горе от ума» («Горе уму») А. С. Грибоедова [118](#_page118), [125](#_page125) – [130](#_page130), [186](#_page186), [258](#_page258), [319](#_page319), [423](#_page423) – [439](#_page439), [479](#_page479) (Фамусов), [483](#_page483), [497](#_page497)

«Город ветров» В. М. Киршона [257](#_page257), [259](#_page259)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [122](#_page122), [310](#_page310), [311](#_page311), [453](#_page453), [476](#_page476), [477](#_page477), [479](#_page479) (Хлынов)

«Господа офицеры» В. Голичникова и Б. Папаригопуло по мотивам повести А. И. Куприна «Поединок» [318](#_page318)

«Гроза» А. Н. Островского [106](#_page106), [114](#_page114), [238](#_page238), [264](#_page264) – [266](#_page266), [301](#_page301), [308](#_page308), [311](#_page311), [438](#_page438) (Катерина)

«Далекое» А. Н. Афиногенова [291](#_page291), [301](#_page301), [305](#_page305), [316](#_page316), [317](#_page317), [340](#_page340), [341](#_page341)

«Дальняя дорога» А. Н. Арбузова [317](#_page317), [319](#_page319)

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына [301](#_page301), [485](#_page485), [488](#_page488), [491](#_page491) – [494](#_page494)

«Дамоклов меч» Н. Хикмета [497](#_page497)

«Двенадцатая ночь» В. Шекспира [41](#_page041), [42](#_page042), [47](#_page047), [48](#_page048) (Мальволио), [54](#_page054) (Мальволио), [60](#_page060), [61](#_page061), [64](#_page064), [93](#_page093), [418](#_page418), [421](#_page421) – [423](#_page423)

«Две сиротки» А. Деннери и Э. Кормона [212](#_page212)

«Двор» по А. А. Караваевой [71](#_page071), [80](#_page080) – [82](#_page082)

«Дворянское гнездо» по И. С. Тургеневу [364](#_page364)

«Д. Е.» («Даешь Европу!») по И. Оренбургу и Б. Келлерману (М. Подгаецкий и др.) [136](#_page136), [137](#_page137), [139](#_page139), [197](#_page197)

«97» Н. Г. Кулиша [158](#_page158), [159](#_page159)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина [6](#_page006), [48](#_page048), [53](#_page053), [54](#_page054) – [55](#_page055) (Муромский), [57](#_page057) (Муромский), [66](#_page066), [67](#_page067) – [68](#_page068) (Муромский), [71](#_page071), [75](#_page075) – [77](#_page077), [84](#_page084) (Муромский), [88](#_page088) (Муромский), [308](#_page308), [426](#_page426) (Варравин), [479](#_page479) (Муромский)

«Дело рядового Шибунина» Л. Ф. Никулина [318](#_page318)

«Дело чести» И. К. Микитенко [181](#_page181)

«День рождения Терезы» Г. Д. Мдивани [497](#_page497)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова [388](#_page388)

{513} «Дни Турбиных» М. А. Булгакова [7](#_page007), [468](#_page468)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [34](#_page034), [236](#_page236), [237](#_page237), [365](#_page365)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [420](#_page420), [473](#_page473), [488](#_page488), [489](#_page489)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [94](#_page094)

«Дон Кихот» по М. Сервантесу [55](#_page055), [56](#_page056)

«Доходное место» А. Н. Островского [106](#_page106), [212](#_page212), [311](#_page311), [438](#_page438) (Жадов), [489](#_page489)

«Дочь Иорио» Г. Д’Аннунцио [43](#_page043), [44](#_page044)

«Дядюшкин сон» по Ф. М. Достоевскому [291](#_page291) (Дядюшка), [479](#_page479)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [34](#_page034) (Астров)

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского [472](#_page472)

«Евграф — искатель приключений» А. М. Файко [7](#_page007), [66](#_page066), [68](#_page068), [71](#_page071), [149](#_page149), [151](#_page151), [152](#_page152), [153](#_page153) (Евграф, Бетти), [154](#_page154), [157](#_page157), [160](#_page160), [228](#_page228), [229](#_page229), [231](#_page231), [233](#_page233)

«Египетские ночи» — композиция А. Я. Таирова из текстов «Цезаря и Клеопатры» Б. Шоу, «Египетских ночей» А. С. Пушкина и «Антония и Клеопатры» В. Шекспира [255](#_page255), [266](#_page266) – [271](#_page271), [286](#_page286), [318](#_page318)

«Егор Булычов» А. М. Горького [226](#_page226), [243](#_page243), [259](#_page259), [261](#_page261), [291](#_page291), [301](#_page301), [304](#_page304), [305](#_page305), [320](#_page320), [340](#_page340) – [349](#_page349), [352](#_page352), [381](#_page381), [479](#_page479)

«Железный поток» А. С. Серафимовича и И. Всеволожского [246](#_page246) – [248](#_page248)

«Женитьба Фигаро» («Безумный день, или Женитьба Фигаро») П. Бомарше [476](#_page476)

«Жизнь» Ф. И. Панферова [367](#_page367) – [387](#_page387)

«Жизнь зовет» В. Н. Билль-Белоцерковского [261](#_page261), [263](#_page263)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [64](#_page064)

«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока [162](#_page162)

«Забавный случай» К. Гольдони [355](#_page355)

«Заговор чувств» Ю. К. Олеши [149](#_page149), [151](#_page151), [152](#_page152), [153](#_page153) (Кавалеров, Валя), [157](#_page157), [160](#_page160), [233](#_page233), [437](#_page437), [468](#_page468)

«Закат» И. Э. Бабеля [6](#_page006), [66](#_page066), [68](#_page068) (Мендель), [69](#_page069), [70](#_page070), [72](#_page072) – [74](#_page074), [75](#_page075) (Беня, Мендель), [78](#_page078) (Мендель), [84](#_page084) (Мендель), [258](#_page258), [292](#_page292)

«Запад нервничает» В. Н. Билль-Белоцерковского [257](#_page257)

«Зеленая улица» А. А. Сурова [470](#_page470)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус [488](#_page488)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова (по пьесе М. Мартине «Ночь») [109](#_page109) – [111](#_page111), [171](#_page171), [196](#_page196), [197](#_page197), [199](#_page199), [247](#_page247), [482](#_page482), [483](#_page483)

«Зори» Э. Верхарна [65](#_page065), [196](#_page196)

«Зямка копач» М. Н. Даниэля [318](#_page318)

«Инга» А. Г. Глебова [132](#_page132), [133](#_page133), [173](#_page173), [234](#_page234), [294](#_page294)

«Интервенция» Л. И. Славина [219](#_page219), [220](#_page220), [259](#_page259), [323](#_page323) – [325](#_page325), [339](#_page339)

«Каин» Д.‑Г. Байрона [473](#_page473)

«Калигула» А. Дюма-отца [257](#_page257)

«Калики перехожие» В. М. Волькенштейна [5](#_page005), [24](#_page024), [33](#_page033)

«Квадратура круга» В. П. Катаева [206](#_page206), [207](#_page207)

«Клоп» В. В. Маяковского [130](#_page130) – [132](#_page132), [468](#_page468), [184](#_page184), [497](#_page497)

«Колокола» по Ч. Диккенсу [39](#_page039)

«Командарм 2» [142](#_page142) – [146](#_page146)

{514} «Константин Терехин» В. М. Киршона и А. В. Успенского [140](#_page140), [141](#_page141), [257](#_page257), [260](#_page260)

«Концерт» А. М. Файко [316](#_page316), [317](#_page317)

«Король Лир» В. Шекспира [66](#_page066), [255](#_page255), [291](#_page291), [305](#_page305), [401](#_page401), [479](#_page479)

«Кофейная» К. Гольдони [455](#_page455)

«Кьоджинские раздоры» К. Гольдони [455](#_page455)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского [115](#_page115)

«Лево руля!» В. Н. Билль-Белоцерковского [197](#_page197)

«Лекарь поневоле» Ж.‑Б. Мольера [93](#_page093)

«Лес» А. Н. Островского [106](#_page106), [111](#_page111) – [115](#_page115), [118](#_page118), [119](#_page119), [121](#_page121), [171](#_page171), [196](#_page196), [309](#_page309) – [311](#_page311), [330](#_page330), [432](#_page432), [453](#_page453), [467](#_page467), [475](#_page475), [476](#_page476), [483](#_page483), [489](#_page489)

«Лестница славы» Э. Скриба [291](#_page291), [292](#_page292), [318](#_page318)

«Лизистрата» Аристофана [105](#_page105), [106](#_page106)

«Линия огня» Н. Н. Никитина [161](#_page161), [165](#_page165), [166](#_page166), [181](#_page181)

«Личная жизнь» В. А. Соловьева [248](#_page248) – [253](#_page253)

«Луна слева» В. Н. Билль-Белоцерковского [257](#_page257)

«Любовь — книга золотая» А. Н. Толстого [60](#_page060)

«Любовь под вязами» Ю. О’Нила [165](#_page165)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева [197](#_page197)

«Макбет» В. Шекспира [270](#_page270) (леди Макбет), [334](#_page334)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана [185](#_page185), [187](#_page187), [468](#_page468), [483](#_page483)

«Маньчжурия — Рига» П. Н. Фурманского [243](#_page243) – [245](#_page245)

«Мария Тюдор» В. Гюго [496](#_page496)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [452](#_page452)

«Машиналь» С. Тредуэлл [271](#_page271)

«Мгла» Л. М. Прозоровского [260](#_page260)

«Медведь» А. П. Чехова [458](#_page458), [485](#_page485)

«Мезальянс» Б. Шоу [91](#_page091)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю [479](#_page479) (Ноздрев)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [439](#_page439) – [448](#_page448)

«Мещане» А. М. Горького [471](#_page471)

«Миллион терзаний» В. П. Катаева [206](#_page206)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского [65](#_page065), [196](#_page196)

«Митькино царство» К. А. Липскерова [66](#_page066), [68](#_page068)

«Мобилизация чувств» Н. Г. Базилевского [184](#_page184), [185](#_page185), [189](#_page189)

«Мой друг» Н. Ф. Погодина [198](#_page198), [214](#_page214), [226](#_page226), [227](#_page227) (Гай), [240](#_page240), [252](#_page252), [259](#_page259), [261](#_page261)

«Много шума из ничего» В. Шекспира [325](#_page325) – [330](#_page330), [339](#_page339), [341](#_page341) (Бенедикт, Беатриче), [355](#_page355), [361](#_page361), [362](#_page362)

«Мюзотта» Г. де Мопассана [91](#_page091), [94](#_page094)

«Мятеж» Д. А. Фурманова и С. Поливанова [257](#_page257), [258](#_page258), [260](#_page260)

«На всякого мудреца довольно простоты» («Мудрец») А. Н. Островского [106](#_page106), [306](#_page306), [307](#_page307), [334](#_page334), [392](#_page392) – [394](#_page394), [479](#_page479)

«На дне» А. М. Горького [64](#_page064), [164](#_page164), [286](#_page286) – [290](#_page290), [320](#_page320), [387](#_page387)

«На Западе бой» В. В. Вишневского [219](#_page219), [220](#_page220)

«Народный Малахий» Н. Г. Кулиша [158](#_page158)

«Начало жизни» Л. С. Первомайского [291](#_page291), [292](#_page292)

«Нашествие Наполеона» В. Газенклевера [66](#_page066), [68](#_page068), [70](#_page070), [71](#_page071), [87](#_page087)

«Неблагодарная роль» А. М. Файко [190](#_page190), [228](#_page228) – [229](#_page229) (Дорина Вейс, Замавтора), [231](#_page231) (Дорина Вейс, Замавтора), [232](#_page232), [233](#_page233)

«Но было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского [306](#_page306)

{515} «Не в свои сани не садись» А. Н. Островского [300](#_page300)

«Недомерок» Д. Никкодеми [257](#_page257)

«Незнакомка» А. А. Блока [152](#_page152)

«Не сдадимся» С. А. Семенова [283](#_page283) – [286](#_page286), [318](#_page318)

«Никто» Э. де Филиппо [497](#_page497)

«Нора» Г. Ибсена [236](#_page236)

«Ночь» М. Мартине [109](#_page109)

«Озеро Люль» А. М. Файко [139](#_page139), [197](#_page197), [228](#_page228), [229](#_page229) – [231](#_page231) (Антон Прим), [233](#_page233), [468](#_page468)

«Окно в деревню» [124](#_page124), [125](#_page125)

«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского [259](#_page259), [261](#_page261), [271](#_page271), [280](#_page280), [301](#_page301)

«Отелло» В. Шекспира [291](#_page291), [305](#_page305), [314](#_page314), [315](#_page315), [319](#_page319), [354](#_page354)

«Павел Греков» Б. И. Войтехова и Л. С. Ленча [361](#_page361)

«Париж» С. И. Прокофьева по роману Э. Золя [257](#_page257)

«Париж горит» (по роману Бруно Ясенского «Я жгу Париж») [136](#_page136) – [139](#_page139)

«Парижский тряпичник» Ф. Пиа [387](#_page387)

«Патетическая соната» Н. Г. Кулиша [149](#_page149) – [165](#_page165)

«Первая Конная» В. В. Вишневского [219](#_page219)

«Петербург» А. Белого [48](#_page048), [54](#_page054) (Аблеухов), [71](#_page071), [88](#_page088)

«Петр Первый» А. Н. Толстого [5](#_page005), [6](#_page006), [66](#_page066), [70](#_page070), [72](#_page072), [75](#_page075), [77](#_page077), [78](#_page078), [84](#_page084), [87](#_page087), [88](#_page088)

«Петрушка» И. Ф. Стравинского [494](#_page494)

«Пиквикский клуб» Н. А. Венкстерн (по Ч. Диккенсу) [476](#_page476), [480](#_page480)

«Плутни Скопена» Ж.‑Б. Мольера [329](#_page329)

«Победители» Б. Ф. Чирскова [470](#_page470)

«Пограничники» В. Н. Билль-Белоцерковского [361](#_page361)

«Последние» А. М. Горького [320](#_page320) – [323](#_page323), [342](#_page342), [349](#_page349), [350](#_page350), [351](#_page351) (Софья, Яков Коломийцев), [352](#_page352) (Люба, Иван Коломийцев), [387](#_page387), [392](#_page392)

«Последний решительный» В. В. Вишневского [146](#_page146) – [149](#_page149), [293](#_page293), [485](#_page485)

«Последняя жертва» А. Н. Островского [311](#_page311), [449](#_page449), [453](#_page453)

«Потоп» Г. Бергера [5](#_page005), [9](#_page009), [24](#_page024) – [26](#_page026), [33](#_page033), [35](#_page035), [38](#_page038), [39](#_page039), [41](#_page041), [43](#_page043), [40](#_page040), [49](#_page049)

«Поэма о топоре» Н. Ф. Погодина [173](#_page173), [181](#_page181), [235](#_page235)

«Праздник крови» («Овод») С. И. Прокофьева по роману Э. Войнич [257](#_page257)

«Праздник мира» Г. Гауптмана [5](#_page005), [24](#_page024) – [26](#_page026), [33](#_page033), [46](#_page046)

«Прелестные жеманницы» Ж.‑Б. Мольера [93](#_page093)

«Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому [364](#_page364)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [42](#_page042), [60](#_page060), [65](#_page065), [100](#_page100), [115](#_page115), [337](#_page337) – [339](#_page339), [481](#_page481)

«Проститутка» В. Маргерит [257](#_page257)

«Профессор Полежаев» Л. Н. Рахманова [363](#_page363) – [367](#_page367)

«Псиша» Ю. Д. Беляева [60](#_page060)

«Путаница» Ю. Д. Беляева [60](#_page060)

«Путина» Ю. Слезкина [338](#_page338)

«Пятый горизонт» П. Д. Маркиша [181](#_page181), [338](#_page338)

«Разбег» В. П. Ставского и Г. Павлюченко [166](#_page166) – [181](#_page181), [248](#_page248)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [48](#_page048) (Хлестаков), [49](#_page049), [54](#_page054) (Хлестаков) [57](#_page057) (Хлестаков), [118](#_page118), [130](#_page130), [186](#_page186), [188](#_page188), [212](#_page212), [257](#_page257), [308](#_page308), [319](#_page319), [330](#_page330), [333](#_page333), [343](#_page343) (Городничий), [387](#_page387), [473](#_page473) – [476](#_page476), [480](#_page480), [483](#_page483)

«Рельсы гудят» В. М. Киршона [173](#_page173), [181](#_page181), [234](#_page234), [257](#_page257), [258](#_page258), [260](#_page260), [262](#_page262)

{516} «Родина» Б. М. Левина [318](#_page318)

«Роман» Э. Шелдона [488](#_page488)

«Ромео и Джульетта» В. Шекспира [418](#_page418) – [420](#_page420), [423](#_page423)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена [42](#_page042) – [44](#_page044)

«Рост» А. Г. Глебова [181](#_page181)

«Рычи, Китай!» С. М. Третьякова [483](#_page483)

«Савва» Л. Н. Андреева [257](#_page257)

«Самоубийца» Н. Р. Эрдмана [187](#_page187)

«Свадьба» А. П. Чехова [65](#_page065)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [485](#_page485), [486](#_page486)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу [5](#_page005), [9](#_page009), [24](#_page024) – [28](#_page028), [30](#_page030), [33](#_page033), [35](#_page035), [38](#_page038), [39](#_page039), [41](#_page041), [43](#_page043), [46](#_page046), [59](#_page059), [61](#_page061), [63](#_page063)

«Светите, звезды» И. К. Микитенко [85](#_page085), [86](#_page086) (Антонио), [87](#_page087)

«Свиные хвостики» Я. Дитла [497](#_page497)

«Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского [100](#_page100) – [104](#_page104)

«Северные богатыри» Г. Ибсена [94](#_page094)

«Семейная картина» А. Н. Островского [255](#_page255)

«Семья Волковых» Д. И. Давурина [318](#_page318), [319](#_page319)

«Слава» В. М. Гусева [318](#_page318)

«Смена героев» Б. С. Ромашова [232](#_page232), [223](#_page223)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [57](#_page057), [66](#_page066), [75](#_page075), [76](#_page076), [122](#_page122), [274](#_page274) – [276](#_page276)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [73](#_page073)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [114](#_page114), [186](#_page186), [188](#_page188), [205](#_page205), [212](#_page212), [308](#_page308), [330](#_page330) – [337](#_page337), [482](#_page482)

«Снег» Н. Ф. Погодина [259](#_page259), [263](#_page263)

«Снегурочка» А. Н. Островского [94](#_page094)

«Снимается кино» Э. С. Радзинского [497](#_page497)

«Солнечная сторона» К. А. Давидовского [260](#_page260)

«Список благодеяний» Ю. К. Олеши [149](#_page149), [157](#_page157), [160](#_page160), [173](#_page173), [199](#_page199), [259](#_page259), [484](#_page484), [485](#_page485), [491](#_page491)

«Стойкий принц» П. Кальдерона [489](#_page489)

«Страх» А. Н. Афиногенова [171](#_page171), [198](#_page198), [199](#_page199), [223](#_page223), [224](#_page224), [233](#_page233), [236](#_page236) – [238](#_page238), [259](#_page259), [261](#_page261)

«Строитель Сольнес» Г. Ибсена [187](#_page187)

«Стройфронт» А. И. Завалишина [181](#_page181)

«Суд» В. М. Киршона [236](#_page236) – [238](#_page238), [241](#_page241)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [311](#_page311)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [253](#_page253), [254](#_page254), [306](#_page306), [334](#_page334), [479](#_page479)

«Театр Клары Газуль» П. Мериме [257](#_page257)

«Темп» Н. Ф. Погодина [181](#_page181), [338](#_page338)

«Трактирщица» К. Гольдони [455](#_page455)

«33 обморока» («Юбилей», «Медведь», «Предложение» А. П. Чехова) [291](#_page291), [292](#_page292), [330](#_page330), [485](#_page485)

«Три сестры» А. П. Чехова [64](#_page064)

«Трудовой хлеб» А. Н. Островского [255](#_page255)

«Трус» А. А. Крона [318](#_page318)

«1881 год» Н. Н. Шаповаленко [257](#_page257)

«Тяжелые дни» А. Н. Островского [255](#_page255)

«У врат царства» К. Гамсуна [199](#_page199)

«Ужин шуток» С. Бенелли [92](#_page092), [93](#_page093)

«Укрощение строптивой» В. Шекспира [6](#_page006), [60](#_page060)

{517} «Улица радости» Н. А. Зархи [166](#_page166), [167](#_page167), [207](#_page207) – [210](#_page210)

«Умка — Белый Медведь» И. Л. Сельвинского [291](#_page291), [305](#_page305), [313](#_page313), [318](#_page318), [479](#_page479)

«Унтиловск» Л. М. Леонова [207](#_page207), [210](#_page210), [211](#_page211), [222](#_page222), [258](#_page258), [468](#_page468)

«Учитель Бубус» А. М. Файко [228](#_page228), [229](#_page229), [231](#_page231), [483](#_page483)

«Федра» Ж. Расина [162](#_page162)

«Хлеб» В. М. Киршона [476](#_page476)

«Хорошая жизнь» С. И. Амаглобели [242](#_page242)

«Царь Голод» Л. Н. Андреева [12](#_page012)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [305](#_page305)

«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу [270](#_page270)

«Цемент» по Ф. В. Гладкову [260](#_page260)

«Чайка» А. П. Чехова [212](#_page212), [497](#_page497)

«Чапаев» А. Н. Фурмановой и С. Лунина (по одноименной повести Д. А. Фурманова) [257](#_page257), [258](#_page258), [262](#_page262)

«Человек, который смеется» по В. Гюго [80](#_page080), [81](#_page081)

«Человек со стороны» И. М. Дворецкого [472](#_page472)

«Человек с портфелем» А. М. Файко [173](#_page173), [198](#_page198), [207](#_page207), [208](#_page208), [228](#_page228) – [231](#_page231) (Гранатов), [232](#_page232), [233](#_page233), [235](#_page235), [258](#_page258), [468](#_page468)

«Человеческая комедия» по О. де Бальзаку [339](#_page339)

«Чертов цвет» Г. Ю. Павлова [135](#_page135)

«Чеховский вечер» («Предложение», «Юбилей», «Лекция о вреде табака», «Ведьма») [39](#_page039)

«Чудак» А. Н. Афиногенова [6](#_page006), [66](#_page066), [70](#_page070), [71](#_page071), [82](#_page082) – [85](#_page085), [87](#_page087), [88](#_page088), [173](#_page173), [207](#_page207), [210](#_page210), [222](#_page222), [235](#_page235)

«Чудаки» Ф.‑М. Вольтера [98](#_page098)

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка [65](#_page065)

«Шарф Коломбины» А. Шницлера [494](#_page494)

«Школа злословия» Р. Шеридана [476](#_page476)

«Школа неплательщиков» Л. Вернея [292](#_page292)

«Штиль» В. Н. Билль-Белоцерковского [141](#_page141), [257](#_page257), [262](#_page262)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковсого [173](#_page173), [197](#_page197), [213](#_page213), [217](#_page217), [234](#_page234), [257](#_page257), [260](#_page260), [262](#_page262), [468](#_page468)

«Электричество» С. Г. Розанова [214](#_page214) – [216](#_page216)

«Эписин» Б. Джонсона [99](#_page099), [100](#_page100)

«Эрик XIV» А. Стриндберга [5](#_page005), [6](#_page006), [46](#_page046), [48](#_page048), [52](#_page052) – [54](#_page054), [57](#_page057), [61](#_page061), [63](#_page063), [65](#_page065), [66](#_page066), [67](#_page067), [70](#_page070) – [72](#_page072), [88](#_page088), [479](#_page479)

«Юлий Цезарь» В. Шекспира [121](#_page121) (Брут)

«Ярость» Е. Г. Яновского [175](#_page175), [257](#_page257)

«Ясный лог» К. А. Тренева [175](#_page175)

# **{499}** Примечания

1. {499} Опубликовано в журнале «Театр» (1931, № 5 – 6). Здесь печатается в расширенной редакции. [↑](#endnote-ref-3)
2. Александр Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 6, М.‑Л., Гослитиздат, 1959, стр. 94. [↑](#endnote-ref-4)
3. «Мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа», — писал об этом времени такой достоверный свидетель, как Александр Блок, в предисловии к своему «Возмездию» (Ал. Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 3. М.‑Л., Гослитиздат, 1960 – 1963, стр. 298). [↑](#footnote-ref-2)
4. См.: М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 24, М., Гослитиздат, 1953, стр. 26 – 80. [↑](#endnote-ref-5)
5. Аморальность индивидуализма в новых исторических условиях возникала, по словам Вяч. Иванова, когда «мерой вещей» становилось «не человеческое, только человеческое, но сама личность, изъятая из закона жизни» (Вячеслав Иванов, О Льве Толстом. — Сб. «Борозды и межи», М., «Мусагет», 1916, стр. 89). [↑](#footnote-ref-3)
6. «Я думаю, что обновление дела может пройти только через молодое поколение, как это бывает и в жизни», — писал Станиславский Немировичу-Данченко в 1915 году, имея в виду Первую студию (К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, М., «Искусство», 1954 – 1961, стр. 607). [↑](#footnote-ref-4)
7. «Я чувствую красоту искусства, я люблю его, оно волнует меня, я наполнен им; но я — пассивный художник, если я вообще художник», — писал Сулержицкий Гордону Крэгу в годы работы Художественного театра над «Гамлетом». И продолжал: «Мое сердце слишком открыто человечеству, я никогда не забываю горестей и мрака жизни, я ощущаю жизнь, какова она в данный момент. Это ставит меня гораздо ниже настоящего художника» (сб. «Л. А. Сулержицкий», М., «Искусство», 1970, стр. 444). [↑](#footnote-ref-5)
8. «Это был первый и в то время почти единственный человек, интересовавшийся моими изысканиями в области нашего искусства, — писал о Сулержицком Станиславский. — Он ободрял меня и много помогал мне при моих работах по созданию так называемой “системы Станиславского”» (Собр. соч., т. 6, стр. 341). [↑](#footnote-ref-6)
9. «Жаль, что она называется Второй МХАТ. Она изменила ему — по всем статьям», — писал Станиславский Немировичу-Данченко летом 1924 года, когда было решено отделить Первую студию от Художественного театра («Театр», 1973, № 10, стр. 57). [↑](#footnote-ref-7)
10. См.: Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 91. [↑](#endnote-ref-6)
11. Там же, стр. 92. [↑](#endnote-ref-7)
12. Любовь Гуревич, Студия Художественного театра. «Сверчок на печи». — «Речь», 1915, 6 мая. [↑](#endnote-ref-8)
13. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 356. [↑](#endnote-ref-9)
14. «Моя цель — создание театра-общины», — писал Сулержицкий Станиславскому в 1915 году (сб. «Л. А. Сулержицкий», стр. 381). [↑](#footnote-ref-8)
15. См.: Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 91. [↑](#endnote-ref-10)
16. Там же, стр. 92. [↑](#endnote-ref-11)
17. Там же. 101. [↑](#endnote-ref-12)
18. Николай Эфрос, Студия Художественного театра. «Сверчок на печи», Пб., изд. А. Э. Когана, 1918, стр. 8. [↑](#endnote-ref-13)
19. Ю. Соболев, «Сверчок на печи». — «Вестник театра», 1919, № 21, стр. 5. [↑](#endnote-ref-14)
20. См. сб. «О Станиславском», М., изд‑во ВТО, 1948, стр. 372. [↑](#endnote-ref-15)
21. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 112. [↑](#endnote-ref-16)
22. М. Чехов, Путь актера, Л., «Academia», 1928, стр. 155. [↑](#endnote-ref-17)
23. Там же, стр. 156. [↑](#endnote-ref-18)
24. М. Кузмин, Созвездия и звезды. («Король Эрик XIV» в Студии Московского Художественного театра). — «Жизнь искусства», 1921, 18 – 19 – 20 июня. [↑](#endnote-ref-19)
25. См.: М. Кнебель, О моем первом учителе, — «Театр», 1966, № 5, стр. 107. [↑](#endnote-ref-20)
26. ЦГАЛИ, ф. 2046, оп. 1, ед. хр. 277. [↑](#endnote-ref-21)
27. «М. А. Чехов — заслуженный артист» — «Известия», 1924, 19 ноября. [↑](#endnote-ref-22)
28. А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 6, М., Изд‑во АН СССР, 1955, стр. 52. [↑](#endnote-ref-23)
29. См.: К. С. Станиславский, т. 6, стр. 255. [↑](#endnote-ref-24)
30. Цит. по кн.: А. Моров, Трагедия художника, М., «Молодая гвардия», 1971, стр. 97. [↑](#endnote-ref-25)
31. Музей МХАТ, № 7241. [↑](#endnote-ref-26)
32. Впоследствии Михаил Чехов опубликует на эту тему свою книгу «О технике актера», вышедшую в Америке в 1946 году. Но теоретические построения не были сильной стороной Чехова. Книга эта представляет собой странную смесь основных положений кокленовской теории (фантазия как единственный источник актерского творчества) со случайными обрывками учения Станиславского (психологический опыт актера) и с ритмико-пластической техникой актерской школы Камерного театра («летательные», «плавательные», «скользящие» и т. д. упражнения). [↑](#footnote-ref-9)
33. М. Чехов, Путь актера, стр. 43. [↑](#endnote-ref-27)
34. См.: «Новый зритель», 1925, № 45. [↑](#endnote-ref-28)
35. См.: «Жизнь искусства», 1926, № 28, 32 и 35, и «Красная новь», 1933, № 10. [↑](#endnote-ref-29)
36. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 231. [↑](#endnote-ref-30)
37. {500} Опубликовано в журнале «Жизнь искусства» (1923, № 35) под названием «Диспут в Большом драматическом театре. Маленькая драма в большом театре». [↑](#endnote-ref-31)
38. Впервые опубликовано в журнале «Театр» (П., 1923, № 11). [↑](#endnote-ref-32)
39. ИОН — «Искание, освобождение, независимость», театр, организованный осенью 1922 года в Петрограде Г. А. Вербаковым. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-10)
40. Опубликовано в журнале «Театр» (П., 1923, № 13) под названием «Цыганский романс и сентенции Гераклита». [↑](#endnote-ref-33)
41. Опубликовано в журнале «Театр» (П., 1924, № 14). [↑](#endnote-ref-34)
42. Опубликовано в «Красной газете» (1924, 21 мая). [↑](#endnote-ref-35)
43. Опубликовано в «Еженедельнике Академических театров» (1924, № 15). [↑](#endnote-ref-36)
44. Опубликовано в журнале «Новый зритель» (1925, № 19). [↑](#endnote-ref-37)
45. Опубликовано в газете «Комсомольская правда» (1927, 23 октября) под названием «Воскресающие мертвецы». [↑](#endnote-ref-38)
46. Опубликовано в газете «Комсомольская правда» (1927, 18 ноября). [↑](#endnote-ref-39)
47. Опубликовано в газете «Комсомольская правда» (1929, 9 февраля). [↑](#endnote-ref-40)
48. Мейерхольд использовал первоначальное название, которое дал своей комедии А. С. Грибоедов. [↑](#footnote-ref-11)
49. Опубликовано в газете «Комсомольская правда» (1929, 27 февраля). [↑](#endnote-ref-41)
50. Опубликовано в газете «Комсомольская правда» (1929, 6 апреля). [↑](#endnote-ref-42)
51. Написан в сентябре 1929 года. Фельетон подписан псевдонимом Джон Клюв. [↑](#endnote-ref-43)
52. МОДПИК — Московское общество драматургов, писателей и композиторов по сбору авторского гонорара. [↑](#footnote-ref-12)
53. {501} Опубликовано в журнале «Новый зритель» (1929, № 37). [↑](#endnote-ref-44)
54. Опубликовано в журнале «Современный театр» (1929, № 38) под названием «Штамповальных дел мастера». Фельетон подписан псевдонимом Джон Клюв. [↑](#endnote-ref-45)
55. Опубликовано в журнале «Новый зритель» (1929, № 40). [↑](#endnote-ref-46)
56. Опубликовано в журнале «Репертуарный бюллетень» (1930, № 12). [↑](#endnote-ref-47)
57. Опубликовано в журнале «Советский театр» (1932, № 2) с существенными сокращениями и редакционными поправками. Здесь печатается в авторской редакции. [↑](#endnote-ref-48)
58. Опубликовано в журнале «Советский театр» (1932, № 5) под названием «Разбег» в Театре Красной Пресни (бывший Реалистический). [↑](#endnote-ref-49)
59. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1932, 21 июля) под названием «Герой снят с ходулей. Реабилитировать производственную тематику». [↑](#endnote-ref-50)
60. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1932, 15 августа). [↑](#endnote-ref-51)
61. Опубликовано в журнале «Рабис» (1932, № 30). [↑](#endnote-ref-52)
62. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1932, 27 ноября). [↑](#endnote-ref-53)
63. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1933, 2 февраля) с существенными сокращениями. Здесь печатается в авторской редакции. [↑](#endnote-ref-54)
64. См.: В. Волькенштейн, Драматургия (М., «Новая Москва», 1923) и Закон драматургии (Л.‑М., МОДПИК, 1925). В последующих изданиях этих работ автор отходит от первоначальной концепции. [↑](#footnote-ref-13)
65. Опубликовано в газете «Вечерняя Москва» (1933, 3 мая). [↑](#endnote-ref-55)
66. {502} Опубликовано в «Литературной газете» (1933, 5 июля) с существенными сокращениями. Здесь печатается в авторской редакции. [↑](#endnote-ref-56)
67. Опубликовано в «Литературной газете» (1933, 5 августа). [↑](#endnote-ref-57)
68. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1933, 20 августа). [↑](#endnote-ref-58)
69. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1933, 8 сентября). [↑](#endnote-ref-59)
70. Пьеса Серго Амаглобели «Хорошая жизнь». [↑](#footnote-ref-14)
71. Опубликовано в «Литературной газете» (1933, 17 сентября). [↑](#endnote-ref-60)
72. Опубликовано в газете «Вечерняя Москва» (1934, 11 марта) под названием «Поражение натурализма (“Железный поток” в Театре Красной Пресни)». [↑](#endnote-ref-61)
73. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1934, 29 мая). [↑](#endnote-ref-62)
74. Опубликовано в газете «Рабочая Москва» (1934, 8 октября). [↑](#endnote-ref-63)
75. Опубликовано в газете «Рабочая Москва» (1934, 30 октября). [↑](#endnote-ref-64)
76. Варианты статьи были опубликованы в «Литературной газете» (1933, 11 апреля) и в «Советском искусстве» (1934, 29 ноября). В данной редакции публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-65)
77. Опубликовано в газете «Рабочая Москва» (1934, 9 декабря). [↑](#endnote-ref-66)
78. Статья написана в марте 1935 года. Здесь публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-67)
79. Опубликовано в журнале «Советский театр» (1935, № 4). [↑](#endnote-ref-68)
80. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1935, 11 июля). [↑](#endnote-ref-69)
81. {503} Опубликовано в газете «Рабочая Москва» (1935, 11 октября). [↑](#endnote-ref-70)
82. Опубликовано в «Литературной газете» (1935, 24 ноября). [↑](#endnote-ref-71)
83. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1936, 17 марта). [↑](#endnote-ref-72)
84. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1936, 17 апреля). [↑](#endnote-ref-73)
85. Опубликовано в «Литературной газете» (1936, 24 мая). [↑](#endnote-ref-74)
86. Статья написана в мае 1936 года. Здесь публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-75)
87. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1936, 11 июня). [↑](#endnote-ref-76)
88. Опубликовано в журнале «Тридцать дней» (1936, № 6). [↑](#endnote-ref-77)
89. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1936, 29 июня). [↑](#endnote-ref-78)
90. Статья написана в 1936 году. [↑](#endnote-ref-79)
91. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1936, 11 октября). [↑](#endnote-ref-80)
92. Опубликовано в газете «Советское искусство» (1936, 11 ноября). [↑](#endnote-ref-81)
93. Опубликовано в «Литературной газете» (1936, 15 ноября). [↑](#endnote-ref-82)
94. Опубликовано в журнале «Театр» (1939, № 6). [↑](#endnote-ref-83)
95. Опубликовано в журнале «Театр» (1939, № 8). [↑](#endnote-ref-84)
96. {504} Опубликовано в «Литературной газете» (1939, 10 декабря). [↑](#endnote-ref-85)
97. Опубликовано в журнале «Театр» (1939, № 11 – 12) под названием «Страна Муравия» («Жизнь» Ф. Панферова). [↑](#endnote-ref-86)
98. Статья написана в январе 1940 года. [↑](#endnote-ref-87)
99. Опубликовано в газете «Советская Белоруссия» (1940, 9 нюня). [↑](#endnote-ref-88)
100. Опубликовано в газете «Литература и искусство» (1942, 29 августа). [↑](#endnote-ref-89)
101. Опубликовано в журнале «Театр» (1955, № 8). [↑](#endnote-ref-90)
102. Опубликовано в газете «Труд» (1959, 7 января). [↑](#endnote-ref-91)
103. Опубликовано в журнале «Театр» (1963, № 6). [↑](#endnote-ref-92)
104. Статья написана в июне 1965 года. Здесь публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-93)
105. Опубликовано в журнале «Театр» (1970, № 3). [↑](#endnote-ref-94)
106. Опубликовано в журнале «Театр» (1967, № 5). Здесь печатается в расширенной редакции. [↑](#endnote-ref-95)
107. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 499 и 500. [↑](#endnote-ref-96)
108. Там же, стр. 691. [↑](#endnote-ref-97)
109. Александр Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 6, стр. 176. [↑](#endnote-ref-98)
110. Печальным памятником такого теоретического упрощения осталась трехтомная «История советского театра», опубликованная Институтом истории искусств в самом начале 50‑х годов. Особенно характерен в этом отношении 1‑й том, фактически уничтоживший все яркое творческое многообразие советского театра первых двух десятилетий революции. [↑](#footnote-ref-15)
111. К. С. Станиславский, т. 6, стр. 28. [↑](#endnote-ref-99)
112. «В. Э. Мейерхольд о современном театре». — «Театральная Москва», 1921, № 2, стр. 2. [↑](#endnote-ref-100)
113. Всеволод Мейерхольд и Валерий Бебутов, Одиночество Станиславского. — «Вестник театра», 1921, № 89 – 90, стр. 2. [↑](#endnote-ref-101)
114. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. I, стр. 655. [↑](#endnote-ref-102)
115. К. С. Станиславский, т. 8, стр. 323. [↑](#endnote-ref-103)