Марков П. А. **В Художественном театре: Книга завлита** / Предисл. М. Л. Рогачевского. М.: ВТО, 1976. 607 с.

*М. Рогачевский*. П. А. Марков и его книга завлита 5 [Читать](#_Toc284768923)

Из бесед с завлитами театров *(Вместо предисловия)* 19 [Читать](#_Toc284768924)

О Художественном театре  
К истории развития метода МХАТ 41 [Читать](#_Toc284768925)

Из воспоминаний  
Встречи с драматургами 209 [Читать](#_Toc284768926)

Выступления, статьи, отклики

О «Пугачевщине» 281 [Читать](#_Toc284768928)

О «Горячем сердце» 283 [Читать](#_Toc284768929)

О «Днях Турбиных» 287 [Читать](#_Toc284768930)

Выступления в прениях по докладу П. Новицкого «Система и творческий метод МХТ» 291 [Читать](#_Toc284768931)

О путях МХАТ 300 [Читать](#_Toc284768932)

Задачи МХАТ 302 [Читать](#_Toc284768933)

Чего мы ждем от теасовещания РАПП 310 [Читать](#_Toc284768934)

Проблема наследства МХАТ и пролетарская революция 311 [Читать](#_Toc284768935)

О «Хлебе» 316 [Читать](#_Toc284768936)

Из лекций о Художественном театре 320 [Читать](#_Toc284768937)

О построении образа в драме 332 [Читать](#_Toc284768938)

Художественный театр и советская драматургия 345 [Читать](#_Toc284768939)

Речь после съезда 356 [Читать](#_Toc284768940)

К постановке «Грозы» 361 [Читать](#_Toc284768941)

Выступление на собрании артистов МХАТ 366 [Читать](#_Toc284768942)

Возвращение станковистов. П. Вильямс 371 [Читать](#_Toc284768943)

Памяти В. А. Симова 374 [Читать](#_Toc284768944)

Три толстовских спектакля 375 [Читать](#_Toc284768945)

Из выступлений на творческом совещании 381 [Читать](#_Toc284768946)

От отвлеченных споров к конкретной работе 384 [Читать](#_Toc284768947)

О новом в искусстве МХАТ 386 [Читать](#_Toc284768948)

Гастроли МХАТ в Париже 392 [Читать](#_Toc284768949)

О Москвине 395 [Читать](#_Toc284768950)

О Станиславском 398 [Читать](#_Toc284768951)

Горький в Художественном театре 403 [Читать](#_Toc284768952)

О включении в репертуар МХАТ «Трех сестер» А. П. Чехова 411 [Читать](#_Toc284768953)

О «Горе от ума» 412 [Читать](#_Toc284768954)

Работа МХАТ с драматургами 417 [Читать](#_Toc284768955)

Почему мы ставили «Половчанские сады» 419 [Читать](#_Toc284768956)

Из выступлений на художественном совете МХАТ 423 [Читать](#_Toc284768957)

О трехлетнем плане классического репертуара 428 [Читать](#_Toc284768958)

О Хмелеве 430 [Читать](#_Toc284768959)

О «Кремлевских курантах» 433 [Читать](#_Toc284768960)

Памяти М. А. Булгакова 436 [Читать](#_Toc284768961)

Новое в «Трех сестрах» 438 [Читать](#_Toc284768962)

Памяти Л. М. Леонидова 440 [Читать](#_Toc284768963)

Памяти В. С. Соколовой 442 [Читать](#_Toc284768964)

Памяти Вл. И. Немировича-Данченко 444 [Читать](#_Toc284768965)

Телешева 449 [Читать](#_Toc284768966)

О Сахновском 450 [Читать](#_Toc284768967)

Из выступления на совещании в Комитете по делам искусств 451 [Читать](#_Toc284768968)

Памяти Н. П. Хмелева 455 [Читать](#_Toc284768969)

О Тарханове 456 [Читать](#_Toc284768970)

Памяти В. В. Дмитриева 458 [Читать](#_Toc284768971)

Памяти В. И. Качалова 459 [Читать](#_Toc284768972)

К изучению творческого опыта МХАТ 463 [Читать](#_Toc284768973)

О. Н. Андровская и К. Н. Еланская 474 [Читать](#_Toc284768974)

«Дядя Ваня», «Лес», «Плоды просвещения» 477 [Читать](#_Toc284768975)

К постановке «Золотой кареты» 482 [Читать](#_Toc284768976)

Выступление на вечере, посвященном 90‑летию О. Л. Книппер‑Чеховой 495 [Читать](#_Toc284768977)

Памяти Н. М. Горчакова 497 [Читать](#_Toc284768978)

О постановке «Братьев Карамазовых» 499 [Читать](#_Toc284768979)

К 75‑летию И. Я. Судакова 508 [Читать](#_Toc284768980)

Выступление в МХАТ на вечере памяти Б. Н. Ливанова 511 [Читать](#_Toc284768981)

К 70‑летию М. М. Яншина 514 [Читать](#_Toc284768982)

Оптимизм таланта. А. К. Тарасова 516 [Читать](#_Toc284768983)

О Грибове 517 [Читать](#_Toc284768984)

Материалы и документы 523 [Читать](#_Toc284768985)

**Указатель имен** 596 [Читать](#_Toc284768986)

# **{****5}** П. А. Марков и его книга завлита

Не так давно на прилавках книжных магазинов появились книги в скромном темном переплете — первые два тома четырехтомного собрания избранных сочинений Павла Александровича Маркова, в которое вошли его театрально-критические работы за полвека. А сейчас читателю предлагается еще одна книга, как бы дополняющая это издание. Она решает несколько другие задачи, подводя своеобразный итог жизни и деятельности П. А. Маркова в Московском Художественном театре. Сборник этот по своему составу, характеру и композиционному построению не имеет аналогий в театральной литературе. Для него трудно подобрать более точное определение, чем то, которое дано в подзаголовке самим автором: «Книга завлита».

Проблемные статьи, мгновенные отклики на театральную злобу дня, обстоятельные исследовательские очерки, полемические выступления по жгучим вопросам сценического искусства, режиссерские комментарии, воспоминания собраны здесь вместе в каком-то необычном соединении, имеющем свою внутреннюю целеустремленность и активную организующую идею. Эта целеустремленность, эта организующая идея — ревностная любовь автора книги к театру, а прежде всего и больше всего — к МХАТ.

П. А. Марков работал в Художественном театре с 1925 по 1949 год заведующим литературной частью. Правда, положение, которое он занимал, никогда не сводилось к функциям только завлита и просто завлита. Он был одним из руководителей МХАТ в самый блестящий и плодотворный период его советской истории, одним из организаторов его творческой и общественной деятельности. Он непосредственно работал над формированием современного {6} и классического репертуара театра и в той или иной степени причастен к рождению подавляющего большинства спектаклей МХАТ в этот период. Прибавим сюда его деятельность в качестве пропагандиста творческих идей Художественного театра, историографа и теоретика, театрального критика МХАТовской веры. Наконец, упомянем о непосредственной режиссерской работе Маркова в театре с 1956 по 1962 год — и мы получим только приблизительное, далеко не полное представление о том, что он делал в МХАТ и что не покрывается никакими должностными обозначениями, а охватывается всей его личностью. Это многообразие творческой натуры Маркова отчетливо запечатлелось в сборнике.

Но при всей широте интересов и занятий Маркова во МХАТ прежде всего он был завлитом. И именно «завлитовское начало» стало тем стержнем, да который нанизываются все разнородные материалы книги.

В каком-то смысле книга документальна. Ее «сверхзадача» — отразить, насколько возможно, многоохватность работы литературной части МХАТ, показать место завлита в театре вообще. Вот почему одной из существенных частей книги стал своеобразный «дневник» завлита, где наряду с материалами принципиального характера возникают заметки, вызванные насущными заботами театральной повседневности. Расположенный в хронологической последовательности, этот «дневник» позволяет проследить как за развитием творческой мысли самого П. А. Маркова, так и за эволюцией Художественного театра на протяжении нескольких десятилетий.

Материалы сборника при его подготовке к печати не подверглись существенной стилистической правке. Здесь сохранена известная архаичность терминологии, а вместе с ней — формулировки и весь словесный строй тех жарких споров, которые были так характерны для своего времени. Сегодня они кажутся отошедшими от нас, поскольку уже решены самой жизнью. Но споры эти отражают дух эпохи и являются достоянием истории. Они имели кардинальное значение тогда, когда искусство МХАТ подвергалось его противниками отрицанию в самом существе и когда перед всем коллективом театра, а персонально перед Марковым, стояла задача разъяснить творческую природу МХАТ, защитить и отстоять его художественные принципы. Отсюда возникают неизбежные иногда повторы, которые проходят через книгу, как бы «ввинчивая» ее ведущие идеи и подчеркивая ее внутреннее единство. Вместе с тем книга не претендует и не может претендовать на исчерпывающее освещение всего сложнейшего комплекса творческой деятельности МХАТ рассматриваемого периода.

Сложная композиционная структура сборника объединяет несколько взаимосвязанных тематических пластов. Первый из них как раз затрагивает основы профессии завлита, неясной, «размытой», расплывчатой, если подходить к ней формально. И зачастую понимаемой зауженно, чисто потребительски сводимой к роли литературного секретаря руководства. Поэтому для Маркова правомерно, что свою книгу о Художественном театре он начинает с размышлений {7} о литературной части, ее особой роли во МХАТ, о специфике обязанностей завлита, об их границах. С горьким юмором говорит Марков о тяготах и «накладных расходах» профессии, при которых успех новой пьесы — это всегда победа театра, а провал — неудача завлита. Но чем щедрее делится автор своим трудным, выстраданным опытом, тем больше признания и уважения вызывает эта кропотливая, неблагодарная работа, требующая не только доброжелательности, терпения, настойчивости, безупречного вкуса, педагогического такта, психологического проникновения, но и особых творческих качеств — умения увлечься чужими идеями, как собственными, и способности увлечь своими замыслами других.

В те годы литературная часть стала «мозговым центром» театра, его репертуарным штабом, пресс-бюро, драматургической лабораторией. Узенькая, вытянутая, похожая на каюту, с «фирменной» МХАТовской решетчатой дверью комнатка литературной части, забитая кипами пьес и бумаг, была местом притяжения лучших сил советской драматургии. Здесь излагались трепетные, еще не оформившиеся замыслы, читались первые наброски, обсуждались «последние» варианты, шли жаркие споры, рушились надежды и складывались драматургические судьбы. Сюда тянулась наиболее мыслящая часть труппы, приходили режиссеры «за пьесой», актеры «за ролью» и весь театр — для разговора «по душам». Здесь происходили знакомства и встречи, завязывались творческие содружества, возникали мысленные очертания будущих спектаклей. Эта творческая атмосфера складывалась благодаря усилиям П. А. Маркова, а позже, с 1933 года, ее поддерживал и развивал Виталий Яковлевич Виленкин, внесший свой немалый вклад в создание МХАТовского репертуара, ставший подлинным духовным единомышленником Павла Александровича.

Марков, в сущности, является основателем профессии завлита в советском театре. И он же наиболее полно воплотил ее лучшие черты. До него в Художественном театре литературными делами ведали С. Л. Бертенсон и В. М. Волькенштейн, но круг их обязанностей был совсем иной.

Профессия завлита вызвана к действию насущными потребностями советской сцены. В Театре Революции это положение занимал Б. В. Алперс, в МХАТ 2‑м — Ю. В. Соболев; в Театре имени Вахтангова формированием репертуара ведал А. И. Горюнов. В Театре-студии Завадского и в ЦТСА завлитом был Г. Н. Бояджиев. И все же, пожалуй, именно для П. А. Маркова «завлитство» стало не эпизодом, пусть интересным и важным, а делом многих лет жизни.

Марков пришел в театр в то время его советской истории, которое по праву можно считать переломным. В книге он неоднократно возвращается к этому периоду, осмысливая с разных сторон все происходившее тогда с театром.

Художественный театр под творческим водительством К. С. Станиславского только что завершил беспримерную по длительности гастрольную {8} поездку 1922 – 1924 годов в Западную Европу и Америку, где показал лучшие спектакли прежних лет и где вновь утвердился в силе своего искусства. В это же время в многочисленных студиях театра бурно вырастала молодежь, полная энергии и жажды творчества, однако не обладавшая достаточным сценическим опытом.

По возвращении перед театром возникло множество сложнейших вопросов, главный из которых сводился к определению перспектив существования МХАТ в новых условиях. Предстояло выбирать из двух возможностей — превращения театра в образец прекрасного, но застывшего, музейного искусства, что противоречило самой сути его эстетики, или естественного врастания в преображенную революцией жизнь.

Остававшийся в этот период в Москве Вл. И. Немирович-Данченко, с тревогой размышляя о судьбе родного театра, писал: «Моя мечта — не ограждать фирму МХТ, а как раз наоборот, дать ей самое широкое толкование, не ограничить ее “стариками”, а наоборот, раздать ее всему молодому, что есть талантливого, выросшего под этим колпаком. Использовать *все*, что создано под этой фирмой хорошего, и тем укрепить ее еще на 20 лет… И история оценит живучесть МХТ, а не его смерть!»

Итак, залогом дальнейшего развития театра становилось радикальное решение двух взаимосвязанных задач — широкое пополнение труппы молодежью и создание репертуара, способного ответить требованиям революционной действительности. В состав коллектива вошли молодые актеры из Второй и Третьей студий МХАТ, необычайно одаренные, но еще не нашедшие общего художественного языка с ветеранами театра. Эту самую мощную в истории МХАТ труппу необходимо было объединить в конкретной работе над спектаклями, одухотворенными животрепещущими идеями современности.

Театр отчетливо понимал, что одни только старые классические постановки, которые он мог предложить зрителям, не были в состоянии полностью ответить духовным потребностям народной аудитории. Он с надеждой думал о пьесах, способных прочно соединить искусство МХАТ с современной жизнью.

Надо отчетливо представить себе трудности, возникшие перед коллективом. Для него в равной степени оказывалось неприемлемым педантичное охранительство накопленных ценностей прошлого и поверхностно облегченное приспособление к злобе дня. Он медленно, ощупью искал пути органического сближения с новой эпохой.

То были годы бурного взлета разбуженных революцией духовных сил страны. Возникало множество профессиональных театров и самодеятельных студий, создавались десятки «толстых» и «тонких» журналов, альманахов, сборников. Активно печатались старые писатели, ярко вспыхивали новые имена в поэзии и прозе. Хуже обстояло дело с драматургией. Новых пьес было крайне мало. А те, которые появились за два года отсутствия МХАТ — «Землетрясение» П. Романова, «Федька-есаул» Б. Ромашова, «Противогазы» {9} С. Третьякова, «Озеро Люль» А. Файко, «Доспехи славы» Ю. Юрьина и некоторые другие, — казались не близкими театру эстетически. К тому же МХАТ, долго находившийся вне пределов родной страны, не очень ясно видел, на какие родственные ему драматургические дарования он может опереться.

Сложилось парадоксальное положение: прославленный, полный сил коллектив за первые семь сезонов своего послереволюционного существования выпустил два новых спектакля — «Каин» Дж. Байрона (1920), выдержавший восемь представлений, и «Ревизор» Н. В. Гоголя (1921).

11 сентября 1924 года, после двухлетнего перерыва, спектаклем «Смерть Пазухина» Художественный театр начал свою работу в Москве и, несмотря на успех у публики, сразу же подвергся ожесточенным нападкам «левой» критики, уверявшей, что он «не имеет никакого отношения к нашей жизни, к нашей работе, к нашей борьбе».

Наиболее обнаженно выразил эту точку зрения журнал «Рабочий зритель» в № 19 за 1924 год, где можно прочесть такие строки: «Нет жизни в театре! В этом — все! Мертвый, старый репертуар, мертвые артисты — автоматы, мертвый театр. И смердит от него, как от трупа. Нет сил смотреть эту разлагающуюся гниль».

Активно поддерживавшие театр общественные силы пока видели в нем, по словам А. В. Луначарского, «некоторую загадку». Народный комиссар просвещения в статье «К возвращению старшего МХТ» спрашивал себя и других: «Если теперь театр сдвинется под влиянием всех потрясений, которые пережила страна, то куда сдвинется и как?» И выражал надежду, что он будет «идти в ногу с железным шагом нашей эпохи».

В такой обстановке театр не имел права больше молчать. Он сам ощущал настоятельную внутреннюю потребность определить свои идейно-творческие позиции.

Теперь уже оказались недостаточными поиски «созвучия революции», как в «Каине». Окружавшая жизнь настоятельно требовала прямого соприкосновения с ней, непосредственного отражения революционной бури, опрокинувшей старые устои.

Конечно, осуществлять грандиозную задачу творческого обновления МХАТ должен был весь театр в целом. Но для практического проведения новой репертуарной политики требовался крепко связанный с современностью человек, который помог бы театру выразить его общественно-художественную программу и возглавил бы напряженнейшие усилия по созданию новой, советской драматургии. Короче говоря, требовался Марков — и он был найден.

Впоследствии О. Л. Книппер-Чехова вспоминала: «Марков много писал тогда в журналах и газетах по вопросам театра, касаясь самых разнообразных проблем и имен, — круг его интересов был очень широк. Он писал и о старых русских актерах — Давыдове, Южине, Никулиной; и о режиссерских исканиях Вахтангова и Таирова; о Метерлинке и немецком экспрессионизме, {10} о гастролях в России Сандро Моисси и о нашей постановке “Смерть Пазухина”; он писал о первых советских пьесах — о постановке “Шторма” в Театре МГСПС. Владимир Иванович Немирович-Данченко, считая, что это тот человек, который нужен нам, пригласил его для переговоров в Художественный театр.

Они долго разговаривали в кабинете Владимира Ивановича — Немирович-Данченко, Марков и Василий Васильевич Лужский. И когда, прощаясь, Павел Александрович сказал, что он подумает о работе в МХАТ, Владимир Иванович ответил: “Что же думать? Ведь вы уже начали свою работу у нас”».

Таким образом, двадцативосьмилетний критик, ученый секретарь театральной секции Государственной академии художественных наук, недавний выпускник историко-филологического факультета МГУ, обладавший некоторым режиссерско-педагогическим опытом, весной 1925 года стал членом МХАТовского коллектива.

Художественный театр издавна представлял собой довольно замкнутый организм, несколько ревниво и недоверчиво относившийся к «чужакам». Театр был спаян общим пониманием искусства, единством метода. Даже терминология, которой пользовались актеры, была не всегда ясна «непосвященным». С большим трудом обычно входили посторонние в этот крепко сцепленный изнутри мир. Актеры, например, получали право стать членами труппы только через несколько лет, после прохождения специального испытательного «искуса».

Марков быстро преодолел порог сближения. Он не приспосабливался, не подлаживался под своеобразный МХАТовский уклад, а просто оставался самим собой. Как-то незаметно, сразу, он общепризнанно стал «своим», МХАТовцем по духу и смыслу всего, чем занимался, стал необходим театру. Может быть, этому помогло назначение его не только завлитом, но и председателем. Репертуарно-художественной коллегии.

Сейчас можно только удивляться проницательности основателей театра, не побоявшихся возложить на молодого литератора, до сих пор стоявшего достаточно далеко от театрального производства со всеми его специфическими особенностями, ответственность за определение и практическую реализацию всей творческой линии МХАТ. Коллегии, состоявшей преимущественно из представителей молодого поколения, были предоставлены самые широкие права, вплоть до приема пьес, назначения режиссуры, распределения ролей, рассмотрения макетов, составления репертуарного плана театра.

«Старики» во главе с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко именовались Высшим советом, в функции которого входили контроль и утверждение решений Коллегии. Этот далеко идущий шаг означал, с одной стороны, понимание неразделимости репертуарных, художественных и организационных проблем в жизни театра, а с другой, — стремительное выдвижение молодежи к непосредственному коллективному руководству МХАТ.

{11} Впоследствии не раз менялись формы этого руководства, в зависимости от разных обстоятельств возникали и преобразовывались «девятки», «шестерки», «пятерки», но неизменным оставался принцип коллегиального участия молодежи в управлении текущей жизнью МХАТ.

Коллегиальной была и работа по созданию нового репертуара.

В отличие от других театров, которые ориентировались преимущественно на профессиональных драматургов, МХАТ по инициативе Маркова сразу взял курс на привлечение прозаиков, пристально вглядывавшихся в советскую действительность, обладавших чувством драматизма, психологическим подходом к человеку. Так были приобщены к творчеству для театра и стали драматическими писателями Вс. Иванов, М. Булгаков, Л. Леонов, В. Катаев, Ю. Олеша.

За названиями первых современных спектаклей советского МХАТ, занимающими сейчас всего лишь по одной строчке в репертуарных таблицах театра, стоят дни и ночи лихорадочно напряженной и радостной общей работы. Ее участникам надо было обладать зорким глазом и тончайшим чутьем, чтобы в повести начинающего писателя, вышедшей еще в 1922 году, увидеть прообраз «триумфального», по определению Луначарского, спектакля «Бронепоезд 14‑69», чтобы за многостраничной «Белой гвардией» разглядеть насыщенные конфликты и пронзительный лиризм «Дней Турбиных», чтобы в авторе неопубликованной повести «Унтиловск» угадать будущего самобытнейшего драматурга, создателя своей собственной, до сих пор еще полностью не реализованной театральной поэтики. Таких открытий в советской жизни МХАТ было немало В каждое из них вложены муки, озарения и беззаветная преданность делу.

Театр поднял на гигантский труд по созданию современного репертуара свою режиссуру — В. В. Лужского, В. Г. Сахновского, И. Я. Судакова, Н. М. Горчакова, Б. И. Вершилова и других, а Марков слил воедино и направил совместные усилия.

Результаты их известны С 1925 по 1931 год, то есть в последующие семь лет своей новой истории, МХАТ поставил девятнадцать спектаклей, из них одиннадцать пьес советских писателей А всею за четверть века деятельности Маркова в литературной части осуществлено тридцать три произведения современных драматургов.

Конечно, в искусстве количественный критерий — далеко не лучший. Но добавим, что в числе авторов МХАТ в 30 – 40‑е годы, кроме упомянутых выше, были А. Афиногенов, В. Киршон, А. Корнейчук, А. Крон, Н. Погодин, К. Симонов, А. Толстой. Таким образом, театр неуклонно расширял свою литературную базу и ориентировался на ведущие силы советской драматургии.

В некотором смысле работу литературной части можно уподобить айсбергу. За видимой всем пьесой, поставленной в Художественном театре, скрывается внушительное подводное основание — десятки нереализованных замыслов, начинаний и готовых произведений. В их числе — переговоры и встречи {12} с М. Горьким, В. Маяковским, А. Фадеевым, работа с Вс. Вишневским, И. Бабелем, К. Фединым, Е. Замятиным, К. Паустовским, В. Кавериным, неосуществленные постановки пьес И. Сельвинского, Н. Эрдмана, А. Малышкина.

В книге отразилось неустанное биение творческой мысли МХАТ, непрерывные поиски различных репертуарных идей, которые отнюдь не всегда завершались рождением спектакля, но которые всегда были продиктованы сознанием необходимости развития тех или иных тенденций его искусства. Окончательное принятие пьесы происходило после всестороннего взвешивания как ее идеологической и художественной ценности, так и возможностей ее наиболее полноценного актерского воплощения.

Книга П. А. Маркова с необычайной щедростью фиксирует повседневную практику литературной части МХАТ. Читатель найдет в ней и документы программного значения, и хроникальные материалы, изобилующие конкретными, ныне полузабытыми подробностями. Все они вместе взятые дают богатейшую картину репертуарной деятельности МХАТ.

Особое внимание хочется обратить на статью «Художественный театр и советская драматургия», где автор обосновывает репертуарную политику театра. В ней Марков, вслед за Станиславским и Немировичем-Данченко, утверждает Художественный театр как *театр автора*, исполненный истинного уважения к индивидуальности писателя, кругу его идей и образов, художественному почерку. Главным для МХАТ в его поисках автора было единство миросозерцания, сходство методов творчества, способность писателя открыть новые черты современного человека.

Протестуя всей своей деятельностью против унылого схематизма и назойливой прямолинейности, противопоказанных искусству МХАТ, угрожающих умертвить его живую душу, Марков выступает за драматургию глубокого внутреннего наполнения, вскрывающую реальные противоречия действительности. Именно в этом, а не во внешне эффектных поворотах сюжета видит он ту подлинную театральность, которая отличает МХАТовское искусство в его лучших проявлениях.

Он всегда возражал против пьес вторичных, мнимо психологических, подделывающихся под привычный стиль МХАТ, а еще чаще — под его штампы. Из книги видно, как театр, не жалея усилий и не страшась потерь, настойчиво искал пьесы со своим особым образным миром и поэтической природой, требовавшие от него постижения этого мира и этой поэзии. Такие пьесы увлекали театр, обогащали новым видением жизни.

В свою очередь, МХАТ давал авторам знание сцены — не готовых приемов театрального ремесла, а законов органического творчества. Шел процесс взаимного оплодотворения театра и писателя. И А. Афиногенов от имени всех авторов МХАТ вправе был назвать его «творческим университетом драматурга». Одним из ведущих профессоров этого «университета», несомненно, был П. А. Марков.

{13} Иногда заведующего литературной частью называют «драматургом» театра. В таком определении удачно выявлена главная обязанность каждого завлита — быть не простым «добытчиком» пьес, а полномочным представителем драматургии у себя в коллективе.

Советская драматургия нашла в лице Маркова своего убежденного пропагандиста, словом и делом утверждавшего революционную современность на сцене МХАТ. Именно этим в первую очередь определяется его роль и значение в истории Художественного театра, о чем впрямую свидетельствует предлагаемая читателю книга.

И все же сборник далеко не ограничивается репертуарной жизнью МХАТ. Осмысление пути своего театра составляет основу всей практической деятельности завлита. Поэтому вполне естественно, что второй тематический пласт книги широко охватывает как историю, так и методологию Художественного театра.

Обоснование необходимости постановки наиболее значительных современных и классических спектаклей МХАТ, отстаивание эстетических позиций труппы в борьбе с многочисленными оппонентами, размышления о путях и задачах театра, разработка идеологической платформы коллектива в поворотные моменты его художественного движения, создание портретов выдающихся мастеров театра, поражающих проникновением в самую сердцевину творчества, — не перечислить всего разнообразия проблем и жанров, содержащихся в сборнике.

О Художественном театре написана целая библиотека. Отсюда возникают требования к каждому, кто обращается к творчеству МХАТ. Казалось бы, трудно не повториться, трудно уйти от изложения известных истин. П. А. Маркову это удается в полной мере. Читатель несомненно увидит в книге много нового. Но даже тогда, когда речь идет о вещах знакомых, — все кажется узнанным впервые.

Здесь обнаруживает себя особый, марковский угол зрения.

Автор подходит к истории МХАТ не извне, как беспристрастный регистратор. Весь сборник проникнут эмоционально сдержанным чувством сопричастности делу Художественного театра. Это ощущение себя изнутри явления позволяющее запечатлеть переживаемые события тут же, по свежему следу, не скрывая всех шероховатостей бурно текущего творческого процесса, составляет примечательную черту книги.

Так возникает «эффект присутствия», не покидающий читателя ни на минуту. Автор ненавязчиво, но властно вводит нас в далекий и все же близкий мир повседневной жизни и трудов театра.

Не стоит думать, что существование Художественного театра в годы его расцвета было легким и безоблачным. Советский МХАТ знал ошибки и временные спады, паузы перед новым продвижением вперед. В книге рассказывается об этом с подкупающей откровенностью. Свидетельство тому — выступления Маркова на собраниях труппы, где он открыто и прямо ведет разговор {14} о недостатках и слабостях в работе театра. Было бы неверно отсюда делать какие-либо категорические выводы о несоответствии рожденных моментом оценок с последующим судом истории. Тут давало себя знать то, что принято называть трудностями роста и что тогда преодолевалось театром в его поступательном развитии.

Но даже бесспорные победы и завоевания МХАТ рождались не беспрепятственно, а в острой полемике. Основная тяжесть ее падала на Маркова, и он вел ее с блеском, неутомимо защищая и разъясняя творческую систему театра.

Художественному театру во второй половине 20‑х и начале 30‑х годов неоднократно приходилось встречаться с вульгарно-социологическим извращением его взглядов. Особенно активно выступала против МХАТ рапповская критика. В передовой статье журнала «Рабочий и театр» (№ 43 за 1930 год) говорилось совершенно определенно: «Творческая система МХАТа… должна быть разоблачена и взорвана РАППом как система глубоко упадочная, в самой основе своей враждебная принципам строящегося пролетарского социалистического театра». Известный театровед П. И. Новицкий в своем докладе «Творческий метод МХТ», прочитанном 17 февраля 1930 года в Коммунистической академии, тоже утверждал, что «метод МХТ воспитывает индивидуалистическое, субъективно-идеалистическое, мистическое мироощущение. Это метод *индивидуалистического психологизма…* Художественный объективизм МХТ есть декларация его аполитичности».

П. А. Марков, представляя в прениях позицию МХАТ, показал несостоятельность этих обвинений, вызванную явным непониманием самой сути искусства советского Художественного театра. Сила таких полемических речей Маркова заключалась в их неотразимой убедительности, подтвержденной жизнью.

Выступления Маркова на различных дискуссиях, представленные в книге, характеризуют не только атмосферу творческих споров той поры, но и позитивную программу Художественного театра на разных этапах его развития, ничуть не потерявшую актуальности до наших дней.

Так ощутимо входит в книгу еще одно слагаемое — время. История МХАТ предстает в ней во всей неприкрашенной сложности, упрямом поиске, беспокойном столкновении позиций и мнений. Подлинные противоречия и трудности творческого движения театра выступают здесь в своем живом естестве, неся дыхание породившей их действительности, конкретных обстоятельств, вызвавших их появление.

Для Маркова никогда не существовало понятие защиты «чести мундира». Он подходит к МХАТ с позиций самой высокой требовательности и как истинный последователь основателей театра предпочитает говорить не столько, о победах, сколько о предстоящих задачах.

Обоснование и защита художественных принципов театра неизбежно подводили Маркова к размышлениям об эстетических основах искусства МХАТ, {15} его творческом методе. Эти мысли пронизывают всю книгу, составляя ее теоретический фундамент.

В уже упоминавшемся выступлении на диспуте в Коммунистической академии Марков говорил о невольной вине театра, который, выковывая на протяжении десятилетий свой творческий метод, не попытался сформулировать его письменно. С тех пор опубликованы многие материалы литературного наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, научно-исследовательские работы, посвященные МХАТ. И тем не менее задачу теоретического осмысления методологии МХАТ во всей ее целостности до сей поры нельзя считать выполненной. «Книга завлита» вносит в эту проблему очень весомый вклад.

Особое внимание поэтому привлекает капитальный очерк «К истории развития метода МХАТ». Последовательно, шаг за шагом, спектакль за спектаклем, прослеживает автор путь театра с 1898 по 1945 год — от «Царя Федора Иоанновича» до «Последней жертвы», то есть за те полвека, когда творческая система театра сложилась в ее основных очертаниях. Однако меньше всего это общий обзор истории МХАТ, каких немало в нашем театроведении. Присущая Маркову способность лаконично выражать сокровенное «зерно» спектакля соединилась с философским, диалектическим подходом к выявлению ведущих закономерностей развития театра. Конкретность анализа сгущена здесь до такой степени, что логически неизбежно подводит к крупным обобщениям. Каждая постановка театра характеризуется выпукло, рельефно, выступая как неотъемлемая часть непрерывно текущего процесса. Неминуемость эволюции МХАТовской методологии и технологии поставлена в прямую зависимость от социально-исторических изменений, от сложнейшего взаимодействия драматургии, режиссерского и актерского искусства, творчества художника. Чрезвычайно существенны наблюдения Маркова над новыми чертами советского МХАТ, добившегося слияния индивидуального и классового при воплощении личности современного героя. Подчеркивая, что революция превратила театр из интимного в социальный, он наглядно показывает, как происходило преодоление былого разрыва между психологией и политикой, существовавшего в искусстве старого МХТ, как в самых вершинных созданиях советского Художественного театра достигался сплав философии и публицистики, поэзии и пафоса.

В своих работах о МХАТ Марков сочетает черты объективного историка и непосредственного участника событий. Он выступает одновременно как ученый и журналист, исследователь и критик. Ему органически чужда вкусовая оценка искусства. Ему ненавистно менторство. Он никогда не бывает *над* спектаклем, он вместе с ним, внутри него.

Станиславский говорил, что есть режиссеры «корня» и режиссеры результата. Маркова можно назвать *критиком «корня»*, обладающим редким даром чувствовать природу художника. Очевидно поэтому он умеет так метко попадать в самый чувствительный нерв образа, в центр творческого процесса. {16} Очевидно поэтому его портреты деятелей театра дают физически осязаемое представление об оригинале.

Такое же ощущение возникает от воспоминаний Маркова, обнаруживающих безошибочную наблюдательность автора. В них оживают образы многих драматургов, с которыми он встречался, воссоздается история возникновения многих МХАТовских спектаклей, ставших теперь театральной легендой. Если бы понадобилось одним понятием определить самую существенную черту этих страниц, я бы употребил выражение «волшебство точности». Каждый из тех, о ком здесь идет речь, — М. Булгаков, Вс. Иванов, Л. Леонов, В. Катаев, Ю. Олеша, Вс. Вишневский, В. Маяковский, А. Афиногенов, — предстают в неповторимости своей человеческой индивидуальности и театральной судьбы.

Третий пласт книги — публикаторский. Во всех ее разделах присутствуют новые, доселе не печатавшиеся или затерянные в периодической печати материалы. В последней же части — Приложении — собраны ценнейшие, в подавляющем большинстве неопубликованные документы, взятые из Музея МХАТ и из личного архива П. А. Маркова. Это преимущественно протоколы заседаний Репертуарно-художественной коллегии МХАТ и других руководящих органов театра, практически организовывавших его творческую работу и аккумулировавших, по точному выражению автора, «коллективную художественную волю театра».

Публикуемые впервые в этом сборнике документы существенно раздвигают рамки наших знаний о МХАТ. В них обнажается обычно скрытая от посторонних глаз каждодневная внутренняя жизнь театра. В материалах Приложения читатель найдет множество новых фактов и сведений о репертуарных планах МХАТ в 20 – 30‑е годы, узнает названия пьес, намечавшихся к постановке и по ряду причин не реализованных театром, познакомится с различными, зачастую очень неожиданными вариантами распределения ролей.

Отсюда сам собой напрашивается вывод о гораздо более широком, чем это представлялось ранее, диапазоне идейно-тематических и жанровых поисков МХАТ. Здесь спрятаны поистине богатейшие россыпи репертуарных предположений — от «Господ Головлевых» М. Е. Салтыкова-Щедрина до «Старого Кромдейра» Жюля Ромена, от «Подростка» Ф. М. Достоевского до «Хижины дяди Тома» Бичер-Стоу. Пусть эти и другие произведения не были осуществлены во МХАТ. Но насколько они углубляют наши привычные представления об амплитуде творческих намерений театра!

В числе публикаций сборника — выступление Вл. И. Немировича-Данченко на обсуждении булгаковского «Бега». Конечно, невозможно пройти мимо кратких и драгоценных своей нелицеприятной прямотой высказываний К. С. Станиславского, И. М. Москвина, В. И. Качалова, В. В. Лужского, рассеянных в протоколах заседаний. Очень трудно удержаться от соблазна процитировать хоть некоторые из записей, вновь и вновь утверждающих высокие художественные и этические принципы МХАТ. И все же предоставим читателю {17} возможность самому обнаружить их в книге и прокомментировать для себя.

Привлекают также внимание новые сведения о различных преобразованиях форм управления театром, что диктовалось стремлением преодолеть возникавшие противоречия между непреложными творческими требованиями МХАТ и его преходящей организационной структурой. Эти материалы, проникнутые духом суровой самокритики, при всей своей сухой, сугубо документальной фактуре читаются с неослабным интересом, давая обильную пищу для раздумий.

Организационные проблемы всегда составляли одну из больших забот руководства МХАТ. Конкретные формы управления театром в значительной степени зависели от внутреннего соотношения сил в коллективе и неоднократно менялись в поисках улучшения. Поэтому в книге отражены споры, зачастую резкие и обостренные, вызывавшиеся желанием наиболее плодотворно использовать творческий потенциал МХАТовской труппы: и молодежи, и мастеров среднего поколения, и основателей театра. Именно незыблемость авторитета Константина Сергеевича и Владимира Ивановича делала эти споры возможными. Характерно, что такие дискуссии возникали не только тогда, когда работа театра по тем или иным причинам замедлялась и он выпускал не соответствующее возможностям труппы число постановок. Такие дискуссии возникали и в моменты наивысших успехов — театр заботило и его настоящее, и его будущее.

Завершаются публикации скромной, но по-своему колоритной справкой о четырехмесячной работе литературной части МХАТ в 1939 году. И здесь за строгим тоном официального отчета возникает представление о деловом стиле и коллективном демократическом характере МХАТовской репертуарной работы.

Так замкнулась композиция книги. Начавшись утверждением завлита, она этим и заканчивается.

П. А. Марков как-то заметил, что завлит — не должность, а призвание. Справедливость такого суждения подтверждается, кстати, тем непререкаемым влиянием, которым сам Марков пользуется в коллективе МХАТ и которое мне посчастливилось наблюдать во время сотрудничества с ним под его руководством уже в послевоенные годы.

Это влияние в знаменитой и избалованной талантами труппе (а для нее, между прочим, существовало совсем немного художественных авторитетов) он завоевал, помимо других своих качеств, благодаря безупречной справедливости и абсолютному слуху на правду в искусстве.

Когда говорил Марков, все замолкали: сейчас будет сказано что-то важное. Когда становилось трудно, обращались к Маркову: он найдет выход. Когда не ладилась пьеса или роль, спрашивали Маркова: он посоветует.

И Марков советовал, помогал, находил выход. И никогда не утешительствовал, покоряя внутренней честностью, неотделимой от глубокого личного обаяния.

{18} Михаил Булгаков в своем «Театральном романе» вывел П. А. Маркова под прозрачным именем Миши Панина. Едким пером сатирика описав свои авторские переживания, лукаво посмеявшись над некоторыми МХАТовскими порядками и некоторыми МХАТовцами, он с чувством истинной симпатии воссоздал облик «Заведующего литературной частью Независимого театра». «Миша поразил меня своим смехом. Он начинал смеяться внезапно — “ах, ах, ах”, — причем тогда все останавливали разговор и ждали. Когда же отсмеивался, то вдруг старел, умолкал… Мне Миша очень понравился», — заключает Булгаков свою краткую и меткую характеристику.

Жизнь П. А. Маркова в МХАТ не всегда складывалась радостно. Были периоды, когда он не соглашался с тем, что делалось в его родном доме. Было время, когда он уходил из театра. Уходил, чтобы снова вернуться.

Пуповина, связывающая его с Художественным театром, прерваться не может. Член Совета старейшин МХАТ, он давно уже стал выражением творческой совести театра.

Однажды П. А. Марков встретился с ленинградскими актерами. Он говорил им о своем понимании театра как праздника, который должен ежевечерне сверкать на спектакле, несмотря на трудности и потери, неизбежные в искусстве. Он говорил о яростной, именно яростной любви к театру, без которой нет жизни художника, которая и есть его жизнь.

Все это имеет непосредственное отношение к самому Павлу Александровичу Маркову и к его «Книге завлита».

*М. Рогачевский*

# **{****19}** Из бесед с завлитами театров *Вместо предисловия*

Вряд ли среди театральных профессий можно найти более неопределенную и неблагодарную, чем завлит. Должен ли он быть секретарем дирекции, выписывать контрамарки необходимым театру людям, отвечать на всевозможные письма или давать информацию газетам — в большинстве случаев его обязанности не имеют определенных границ. Они могут быть расширены до необозримых размеров и, наоборот, сведены до минимума, не соответствующего самому его наименованию.

Его работа менее, чем кого-либо другого в театре, очевидна по результатам. Это должность трудная и, по существу, всегда неоцененная. Можно судить об администраторе по количеству реализованных билетов, о гримере — по удовлетворительным или неудовлетворительным гримам, о контролере — по вежливости и точности обращения с публикой, но результативность деятельности завлита совершенно неопределима; она менее всего поддается учету, потому что когда режиссер ставит пьесе — это режиссер ставит пьесу, когда актер сыграл роль — это актер сыграл роль, но когда что-либо сделал завлит, то его, так сказать, «завоевания» потонут в общей коллективной деятельности театра. Завлит в дни праздника театра отодвигается куда-то в тень, на второй и третий план. А с другой стороны, деятельность завлита всегда дает возможность для бесчисленных нападок и необъяснимых обвинений, и завлит обычно оказывается {20} виноват не только в отсутствии пьес, но и в отсутствии ролей, в «злодейских» интригах, которые он якобы заводит, в выдвижении и «задвижении» актеров и т. д. и т. п.

Но если всмотреться в существо дела, то это ответственная и очень важная должность, и очень огорчительно, что сейчас в большинстве случаев завлит обращается в «чиновника по особым поручениям» при главном режиссере, и даже новое звание, «помощник главного режиссера по литературной части», не изменит привычного положения дел в быту. Необходимо широкое осмысление этой профессии — необходимо смотреть на завлита как на творческую силу внутри театра.

Начнем, так сказать, с элементарной обязанности завлита. «Добывание», более того, выбор репертуара и непосредственное участие в создании пьес представляют собой сложную творческую задачу, если, конечно, не ограничиваться сношениями с ведающими репертуаром органами. Решение этой задачи определяет творческую линию театра и самую основу его деятельности. «Добывание» пьес есть главное дело завлита, которое может быть выполнено лишь при наличии определенных условий, далеко не всегда имеющихся.

Реальный репертуар прежде всего и неизбежно определяется уровнем драматургии, за который завлит, по существу, отвечать не может. Но если он не хочет быть только механическим передатчиком пьес от репертуарных органов или авторов театру, то его творческой обязанностью становится всемерное содействие повышению уровня драматургии.

Завлит обязан быть в курсе литературной жизни в целом, потому что, если он погружен только в драматургию, он неизбежно окажется в замкнутом кругу. Мало интересоваться всем, что появляется в литературе. Нужно знать, чем она живет, погрузиться в живой процесс ее рождения. Драматургия — часть литературы, это давно известно, но далеко не всегда соответствует фактическому положению вещей. Она порою выделяется в особую сферу с обособленными законами и даже с особым мировосприятием, определяемым зачастую зависимостью от театрального быта. Дело завлита, с одной стороны, помочь театру вырваться из круга узкотеатральных интересов в широкую общелитературную область, а с другой — приблизить деятелей литературы к театральным интересам. При этом завлит как бы концентрирует в себе сущность того художественного направления, которое воплощает театр. Он должен не только искать и выбирать пьесу, он должен привлечь и заразить этим направлением писателя.

{21} Автор в полной мере волен распоряжаться пьесой в зависимости от симпатий к тому или другому театру. Если данный театр по тем или иным обстоятельствам не лежит в пределах его творческих симпатий и устремлений, то автор, естественно, передает пьесу театру, наиболее ему близкому. И тогда завлит зачастую выслушивает безрассудные обвинения в том, что он непростительно упустил отличную пьесу.

Театр не может писать пьесу вместе с автором, хотя может помочь хорошему писателю воплотить его намерения в жизнь. Когда почти полвека назад Художественный театр, переживавший трудный процесс внутренней перестройки, ощутил настойчивую необходимость собрать вокруг себя молодых писателей, он меньше всего пытался писать за них пьесы. Предстояло восполнить утраченные связи Художественного театра с литературой и возродить вокруг него литературное окружение, для того чтобы театр не чувствовал себя в безвоздушном пространстве. Молодежь, входя в старые спектакли, терялась и проигрывала {22} рядом со «стариками», и тем с большей неизбежностью возникала перед театром необходимость новых работ, которые, решая вопрос творческого сближения молодежи и старших групп, одновременно выдвигали бы перед театром новые идеологические и художественные задачи. Тем настойчивее перед ним возникала потребность в сближении с современной литературой.

МХАТ была чужда драматургия, подчинявшаяся приемам «левого» театра и зачастую лишенная глубокого проникновения в человека. Он отвергал взгляд на драматургию как на сценарий или повод для спектакля. Художественный театр всегда рассматривал драматургию как часть большой литературы. И для него неизменно оставалось главным требованием — вскрытие глубинных пластов жизни, духовное собеседование со зрителем по поводу самых существенных общественных и этических проблем. Не случайно как-то Владимир Иванович Немирович-Данченко на вопрос, что представляет собой Художественный театр — театр режиссера или актера, — подумав, ответил: «Театр автора». МХАТ всегда чувствовал ответственность за развитие драматургии, ощущая необходимость в литературном окружении, и его творчество всегда отмечала тесная связь с литературной жизнью. Такие основоположники театра, как В. И. Качалов, В. В. Лужский, Л. М. Леонидов, были тончайшими знатоками литературы, не говоря уже о профессиональном писателе и драматурге — Вл. И. Немировиче-Данченко. Рождение близкого театру драматурга являлось результатом не просто официальных, формальных взаимоотношений, а вытекало из взаимопонимания и личных, дружеских, творческих связей, из заинтересованности драматурга жизнью театра в целом. Чехов и Горький чувствовали себя ответственными не только за свои пьесы, но и за судьбу театра. Даже когда Горький резко выступил против упорного обращения театра к Достоевскому в 1910‑е годы (справедливо это или не справедливо — вопрос другой), его волновало будущее Художественного театра.

Предстояло возродить нарушенную связь Художественного театра с современной литературой. Важно было, чтобы вокруг театра вновь соорганизовались драматурги, которые стали бы его друзьями, жили бы его жизнью, стали бы частицей театра. Нужны были писатели, которые считали бы дело Художественного театра таким же своим, как и люди, работавшие внутри театра. Вызывая парадоксальностью своего решения довольно острую полемику в театральной среде, Художественный театр {23} обратился к начинавшим свою литературную деятельность прозаикам из числа «попутчиков», не только не писавшим тогда пьес, но и стоявшим достаточно далеко от театра. Театру казалось, что у них он скорее всего найдет живое дыхание жизни и глубокое проникновение в психологию современного человека. Немирович-Данченко, который, по установившемуся за долгие годы обычаю, непосредственно формировал репертуар театра, гастролировал в это время с руководимой им Музыкальной студией в Америке, и Станиславского заботило, как организовать эту работу в отсутствие Владимира Ивановича. В театре возникло «двухпалатное» управление: Репертуарно-художественная коллегия, в которую вошли представители молодой части труппы, и Высший совет, в который вместе со Станиславским входили Леонидов, Качалов, Москвин и Лужский. Я был приглашен завлитом и председателем Репертуарно-художественной коллегии.

Формирование репертуара становилось внутри театра сложным коллективным делом. В создание репертуара вовлекалась наиболее творческая часть труппы. Да и потом постоянно создавались разнообразные литературные и репертуарные комиссии, на обязанности которых лежало не только чтение поступающих {24} в театр многочисленных пьес, но и ознакомление с текущей литературной жизнью. По существу, здесь приходилось говорить не только о работе литературной части как таковой, но и о работе театра и его руководства в целом над созданием классического и в первую очередь современного репертуара.

Чем дальше развертывалась моя работа в МХАТ, тем явственнее становились неплодотворность и невозможность сосредоточия литературной части в руках одного человека. Речь шла не только о привлечении к участию в литчасти членов труппы и опоре на режиссуру, но о приглашении еще одного сотрудника на равных со мной правах. Им оказался Виталий Яковлевич Виленкин, который вдобавок взял на себя все редакционно-издательские дела. Само собою разумеется, такая совместная работа требует взаимного доверия, понимания и наличия общих творческих позиций. За многие годы я не припомню ни одного сколько-нибудь серьезного расхождения. По мере того как на меня все больше падало художественное руководство в Музыкальном театре, фактическое заведование литчастью МХАТ всей тяжестью легло на В. Я. Виленкина.

Репертуарно-художественной коллегии предстояла организация работ над создававшимися внутри театра пьесами. Протоколы ее заседаний, может быть, с наибольшей точностью зафиксировавшие основные вехи работы театра над «Унтиловском», «Днями Турбиных», «Растратчиками», «Бронепоездом», поступали членам Высшего совета, которые высказывались по всем основным пунктам намеченных решений, и таким образом в результате выявлялась позиция, объединяющая старшую и молодую части труппы. Характерны отклики членов Высшего совета на одно из самых ранних предложений Коллегии о привлечении молодых авторов от 10 октября 1926 года[[1]](#footnote-2).

Как в свое время Чехов, Горький, Толстой, Достоевский натолкнули Художественный театр на глубокие новаторские эстетические открытия, поставив перед ним новые задачи, так и драматургия писателей, пришедших в МХАТ в 20‑е годы, открыла ему целые пласты жизни и заставила по-новому взглянуть на действительность, развивая и углубляя свой метод. Происходило глубокое взаимодействие на новой творческой основе. Опыт писателей более чем когда-либо был необходим театру, а опыт театра — писателям. Писатель приносит с собой {25} общий замысел пьесы и тот жизненный, психологический, бытовой материал, который мало, а то и вовсе не известен театру. Тогда-то он и ставит театру новые задачи. Автор в себе несет как бы внутреннюю форму произведения. Эту внутреннюю форму пьесы нужно высвободить, не подчинив, однако, волю драматурга театральному штампу. Нельзя представить себе работу с драматургом схематически и кабинетно. Какие бы хорошие советы ни давал театр драматургу, они неизбежно будут безрезультатны, если не затронут творческого зерна драматурга и будут лежать в области голой технологии. Поэтому важно не подчиниться легко идущим на язык первоначальным советам и, не подменяя драматурга, помочь ему, так сказать, влезая в его шкуру. Нелепо судить Мейерхольда с точки зрения Станиславского, и так же немыслимо советовать драматургические приемы Островского Блоку. Самая большая сложность и заключается в том, чтобы не навязывать драматургу ряд общедоступных приемов, попросту говоря, — штампов. Поэтому необходима крайняя осторожность и полное отсутствие догматизма. Работа с драматургом напоминает работу режиссера с актером: важно проникнуть в творческое зерно писателя, в его мировоззрение, понять особенности его стиля, нужно вжиться в пьесу и в какой-то мере повторить вслед за автором творческий процесс, пережить в своей фантазии линию роли.

Художественный театр ждал от каждой пьесы психологической глубины, высокого внутреннего и социального смысла, но в нем жил протест по отношению к пьесам, написанным «под {26} МХАТ». Театр протестовал против смешения его творческого метода и его штампов. Творческий метод МХАТ — понятие вполне определенное, но в то же время очень широкое, не сводимое к однажды зафиксированным приемам. В его основе лежит система Станиславского плюс осмысление режиссерского и актерского искусства, внесенное Немировичем-Данченко; слагаемыми этого метода стал опыт старшего артистического поколения и тех актеров и режиссеров, которые вошли в театр вместе с Октябрем. История Художественного театра свидетельствует, что он никогда не связывал себя приверженностью к тем или иным сценическим решениям. Он прошел через все поиски, которые рождала эпоха, как бы проверяя их строгой требовательностью к внутренней правде своих спектаклей. В постоянном стремлении к познанию жизни в разные исторические эпохи он прошел через натурализм, обостренный психологизм, символизм, условность, гротесковые решения. Поэтому для МХАТ был невозможен подход к драматургии с узких позиций консервации уже использованных приемов.

Ему было необходимо рассмотреть в писателе те творческие элементы, которые могут позволить именно ему стать драматургом. «Бронепоезд» казался первоначально невозможным на сцене, пугали отсутствие традиционной интриги и необычность сюжетного развития, казалось, что все это будет «несмотрибельно»; но, когда театр понял темперамент Вс. Иванова, вник в манеру его письма, он стал помогать автору. И не только Станиславский, но и режиссер спектакля И. Я. Судаков, который был очень захвачен особенностями творчества Вс. Иванова, предлагали ему своеобразные творческие манки — конспективные планы сцен, толкавшие Вс. Иванова на свободное создание новых картин. М. А. Булгаков, который впоследствии строил пьесы виртуозно, первоначально в инсценировке «Белой гвардии» слепо шел за романом, и уже в работе с театром постепенно возникала стройная и ясная театральная композиция «Дней Турбиных» (хотя сейчас, когда мы знаем своеобразнейшее лицо Булгакова-драматурга, мне кажется, что, впервые работая с театром, Булгаков в чем-то ограничивал себя).

Подобная надежда открыть в беллетристе драматурга, блистательно подтвердившаяся в случае с Булгаковым, отнюдь не всегда оправдывается. Есть писатели-эпики, прозу которых соблазнительно инсценировать в той или иной особой театральной форме, но которые не предназначены для создания законченных, хотя бы и необычных по форме пьес — их талант по своей природе лежит в иной плоскости. Великолепные прозаики {27} Федин и Фадеев при всей любви их к театру и при настойчивом желании Художественного театра так и не смогли преодолеть эпическое начало, лежащее в самом существе их дарований. Неоднократные попытки Художественного театра обратить их в драматургов остались бесплодными, и, несмотря на установившуюся дружбу, и Федин, и ближе соприкасавшийся с театром Фадеев от создания пьес отказались. Чуждым жанром оказалась драматургия и для поэта Э. Багрицкого: «Дума про Опанаса», превращенная поэтом в оперное либретто, так и осталась поэмой в лицах.

Очень важен момент внутренней близости писателя данному театру. Порою они оказываются несоединимыми, или взаимопонимание достигается постепенно, с трудом, в процессе многих опытов.

Трудно складывались, например, отношения МХАТ с Алексеем Толстым: театр и писатель долго присматривались друг к другу. Казалось бы, дерзко открывавшее неведомые жизненные пласты творчество А. Толстого было близким театру, но тем не менее его блистательные комедии не устраивали Немировича-Данченко и Станиславского, считавших их — в противоположность его повестям и романам — в какой-то мере скользящими по жизни; не увенчалась успехом работа театра с А. Толстым в начале 30‑х годов над «Патентом № 14». Сближение театра с А. Толстым осуществилось только в работе над пьесой об Иоанне Грозном, дававшей неожиданную и сильную обрисовку эпохи и характеров и к тому же в значительной степени писавшейся в расчете на Хмелева, отвечая его творческим потребностям. И хотя завершить эту работу помешала неожиданная смерть Хмелева, театр с новым исполнителем раскрыл в ней глубинные свойства таланта писателя.

Постепенно определялись связи с Н. Погодиным. Он принес в театр свою первую пьесу — «Темп», интересную по материалу, но разбросанно написанную и театр не удовлетворившую. Вторая его пьеса — «Дерзость» — была доведена лишь до генеральной репетиции вследствие неубедительности поэтизации молодежных коммун, которую давали пьеса и спектакль. Но когда МХАТ решил поставить пьесу о Ленине, именно Погодин оправдал ожидания театра. В процессе работы Немирович-Данченко помог Погодину уточнить композицию «Кремлевских курантов», выделив наиболее значительные стороны пьесы. После «Курантов» у театра установилась тесная творческая связь с Погодиным.

В Художественном театре всегда жил живой интерес к тому, чтобы внутренне оправдать те или иные новые драматургические {28} формы. Станиславского, в частности, интересовало творчество И. Сельвинского, который читал ему одну из ранних своих пьес, его увлекал талант Н. Эрдмана. Не будучи причастным ни к одной из литературных группировок, МХАТ чувствовал необходимость непрерывного расширения круга авторов. Уже в 1926 году существовал план привлечения в МХАТ не только А. Файко и Б. Ромашова, но и В. Маяковского, Б. Пастернака, Н. Эрдмана. Когда появилась «Первая Конная» Вишневского, казалось, что именно в Художественном театре, обладавшем тогда могучей труппой, каждый образ получит сильного исполнителя и каждый эпизод прозвучит особенно убедительно, если захватить его так, чтобы за каждой фигурой возникла большая человеческая судьба. Уже распределялись роли, был приготовлен макет, но театр разошелся с Вишневским на взаимной обиде. Вишневского насторожили чрезмерно замедленные темпы работы МХАТ, и он отдал пьесу Театру Революции, МХАТ не пожелал (да в 1930 году и не было принято) ставить пьесу «вторым экраном». На этом отношения с Вишневским прервались. Переговоры с Маяковским довольно энергично велись в последние годы его жизни, когда он сам явно увлекался этим, может быть, неожиданным для него начинанием. Переговоры эти вызвали очень большие внутритеатральные споры. Предложение Маяковского поставить в Художественном театре «Мистерию-буфф» в новой редакции мы вскоре взаимно отвергли — ее образы вряд ли подходили для решения Художественным театром. Позже Маяковский делился своими новыми замыслами, которые, как ему казалось, могли отвечать требованиям именно Художественного театра.

Далеко не достаточно и не плодотворно только заказать тему писателю, новый замысел не всегда родится в тишине служебного кабинета. Не официальное сотрудничество, а творческая личная дружба порой необыкновенно много значит при интимном содружестве театра с писателем, когда возникают общие мечты о еще не написанных пьесах. «Обмечтовывание» будущей пьесы с автором входит в процесс работы если не как нечто неизбежное, то как нечто желательное и полезное. Безразлично, где оно происходит — в кабинете завлита или за дружеским столом. Необходимая творческая атмосфера определяется взаимной жаркой заинтересованностью, выходящей за пределы договорных отношений и переходящей в мечту о будущей пьесе, органически необходимой и автору и театру.

Нужно ли писать пьесы для определенных актеров? Вопрос противоречивый и сложный. В. Крылов сочинял многочисленные {29} пьесы «под М. Г. Савину», четко учитывая определившиеся границы ее дарования и меру ее актерского воздействия. Строя сценический образ «под Савину», эксплуатируя и консервируя одни и те же черты ее таланта, поощряя ее штампы, он сужал возможности этой большой актрисы. Но А. П. Чехов свои последние пьесы писал для актеров Художественного театра, умея увидеть их нераскрытые возможности. Не *под* актеров, а *для* Соколовой, Хмелева, Яншина, Станицына писал после «Дней Турбиных» новые роли Булгаков в «Беге». Он писал, расширяя их дарования. Он был уверен, что после Алексея Турбина суровый талант Хмелева с удвоенной силой раскроется в Хлудове, что в Голубкове много больший простор получит лирическая струя, скрытая в индивидуальности Яншина.

Пьесы, создававшиеся внутри Художественного театра, как «Бронепоезд», «Дни Турбиных», «Земля», пьесы Крона, подготавливались литературной частью в тесном сотрудничестве с тем или иным режиссером. Завлит неспособен, и ни от одного человека нельзя требовать, чтобы, работая с десятью драматургами, он угадал бы и почувствовал форму каждой из пьес, «врос бы» в пьесу, понял бы творческий процесс драматурга. Драматург, приходя в театр, жаждет прежде всего столкновения с режиссерами и актерами. Работа с драматургом означает для завлита одновременно и работу с режиссером. Здесь чрезвычайно существенно творческое взаимовлияние, а не элементарная учеба. Особенно много помогали драматургам Судаков и Горчаков. В свою очередь требовательность актеров, ждавших от писателей точности внутреннего рисунка роли, заставила, как я не раз вспоминал, Л. М. Леонова в пору работы над «Унтиловском» назвать актеров МХАТ «следователями». Для атмосферы взаимного доверия, возникавшей в работе театра и драматурга, характерен такой пример. Когда А. М. Горький специально написал две сцены для готовившейся Художественным театром инсценировки «В людях», не вместившиеся в уже выработанный режиссерский план постановки, Горький без возражений согласился с решением, предложенным театром.

Внутри Художественного театра кипела экспериментальная работа. Перед его режиссурой и актерами неукоснительно возникали перспективы новых творческих задач. Ряд постановок (иные из них были доведены до генеральных репетиций) оставались только эскизами, подобно наброскам художника или рукописным вариантам авторского текста. Можно было бы написать целое исследование о незавершенных либо не увидевших света рампы работах Художественного театра, подготовлявших {30} его будущие победы. Многие пьесы, которые готовились литчастью театра, но не удовлетворили все-таки его требованиям, появлялись затем на других сценах. Одновременно МХАТ не боялся в середине 30‑х годов «вторым экраном» ставить «Врагов», «Любовь Яровую», «Егора Булычова». В формировании классического репертуара Художественный театр исходил из задачи непременного углубления мастерства, при этом актуальная современная пьеса нередко отодвигала в сторону классику. Репетиции «Мертвых душ», скажем, тянулись как будто бы несколько сезонов, но на самом деле спектакль готовился гораздо меньше времени, уступая очередь «Хлебу» и «Страху».

От литературной части как барометра общественной жизни исходила также и инициатива быстрых творческих откликов театра на важные события в жизни страны. В 1926 году МХАТ посвятил вечер памяти Есенина; несколько ранее, к столетию восстания декабристов, театр устроил «утро» их памяти, из которого впоследствии вырос спектакль «Николай I и декабристы». «Утро памяти 1905 года» включало отрывки из горьковской «Матери» и т. д. «Утро», посвященное Горькому, в какой-то мере подготовило последующий спектакль «В людях». В 1937 году специальный вечер был посвящен столетию гибели Пушкина. Это были своеобразные поиски форм литмонтажа, подчинявшиеся не столько биографическому принципу, сколько принципу ассоциаций, во многом напоминающие распространенные сегодня литературные композиции. Пушкинский {31} вечер строился как раскрытие внутреннего поэтического, философского образа Пушкина. В вечере участвовали Книппер-Чехова, Коренева, Попова, Вербицкий, Белокуров, Кольцов; исполнялись отрывки из писем, дневников, воспоминаний, стихи Пушкина. Когда при повторении вечера в его финале Качалов читал «Памятник», зал встал и слушал стоя. В 1927 году из замысла праздника, посвященного десятилетию революции, возник, как известно, «Бронепоезд». Когда мы задумали представление из ряда отдельных сцен, написанных разными авторами, и собрали Л. Леонова, Вс. Иванова, И. Бабеля, Б. Пильняка, В. Катаева, Ю. Олешу, Е. Замятина, Константин Сергеевич утверждал, что такого рода предприятие не увенчается успехом и мы получим только несколько сцен, между собою не связанных. Нам же казалось, что мы нашли путь для того, чтобы на сцене в ярких кусках возникла история Октябрьской революции. В результате Константин Сергеевич оказался по-своему прав, но из сцен, предложенных Вс. Ивановым, родился «Бронепоезд». Замысел подобного празднества возникал в театре и в связи с подготовкой к 15‑летию революции.

На долю литературной части падает и забота об актерах, об их росте, творческой заинтересованности; при составлении репертуара проблема актерской загруженности встает как одна из центральных. К. С. Станиславский ждал от Репертуарно-художественной коллегии такого производственного плана, при котором были бы заняты все актеры. План должен был сочетать общественно-политические задачи, чисто режиссерские проблемы и интересы актеров, на что Станиславский обращал сугубое внимание. Так, отсутствие в предварительном плане 1927 года роли для Еланской, не очень-то удачно дебютировавшей в Софье и Параше, вызвало взрыв его гнева: он настаивал на том, что первоначальные неудачи не должны помешать развитию ее редкостного таланта, действительно обнаружившегося вскоре и в возобновлении «У врат царства» и в «Воскресении».

Раз в сезон по понедельникам мы делали творческие вечера крупных актеров, где они могли показать отрывки из своих ролей, выпавших из репертуара. Москвин играл «Живой труп», Снегирева и т. д.; Качалов играл «Кошмар» из «Карамазовых», отрывки из «Гамлета», которого не видело уже целое поколение; Книппер-Чехова — Сарру в «Иванове», Аркадину в «Чайке». Эти вечера доставляли актерам огромную радость, во многом даже компенсировали их постоянный творческий голод, а зритель мог увидеть выдающихся мастеров в их полной силе.

{32} Пьеса имела в МХАТ особое, определяющее значение: стилистика автора, его мироощущение влияли на решение всех элементов спектакля: на распределение ролей, решение макета и т. д. — во всем этом шли от автора, и потому все это делалось с участием завлита. Я был совершенно растерян, когда меня, тогда еще сравнительно молодого человека, Константин Сергеевич на репетиции «Горячего сердца» требовательно допрашивал, верно или неверно решение того или другого эпизода «с литературной точки зрения». На одной из репетиций «Горячего сердца» ко мне подошел Москвин и сказал: «Пожалуйста, последите за мной». Я удивился и сказал: «Что же мне-то за вами следить?» «А знаете, — ответил он, — ведь я наигрывать люблю, так вы скажите мне, где я наигрываю».

Станиславский и «старики» театра требовательно оберегали интересы того или другого спектакля, его ансамбль, дающий ему внутреннюю целостность. Осторожность и продуманность в выборе дублеров распространялась не только на лучшие, образцовые спектакли старого репертуара, но и, предположим, на «Дни Турбиных», актерский ансамбль которых, отмеченный редким слиянием ролей и индивидуальностей исполнителей, составлял предмет законной гордости театра.

Участие в текущей работе театра требует глубокого познания того театрального направления, которое представляет данный театр. Не разделяя общей позиции театра, не веря в него, не живя его настоящим, не предлагая мер для его развития, нельзя работать завлитом. Завлит должен досконально понимать свой театр и в его прошлом, и в его нынешних устремлениях и потребностях. Завлит в какой-то мере не должность, а призвание. Он теоретик и идеолог этого театра, и его историк, и составитель его репертуарных планов, и ближайший друг и помощник главного режиссера, одинаково с ним мыслящий. Конечно, речь идет не о подмене завлитом главного режиссера. Но завлит должен стоять в самом центре управления театром, иметь равноправный голос в выборе пьес, выработке их толкования, распределении ролей, приеме макетов и т. д. Тогда функцию завлита можно будет формулировать как теоретическое осмысление практики данного театра и обоснование его художественных задач. Он должен раскрыть суть того художественного направления, которое представляют художники, объединенные в этом театре. Поэтому для завлита необходимо осмысление истории данного театра, его побед и неудач, эволюции его режиссуры, его актерских опытов, его места в общетеатральной жизни, его взаимоотношений с основными театральными {33} направлениями. Ему необходимо погрузиться в весь опыт современного театра, соотнося его с опытом своего театра.

Поиски наиболее точных форм управления театром происходили в МХАТ неоднократно. Константин Сергеевич и особенно Владимир Иванович, проявляя в этом смысле большую гибкость, были против консервирования каких-либо раз найденных форм управления; они стояли за создание если не коллективного руководства, то такого рода организации, которая привлекала бы актеров к близкому участию в руководстве жизнью театра. Когда перед МХАТ встал вопрос объединения старшей и младшей групп труппы, была найдена возможность такого управления театром, которое включало бы в себя и молодежь и «стариков». Это было достигнуто сначала сочетанием уже упомянутой Репертуарно-художественной коллегии с Высшим советом и затем сочетанием «Совета шестнадцати» с выделенной из него «шестеркой» (затем «пятеркой»), официально называвшейся «Управлением театра». Немирович-Данченко считал эту систему «естественно сложившимся административным достижением, каким не может похвастаться ни один театр в мире». Перестройка организационных форм жизни театра в начале 30‑х годов оказалась болезненной, во многом парализующей его творческие возможности, но в середине 30‑х годов с приходом в театр Аркадьева, Боярского и Месхетели было найдено необходимое сочетание организационной и творческой сторон жизни театра.

Реальное участие в решении основных вопросов жизни театра позволяет завлиту быть истолкователем и защитником театра вне его стен, в печати, в самых различных общественных, научных, театральных организациях, в ведающих театром органах. Больше чем кому-либо ему приходится быть адвокатом театра, обосновывая и защищая те творческие задачи, которые становятся центральными в деятельности коллектива на том или ином этапе.

Так, в 1925 году в ответственнейший период жизни МХАТ, многое предопределивший в его последующей истории, сложное сплетение чрезвычайно различных задач, возникших перед ним не могло быть разрешено прежде всего вне определения общих позиций МХАТ в революционной современности. Нужно было вывести Художественный театр из интимного репертуара, свойственного ему в предреволюционные годы и во многом ограничивавшего его деятельность. Предстояло раздвинуть и его репертуарные рамки, и задачи, встававшие перед его режиссурой и актерами. Поэтому казалось очень существенным одновременно {34} обратиться к античной и современной народно-исторической трагедии («Прометей» Эсхила и «Пугачевщина» Тренева), к блистательным образцам высокой классической комедии («Горячее сердце» Островского и «Женитьба Фигаро» Бомарше), а также к самым популярным жанрам демократического театра (тогда же МХАТ начал переработку старинной мелодрамы «Две сиротки» и делал неоднократные попытки ввести в репертуар образцы классического водевиля). В этой широкой — хотя и не полностью выполненной — репертуарной программе МХАТ искал пути к мощному, подлинно народному и демократическому театру. Это определяло и его стремления в области создания современного репертуара. МХАТ по-своему, через человека, шел к раскрытию на сцене духовного опыта революции и всего круга рожденных ею социальных и этических проблем. И если его первый спектакль о современности («Дни Турбиных») говорил о переживаниях интеллигенции в революционную эпоху, то уже «Бронепоезд», утверждавший социальную и этическую справедливость революции, стал спектаклем о переживаниях народа и приобрел, казалось бы, неожиданную для еще недавно «интеллигентского» МХАТ непререкаемую демократичность и простоту.

В случае с «Днями Турбиных» позиция МХАТ оказалась, как известно, непонятой, и театр не мог и не должен был молчать. В ожесточенной полемике, занявшей тогда большое место в театральной жизни Москвы, было необходимо, защищая спектакль, раскрыть его существо, внутренний ход театра. Приходилось участвовать в многочисленных обсуждениях и диспутах. Стенограмма одного из диспутов, устроенного «Правдой» и посвященного «Турбиным» и «Любови Яровой» в Малом театре, сохранилась в Центральном архиве литературы и искусства. В тот раз выступления от МХАТ не предполагалось. Уже в ходе обсуждения, когда после доклада А. В. Луначарского спектакль подвергся сокрушительному разгрому в речи А. Р. Орлинского, Луначарский прислал мне записку: «Вам необходимо выступить с защитой “Турбиных”» — и мне пришлось говорить о позиции театра.

Художественный театр считал чрезвычайно важной задачей, особенно в период своего становления как подлинного советского театра, опереться на поддержку общественности, и в этом отношении принципиальное значение приобрел опыт того Художественного совета, в который, помимо работников театра, по приглашению Станиславского вошли крупные государственные и общественные деятели, писатели, литературные критики. Театр {35} демонстрировал Совету черновые варианты своих работ (порою без костюмов и гримов), предлагая совместно выработать общее направление работы театра прежде всего над современными пьесами. Станиславский настойчиво выносил на Совет основные проблемы формирования репертуара. Характерно, что если четкую организацию этот Совет получил в 1928 году, то отдельные заседания такого типа (преимущественно обсуждения пьес) практиковались чуть ли не с 1926 года. Через такого рода обсуждения прошли «Унтиловск», «Блокада», «Бронепоезд», «Растратчики», в обсуждении «Бега», которым руководил Немирович-Данченко, участвовал А. М. Горький, пророчивший пьесе «анафемский» успех.

На самом рубеже 20 – 30‑х годов бушевавшая вокруг МХАТ полемика приобрела особенно серьезный размах. Нельзя не вспомнить, что в эти годы система Станиславского в новых исторических условиях казалась многим не отвечающей задачам современности, и именно на рубеже 20 – 30‑х годов ее многократно пытались ревизовать, разоблачать, исправлять. В массе театральных журнальчиков, в бесчисленных выступлениях {36} теоретиков, критиков и режиссеров утверждалось, что Художественный театр по самому своему существу неспособен отразить современность и представляет собой явление реакционное и отживающее. Одна из появившихся тогда книг о МХАТ называлась «Театральные сумерки», имя Станиславского воспринималось как синоним чуждого современности театрального идеализма, и защищать Художественный театр, Станиславского, правомерность существования «системы» приходилось с большой яростью и темпераментом. Суть споров сводилась к тому, может ли МХАТ создать политический спектакль о современности. И Художественному театру было необходимо, оставаясь Художественным театром, своими методами построить современный политический спектакль. Дискуссия о жизнеспособности и перспективах МХАТ остро разгорелась в феврале 1930 года в Коммунистической академии вокруг доклада П. И. Новицкого о творческом методе МХАТ и затем практически велась в течение всего года на страницах журнала «Советский театр», достигнув высшего напряжения уже в 1931 году на театральном совещании РАПП, которое представляло собою очень значительное явление театральной жизни, поскольку было попыткою подытожить и уяснить сущность основных театральных систем. Помимо деятелей РАПП с обоснованием своих позиций выступали Вс. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, руководитель Ленинградского ТРАМа М. В. Соколовский. Мне было поручено обоснование позиций Художественного театра. Я никогда не согласовывал непосредственно подобных выступлений со Станиславским и Немировичем-Данченко; мне была дана ими некая «карт-бланш», и я горжусь их доверием.

Продолжением этой дискуссии во многом оказался и состоявшийся почти тогда же в Коммунистической академии диспут о пьесе «Хлеб» Киршона в МХАТ — спектакль позволял опровергнуть многие из стойких предрассудков, окружавших Художественный театр.

Сложность положения в эти годы увеличивалась из-за того, что в деятельности значительно видоизменившегося Художественно-политического совета МХАТ возобладали вульгарно-социологические тенденции, враждебные искусству Художественного театра, отрицавшие, по существу, весь опыт МХАТ (в частности, наиболее категорично отрицался чеховский репертуар). Это вызвало резкие возражения К. С. Станиславского, изложенные им в его известном обращении в Правительство. Станиславский был полностью поддержан в своем стремлении сохранить существо искусства МХАТ.

{37} К середине 30‑х годов, когда борьба за «систему» потеряла свою остроту, было необходимо вступить в борьбу с превращением ее в собрание рецептов и одновременно со схематическим подходом к действительности и с новыми штампами в драматургии и театре. Их преодоление было тем необходимее, что в последних спектаклях Станиславского и Немировича-Данченко, в работе актеров, составлявших небывало мощную труппу МХАТ, начинало возникать некое новое искусство Художественного театра, явившееся естественным, глубоко органическим и закономерным развитием традиций русского психологического театра. МХАТ сосредоточивал свои усилия на задачах философского, социального, поэтического спектакля, которые не были с такой отчетливостью выдвинуты и решены им прежде. Своеобразным «потолком» этого нового поэтического искусства МХАТ стала новая редакция «Трех сестер», осуществленная Немировичем-Данченко в 1940 году. Углубляя свое искусство, театр последовательно шел к овладению вершинами мировой драматургии. Работа Станиславского над Гоголем и Мольером, работа Немировича-Данченко над Чеховым, Пушкиным, Шекспиром (незавершенные постановки «Бориса Годунова» и «Гамлета») утверждали поэтический театр, театр больших философских и психологических обобщений.

В эти годы внутри театра возникла необходимость с максимальной четкостью ответить на вопросы о том, что представляет собой на новом этапе актер Художественного театра, режиссер Художественного театра, спектакль Художественного театра, каковы взаимоотношения системы Художественного театра и творческой индивидуальности режиссера и актера, неизбежно воспринимающих систему по-своему.

{38} Это было тем более важно, что Станиславский и Немирович-Данченко никогда не консервировали приемы, которыми пользовались на том или другом этапе. Им всегда казалось, что нет границ проникновению в жизнь и в искусство, что средства, убедительные вчера, становятся недостаточными сегодня. Константин Сергеевич порою говорил: «Вы знаете, что искусство во всем мире погибло… Оно сохранилось только у нас в России… И только в Художественном театре… И только у “стариков”… И они разучились играть…»

Немирович-Данченко советовал режиссерам и актерам: «Сегодня прошла хорошая репетиция. Насладитесь этим час‑два, а потом думайте, что в ней не удалось». Это было требование жесточайшей самопроверки и непрерывной новизны.

Узкое, приблизительное, упрощенное и, по существу, искаженное понимание наследия основателей МХАТ, догматическое восприятие системы Станиславского, игнорирование режиссерской методологии Немировича-Данченко, распространившееся в конце 40‑х – начале 50‑х годов, заставляют вновь и вновь возвращаться к оценке их последних открытий и связи этих открытий с их пониманием искусства в целом.

# **{****41}** О Художественном театре К истории развития метода МХАТ

Во второй половине XIX века во Франции Эмиль Золя выступил с манифестом о натуралистическом театре, подкрепленном драмами, в которых он на практике проводил провозглашенную им программу. Несколько ранее в Германии мейнингенцы внесли новые принципы в постановку исторических пьес, достигая археологической точности, прежде не известной европейской сцене. Наконец, в конце века Антуан во Франции и Отто Брам в Германии сделали крутой поворот к натурализму в основанных каждым из них «свободных театрах» — Антуаном в Париже и Брамом в Берлине, вслед за которыми последовало открытие «свободных театров» в Англии и Ирландии.

В России в 1898 году открывается Художественный театр, который с гораздо большей решимостью и глубиной осуществлял тенденции, сквозившие в опытах Золя, мейнингенцев, Антуана и Брама.

Золя, недовольный современным состоянием театра, однако не повлиял значительно на реальную деятельность французской сцены. Его драматургия находилась в резком противоречии с приемами французских актеров. Спустя десятилетие пьесы Золя почти исчезают из репертуара, и даже построенные по принципам бытовой французской драмы инсценировки его романов («Нана», «Земля») недолго сохраняются на сцене, хотя натуралистические черты первоисточника уступают в них место {42} эффектным сценическим положениям. Романист Золя оказал на французскую литературу большее влияние, чем Золя-драматург на французский театр. Он оказался бессильным разрушить установившиеся каноны.

Эту задачу взял на себя Антуан — молодой актер и режиссер, сгруппировавший вокруг себя начинающих драматургов и актеров. Он соединил в своем искусстве начала поэтичности и жизненной правдивости. Его Свободный театр, организованный из полупрофессионалов-полулюбителей, занял положение театра-новатора в парижской театральной жизни. Но его деятельность носила поневоле половинчатый характер. Театр Антуана был раздавлен театральным бытом, господством театров Бульваров, фарсовыми и комедийными сценами, подчинявшими зрителя тем более, что они использовали в доступной форме свойственную французскому актеру легкость, завлекательность и остроумие. Антуан был принужден остановиться на полдороге. История Свободного театра осталась замечательным эпизодом, отнюдь не перестроившим жизнь французского театра. И хотя Антуан внес новые режиссерские приемы, первоначально поразившие зрителя, пытался пронизать театр новыми идеями, передать атмосферу действия, смело и неожиданно строил мизансцены и, добиваясь жизненной правдивости, к ужасу остальных французских режиссеров, располагал действующих лиц спиной к зрительному залу, тем не менее он не выдвинул ни одного крупного артистического имени.

В Германии попытки театральной реформы приняли более решительный характер. Первые опыты совершил в Мейнингенском театре режиссер Кронек. Основным принципом его творчества было стремление на основе классических произведений с возможной точностью воссоздать быт отошедших эпох. Трафаретным помпезным спектаклям Кронек противопоставлял историческую верность. Он совершил крутой поворот в понимании спектакля. Вместо соединения «дежурных», по существу условных декораций, изображавших фантастические дворцы, и столь же условно исторических, назойливо роскошных костюмов мейнингенцы конкретно фиксировали время и место действия. Они заставили сценических деятелей стать гораздо внимательнее не столько к мысли и авторскому стилю произведения, сколько к историко-бытовой правде. Они ввели в искусство театра понятие «ансамбль» и новое решение массовых сцен, отказавшись от скучной толпы статистов. Но самая сущность актерского искусства сохранялась незатронутой. Оно оставалось в общепринятых пределах немецкого классического мастерства. Отзывы {43} о мейнингенских спектаклях отмечают, за немногими исключениями, средний актерский уровень. Со смертью Кронека мейнингенцы опускаются до уровня обычной провинциальной труппы, и в конце XIX века посетители Мейнингенского театра не обнаруживают традиций его создателей.

Если мейнингенцы основывались преимущественно на классическом историческом репертуаре, то Брам дает простор новой драматургии, в частности Гауптману и Ибсену. В его спектаклях преобладает мысль, лирическая струя отходит на второй план; Брам создает рационалистически-строгий спектакль, добивается от актеров большой сосредоточенности, выразительности, кованности, воспринятых германским актером двадцатого века. Но впоследствии его искусство замыкается в тесном кругу натурализма.

В России критика принципов господствующего театра звучала задолго до открытия Художественного театра в режиссерской практике Станиславского в Обществе искусства и литературы, в педагогической деятельности Немировича-Данченко, в критических статьях, констатировавших ограниченность того реализма, который торжествовал в Малом и Александринском театрах и тем более на провинциальных сценах. Проходивший в 1897 году Первый съезд сценических деятелей констатировал упадок театрального дела в России, отнюдь не обусловливавшийся отсутствием крупных актерских дарований. И Малый театр, и Александринский, и провинциальные сцены обладали крупнейшими актерскими силами, но почти каждая театральная рецензия содержала сожаления по поводу оторванности от жизни, отсутствия ансамбля, повторяемости образов, случайности декораций и т. д. и т. п.

Театры не давали ответа на растущее в обществе брожение и казались живым анахронизмом. Гордое название «второй университет», которое носил ранее Малый театр, постепенно теряло смысл. В Малом театре продолжали играть крупные актеры — к концу XIX века он имел право гордиться исключительной по дарованиям труппой, — но он не мог ответить ожиданиям демократических кругов, уже выдвинувших Чехова. Ни Чехов, ни тем более впоследствии Горький не могли получить адекватного решения в императорских театрах. Провал «Чайки» в Александринском театре отнюдь не был провалом писателя — он был провалом театральной системы. «Чайку» играли так же старательно и талантливо, как пьесы Шпажинского, Невежина и В. Крылова. Но между художественным миросозерцанием Александринского театра и художественным {44} миросозерцанием Чехова лежала пропасть, делавшая невозможным их творческое сближение. Провал «Чайки» был концом старого театра. Он больше, чем какой-либо другой факт театральной жизни, свидетельствовал о решительной необходимости обновления театра в целом.

Станиславский и Немирович-Данченко увидели необходимость органического преобразования театра как целостного организма — от репертуара до административных деталей. Их интересовали новые авторы, проникновение новых философских и общественных идей на сцену, связанные с новой драматургией новые способы режиссерского толкования, создание единого актерского ансамбля, построение новых форм театрального быта, борьба с актерским каботинством и ряд других взаимосвязанных вопросов. Именно в этом и заключалась сила возникшего Художественного театра, а не в том, что он сказал то или иное слово в отдельных частностях театрального искусства.

К моменту открытия Художественного театра и за Станиславским и за Немировичем-Данченко лежала полоса богатых и упорных поисков и достижений. Но оба они — и Станиславский в своей режиссуре в Обществе искусства и литературы, и Немирович-Данченко, разработавший со своими учениками в Филармонической школе ранее не знакомые методы психологического оправдания роли, — сознавали, что пока затрагивают проблему обновления театра только частично. Независимо друг от друга они накопили ряд мыслей и приемов, которые настойчиво требовали закрепления и развития. Воля к своему театру крепла в них с каждым шагом. Спектакли Станиславского в Обществе искусства и литературы, выдвинув идею ансамбля, твердой режиссерской воли, исследования жизни, обнаружили еще не виданное богатство режиссерских приемов, широко раздвинувших области, подвластные театру и ранее считавшиеся недоступными. Работы Немировича-Данченко в Филармонии указывали на необходимость углубленного понимания литературного произведения и психологического анализа роли. Немирович-Данченко предлагал еще не окрепшим ученикам в качестве экзаменационного репертуара «Нору» Ибсена и мечтал о постановке «Чайки». Обратившись к Станиславскому с предложением обсудить проблемы современного театра, он оказался инициатором открытия МХТ. Союз этих замечательных личностей и обусловил полноту сценической реформы, которую не мог провести каждый из них в отдельности.

В первой же встрече они во всей широте поставили вопрос об организации нового театра. Уже его название выражало {45} демократические тенденции, лежавшие в его основе: театр получил название Художественно-Общедоступного. В опубликованном в первые годы Уставе цель театра формулировалась как желание дать небогатому слою населения лучшие произведения классической драматургии в художественном исполнении и продвинуть на сцену молодых писателей и актеров. Немирович-Данченко, может быть, осознал эти тенденции теоретически раньше, чем Станиславский, и дал идейное оформление стремлениям, жившим в душе Станиславского. В своих воспоминаниях они пишут, что в этот период точно знали, чего они не хотят в своем театре, знали общий художественный принцип его организации, знали, что нужно играть, но еще не знали и не предвидели тех сложнейших проблем, которые впоследствии возникали перед ними с каждым шагом открывшегося театра. Наполненные упорной волей, соединив усилия, они делали все, чтобы завоевать нарождающемуся театру место в жизни. Его неоткрытие обозначало бы для каждого из них личную катастрофу.

С крайней ригористичностью и последовательностью они определили организационные контуры театра. Им нужно было думать о создании творческой дисциплины и устройстве артистических уборных, о репетиционных помещениях и методе ведения репетиций — о многом из того, над чем раздельно не раз задумывались деятели сцены, но чего в совокупности еще не решал никто.

Изменения, внесенные Художественным театром в театральный быт, давно стали общепринятыми, и потому шаги, сделанные тогда им, могут казаться теперь несущественными. На самом же деле приходилось настойчиво воевать с многочисленными мелочами, разрушать не только художественные, но и бытовые привычки актера и зрителя, если эти мелочи и привычки напоминали окружающий, остановившийся в развитии и оторвавшийся от поступательного жизненного хода театр.

Театральная печать тех лет не раз обсуждала право зрителей опаздывать, входить во время действия, покидать театр задолго до последнего падения занавеса. Даже вопрос об антрактовой музыке вызывал оживленные дискуссии. Многие крупнейшие актеры возражали против ее отмены, считая, что в антракте музыка поддерживает нужный для театрального выступления приподнятый тон, хотя бы исполнялись вещи, эмоционально противоречащие содержанию идущего спектакля. Художественный театр в первый же сезон отказался от антрактовой музыки. Запрещение входа в зал во время действия он ввел {46} только со второго сезона, а отмены выходов на аплодисменты после окончания актов добился только к пятому сезону. Но с первого же сезона он отменил (также вызвав бурю в артистической среде) цветочные подношения на сцену, бенефисы, вызовы актеров во время действия.

Настойчиво уничтожая рутинные обычаи старого театра, руководители МХТ выдвинули принципиально новые точки зрения в плане художественно-эстетическом. Они не хотели смотреть на жизнь предвзято, глазами театрального профессионала. Художественный театр отнюдь не рвал с коренной реалистической линией русского театрального искусства, но он насыщал ее конкретным жизненным материалом, достигая свежести и неожиданности, захвативших публику с первого его спектакля. Для этого потребовалось много самоотверженного и предельно честного труда.

Напрасно представлять себе «художественников» в пору открытия театра людьми, над которыми в области режиссерского и актерского искусства тяготела бы теория и которые схоластически проводили ее в жизнь. Напротив, они относились к своему делу со всей непосредственностью, воспринимая театр практически. И теоретические положения, которые стали потом неотрывными от Художественного театра, рождались в процессе непосредственного творчества.

Перед театром как будто бы распахнулась жизнь во всей ее широте и сложности. Обращался ли театр к России эпохи Смутного времени, к шекспировской Венеции или к жизни Древнего Рима, заглядывал ли в нищенскую тульскую деревню или в залы беднеющей дворянской усадьбы, изучал ли он быт скандинавской интеллигенции или русского учительства — он всякий раз находил и вокруг себя, и в истории богатые жизненные источники и насыщал спектакли неповторимым богатством жизненных фактов. Это был как бы период собирания материала, который театр организовывал в новую сценическую форму.

В связи с этим и возникло неточное определение его как театра преимущественно натуралистического, послушно подражающего жизни, а не вскрывающего ее внутренний смысл. Но хотя театр и осуществил ряд постановок, отвечающих подобному весьма приблизительному определению, необходимо подчеркнуть, что его развитие с первых лет не было ясным и ровным, как порою представляется. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» пишет о различных линиях, по которым шел Художественный театр, и называет линию историко-бытовую, {47} общественно-политическую, натуралистическую, линию интуиции и чувства и т. д. Однако эти линии существовали не в обнаженном, схоластическом виде, а всегда осложненные присутствием других. Театр привносил в каждый спектакль всего себя, свою психологию, темперамент, жажду жизни. Как всякое молодое дело, МХТ был настроен полемически и заострял свои художественные приемы, чтобы отгородиться от чужеродного влияния. Театр дерзко допускал преувеличения не только по линии натуралистической точности, но и по линии поисков неожиданнейших мизансцен, декорационного решения, резкой характерности, выработки новой актерской техники, воспитания интуиции и т. д. Он занимал воинствующие позиции, был художественно партиен и строго принципиален. Это-то и придало ему особое лицо и выделило среди других театров.

Собирание материала — этап чрезвычайно важный в жизни художника. В МХТ оно получало особенно существенное значение, захватывая коллектив театра в целом, а не его единичных представителей. Спектакли МХТ становились именно делом коллектива, в них принимали творческое участие все, начиная с главного режиссера и кончая осветителем и бутафором. Театр увлеченно погружался в жизнь — и это стало глубочайшим источником творчества. Особенно характерна в этом смысле оказалась подготовка «Царя Федора» и «Юлия Цезаря». Отбросив условность театральных представлений о Древней Руси и о Древнем Риме, участники спектаклей направляли упорное внимание на изучение эпохи, воспринимая ее не в качестве сухой исторической схемы, а образно, в богатстве фактов и событий. Они хотели возродить прошлое на сцене как конкретную историческую реальность. И было принципиально правильно, что при постановке скандинавских пьес предпринималась экскурсия в Норвегию, что для «Власти тьмы» подробно знакомились с тульской деревней, что для «На дне» посещали Хитров рынок, что при постановке «Юлия Цезаря» руководитель спектакля и художник ездили в Рим, а все работники театра разделились на своеобразные секции, каждая из которых занималась изучением определенных сторон жизни Древнего Рима. Только так можно было преодолеть узкопрофессиональную замкнутость театральной жизни.

В «Федоре», «Чайке» или «Штокмане» зритель получал новые по сравнению с Малым театром ощущения. Там он испытывал большие театральные восторги, он аплодировал великолепным {48} монологам Южина, огненному темпераменту Ермоловой, комедийному блеску Лешковской, но никогда не погружался в столь сложное переживание, какое он получал в Художественном театре. Оно включало и любопытство к новому репертуару, к новизне театральных приемов, и удивление перед мастерством режиссуры, и волнение от «настроения», окутывавшего спектакли, и напряженный интерес к мыслям, несшимся со сцены и непосредственно волновавшим зрителя, и прежде всего особое чувство близости к образу, воплощаемому актером, к какой бы исторической эпохе этот образ ни относился. Всеми своими приемами Художественный театр внутренне сближал сцену и зрителя.

Внимание театра к жизни немедленно и коренным образом отразилось на понимании сценического пространства. Обычное оформление интерьеров до Художественного театра сводилось к обширным павильонам преимущественно квадратной формы, в которых довольно точно в линейном порядке располагалась немногочисленная мебель, повернутая непосредственно в зал и позволявшая актеру постоянно находиться «анфас» к зрителю. Эти павильоны, занимавшие всю сцену независимо от того, изображался ли зал рыцарского замка или нищая комнатка, были тем условным, по существу, обрамлением сценической площадки, которое обозначало место действия, но не давало нужной по смыслу пьесы атмосферы и ограничивало актеров бедностью неизменно повторявшихся мизансцен. Декоратор — за исключительно редкими попытками индивидуализировать павильон — был безразличен к пьесе. Художественный театр резко и категорически ввел новые формы павильонов, отвечавших и смыслу пьесы, и особенностям быта ее героев. Уже в «Царе Федоре» зритель увидел низкие царские покои со свободным расположением мебели, с несколькими выступающими углами и сводчатым потолком.

Симов, который выполнил большинство постановок в первые десятилетия жизни Художественного театра, в противоположность декораторам других драматических театров отнюдь не был второстепенным лицом в решении спектакля. Делая эскизы, готовя макеты, рисуя декорации, он вместе с режиссерами вырабатывал постановочный план, и в этой совместной работе рождались умные и неожиданные планировки, разрушавшие привычный взгляд на мизансцену. В разработке площадки сцены, в нахождении игровых точек Симов был неистощим. Он стал первым декоратором-режиссером. В этом заключается его историческая роль в развитии русского театра.

{49} Театр в одних случаях создавал сложные, почти конструктивные постройки, передававшие ощущение целой квартиры, в других — давал только части комнат в неожиданном ракурсе, что также позволяло строить жизненно убедительные мизансцены В «Мещанах» зрителю становился ясным весь план дома, выходящего окнами в сад: за первой, многоугольной комнатой виднелась кухня, прихожая, следующие комнаты. В «Вишневом саде», напротив, в первом действии театр показывал только часть комнаты помещичьего дома, полуприхожую-полугостиную неправильной формы, позволявшую найти удобные сценические уголки, в которых проходили интимные сцены, понуждая актеров быть предельно правдивыми.

Новое разрешение сценического пространства вело к принципиальной новизне мизансцен. До Художественного театра мизансцена означала расположение действующих лиц, целиком определяемое {51} удобством актеров. Художественный театр понял мизансцену как такого рода взаиморасположение действующих лиц, которое раскрывает их внутренние взаимоотношения и помогает актеру проникнуть в то самочувствие, которое диктуется ситуацией пьесы. Тщательно и подробно обдуманная мизансцена предопределяла внутренне правдивый рисунок сценического действия. Исторически верный павильон «Царя Федора» заставлял актера находить гораздо более выразительные и жизненно оправданные положения. Низкие двери, ведущие в покои, мешали театрально-эффектному «выходу» актера, и царь Федор мог появиться на сцене только пригнувшись. И уже одно это снимало штамп торжественного выхода театрального героя. В «Чайке» был дан ряд блистательных мизансцен, неведомых прежнему театру. Режиссеры не только не останавливались перед тем, чтобы посадить актеров спиной к зрителю, они ставили действующих лиц в такое свободное и жизненно правдивое положение, которое само уже выражало затаенные чувства, раскрывало — даже в мельчайших деталях — психологию действующих {52} лиц. Например, во втором акте Аркадина, говоря о своей моложавости, называет себя «цыпочкой» Актриса Александринского театра при этом демонстрировала свою легкость, неизбежно кокетливо иллюстрируя по театральному трафарету это качество героини В Художественном театре Аркадина говорила эти слова после того, как, встав с гамака, на котором она полулежа пила чай, легкой походкой относила чашку на стоявший рядом садовый стол. Это определение таким образом распространялось на все самочувствие Аркадиной. Таких примеров можно было бы привести сотни.

Художественный театр в этот период по-своему понимал авторские ремарки, не считая нужным послушно их реализовывать. Он не желал слепо идти за авторами, часто находившимися во власти сценической традиции, которую яростно разрушал молодой театр. Он хотел вникнуть, почему и в каких целях написана автором данная ремарка, разгадать ее смысл и найти свое адекватное решение, говорить своим сценическим языком. Режиссеры считали правильным следовать за внутренним смыслом пьесы, за психологией образов, но сценического их выражения искали в многообразном быту. В «Микаэле Крамере» маленький немецкий ресторанчик с обилием бросающихся в глаза характерных подробностей получал в театре едва ли не большую типичность, чем у самого Гауптмана.

По существу, и новые планировки, и весь наблюденный в окружающей жизни или извлеченный из истории материал театр переводил в особый театральный план, открывал в нем скрытые возможности сценической выразительности. Поэтому такое впечатление производили на зрителя, привыкшего к пышным во всю сцену театральным декорациям, низкие своды кремлевских палат в «Царе Федоре», слюдяные окна с тусклым светом, едва пробивавшимся через решетки.

Театр чрезвычайно подробно использовал бутафорию. Любуясь достоверностью бытовых и музейных вещей, он, точно следуя эпохе, выбирал аксессуары и костюмы исключительные, бросающиеся в глаза, резкохарактерные для данного отрезка времени. Для «Царя Федора» или «Смерти Иоанна Грозного» театр находил самые высокие из шапок, которые тогда носили, самые длинные рукава и т. д. Театр отбирал из жизни наиболее колоритные, удивительные и потому чрезвычайно театральные черты. С точки зрения строгого историка, можно было легко придраться ко многим несоответствиям, встречавшимся в спектаклях Художественного театра именно из-за его любви к чрезмерной точности, переходившей в свою противоположность. {54} Художественный театр прибегал порой к таким комбинациям жизненных явлений, которые на самом деле в быту едва ли наблюдались. Используемые им детали могли казаться даже преувеличенными, но они были по-новому театральны.

Изменение декорационных приемов, поразившее свидетелей дебютов Художественного театра, было связано не только с изменением подхода к мизансцене и с новым пониманием внутренних взаимоотношений действующих лиц — декорации Симова не допускали прежней манеры игры. В созданных им квартирах, в тенистых садах, в боярских домах не могли появиться пусть даже и очень выразительные «актерские» образы — в них должны были действовать живые люди.

Художественный театр довел до последних выводов методы построения сценической толпы, впервые показанные мейнингенцами. Он пользовался различными способами оживления народных сцен. Наиболее распространенным было понимание толпы как суммы единичных ролей, в каждой из которых исполнитель находил свою линию поведения, свое зерно, внешнюю и внутреннюю характерность. Врезались в память юродивый и нищенка в последнем действии «Царя Федора», посетители кабачка в «Микаэле Крамере», танцовщицы и гладиаторы в «Юлии Цезаре», певичка с шарманкой в «Трех сестрах» — образы, не влиявшие на ход действия, но выполненные с блестящим мастерством и со всей глубиной переживаний. Критика много раз упрекала режиссуру в отвлечении внимания на мимолетные несущественные эпизоды — общая жизнь толпы распадалась при этом на жизни отдельных людей. Театр знал заключенные в этом опасности. Он скоро понял, что между индивидуальной жизнью участника народной сцены и общей задачей толпы в действительности нет такого большого различия, которое существовало порою в его постановках, и стал решать толпу как единое целое, охваченное общей задачей. Различия участников толпы при этом не стирались, но каждый из них подчинялся общей, однако индивидуально окрашенной задаче, вытекавшей из основного события. В третьем акте «На дне» разнохарактерная толпа оборванцев, мальчишек, случайных прохожих, городовых, приказчиков жила в общем ритме любопытства к драме ночлежного дома Костылева. Совершенными по построению были народные сцены «На Яузе» в «Царе Федоре» или массовая сцена в «Юлии Цезаре», погружавшая зрителя в жизнь Древнего Рима с его маленькими шумными улицами, на которых двигалась, кричала, спорила разношерстная толпа.

{55} Театр любил давать развернутую народную сцену как вступление к главному событию акта. В одной из сцен в «Смерти Иоанна Грозного» театр в течение нескольких минут фиксировал внимание на жизни древнерусского базара, прежде чем продолжить развитие начатой в предыдущих эпизодах интриги. Когда по ходу пьесы народ вторгался в действие, режиссура употребляла до дерзости яркие приемы. Сцена убийства Кикина на первом представлении «Смерти Иоанна Грозного» вызвала протесты критики и публики. К Кикину постепенно подступала, окружая его, бушевавшая масса, раздавались возбужденные и угрожающие возгласы. Затем толпа бросалась на него; рев становился звериным, неистовым; слышались заглушённые вопли Кикина, из кучи дерущихся взлетали в воздух обрывки его одежды. Правда жизни переходила в резкий натурализм. На следующих представлениях картину значительно смягчили, кровавая расправа происходила в глубине сцены, без ненужных устрашающих деталей.

Основателям Художественного театра было ясно, что появление новой драматургии и новые театральные искания неизбежно и глубоко захватят принципы актерской игры. Они не могли примириться с тем, что даже самые крупные актеры были обречены на закостенение своих дарований в рамках амплуа. {56} Ермолова и Лешковская были общепризнанными любимицами Москвы, тем не менее талант Ермоловой, в нескольких ролях показавшей исключительную мягкость и лирическую комедийность, совсем не использовался в этом направлении, а Лешковская, способная на сильные драматические роли, из сезона в сезон играла вариации одной и той же кокетливой и капризной женщины.

Узость такого подхода стала особенно ясной много позже, когда на склоне лет Ермолова создала великолепный по трогательности и комедийной легкости образ королевы Анны в «Стакане воды», а Лешковская сыграла ряд тонких драматических ролей. Актеры заштамповывались не только в своих приемах, но и в сценических ситуациях, повторявшихся из пьесы в пьесу. Характеристики адвоката, актрисы, дельца, честного учителя, лохматого студента, крупного банкира, недалекого купца, кокетливой дамочки диктовали актеру готовые приемы, которые все более удалялись от примет современности.

Огромный успех Дузе во время ее гастролей в Москве и в Петербурге, ее триумфальное шествие по Европе и одновременно упадок интереса к Саре Бернар и Режан говорили о чем-то {57} более значительном, нежели о появлении еще одной выдающейся актрисы. Театральная критика в большинстве оказалась в тупике перед исключительным воздействием Дузе на европейского зрителя. Наибольшую растерянность проявил законодатель французской театральной критики Сарсе, колебавшийся между приятием и отрицанием ее искусства, но и он вынужден был признать, что Дузе — явление принципиально новое для европейского театра. Упорно искала разгадки артистического существа Дузе и русская критика. Искусство Дузе было наполнено тревогой и беспокойством, которые заставили Кугеля применить к ней только что тогда появившееся определение «неврастения». Конечно, не в неврастении заключались особенности Дузе. Она рассказывала повесть о мятущейся женщине, тщетно ищущей духовного освобождения. Дузе обладала теми актерскими и человеческими качествами, которыми не были отмечены актеры Антуана, Брама и тем более мейнингенцев. Она как бы осуществляла запросы времени применительно к актерскому искусству. В России этим ожиданиям зрителя ответила Комиссаржевская, расцвет творчества которой совпадал с первым десятилетием МХТ.

Художественный театр в борьбе с предвзятостью амплуа стоял за живых неповторимых людей вместо однозначных шаблонов. Эти соображения имели не только ограниченно технический, но глубоко философский характер. МХТ освобождал актера, в то время как господствовавший репертуар, навязывая актеру скудный ассортимент эффектных положений, его убивал. В области актерской, как и во всей своей начальной деятельности, Художественный театр не декларировал ничего нового, но принципиально новаторским было практическое проведение этих назревших требований в жизнь. Станиславский и Немирович-Данченко исходили из понимания театра как единого художественного организма, а не соединения талантливых и неталантливых актеров согласно общепринятым амплуа. Больше того, они не верили в возможность создания нового театра из актеров привычного мастерства и предпочитали любителей или начинающих актеров, которых легче было бы заразить идеями о театре правды и простоты, воодушевлявшими их самих. Знаменитые впоследствии актеры, как Москвин и Книппер, вступили на сцену Художественного театра в качестве незнакомцев, вызывая скептическое отношение театральной среды, впервые наблюдавшей такой метод организации труппы. Только два‑три профессиональных актера после долгих дебатов были допущены в состав труппы.

{58} Такая организация труппы имела тоже не только узкотеатральный смысл — она означала вторжение в театр людей с не затронутым театральной фальшью миросозерцанием: Станиславский и Немирович-Данченко нуждались и в свежести актерских дарований, и в свежести человеческого миросозерцания. Вряд ли можно было бы в первые же сезоны показать с такой неожиданной убедительностью Чехова, Ибсена, Гауптмана, если бы театр ориентировался на крупные актерские имена и установившиеся репутации. Новая драматургия в свою очередь позволила театру постепенно открыть законы актерского искусства, ставшие основой всей его деятельности.

Реформа репертуара была одной из самых необходимых задач. Осуждение господствовавшего репертуара было единодушным. Лучшей пьесой сезона 1896/97 года не случайно оказалась «Цена жизни» Немировича-Данченко. Ей была присуждена Грибоедовская премия, от которой Немирович-Данченко отказался, считая невозможным принять ее в год появления на сцене «Чайки». Этим шагом он ясно и требовательно определил свои репертуарные симпатии. Драматургия только тогда оплодотворяет театр, когда она ставит ему новые задачи и открывает стороны действительности, ранее не затронутые сценой. Новые театральные формы рождаются органически и сильно, когда они направлены на разрешение новых идеологических и художественных задач, поставленных драматургией. Эпигонская драматургия конца века не вела за собой театр, а подчинялась ему. Драматургическая техника состояла в присочинении более или менее занимательной интриги к двум-трем ходким мыслишкам, взятым со страниц газет. Роли писались или под привычные, раз навсегда зафиксированные амплуа, или под определенных актеров. Художественный театр категорически разорвал с этой драматургией. Тем не менее вплоть до 1905 года он был в гораздо большей степени театром современных пьес, чем классических, — он был театром Чехова, Горького, Гауптмана, Ибсена. Художественный театр ориентировался на драматургию, остававшуюся вне господствующего репертуара. Даже в классике он стремился выбирать пьесы, по тем или иным причинам (чаще цензурного характера) не появлявшиеся на сцене. Он начал свою деятельность «Царем Федором» А. К. Толстого, цензурный запрет с которого был снят только под совместным давлением Художественного театра в Москве и Суворинского театра в Петербурге. В первый же сезон по требованию духовных властей из репертуара была исключена пьеса Гауптмана «Ганнеле». С трудом театр добился разрешения пьес Горького.

{59} Из классиков только «Царь Федор» и «Юлий Цезарь» — пьесы, вызывавшие сложные и опосредованные ассоциации с современностью, — принесли театру громкий успех. «Смерть Иоанна Грозного», поставленная режиссерски совершеннее, чем «Царь Федор», не удержалась в репертуаре. Быстро промелькнули «Венецианский купец», «Двенадцатая ночь», «Антигона», «Снегурочка». По отклику зрительного зала, и по посещаемости, и по взволнованности самих актеров много ярче и победоноснее звучали пьесы Чехова и Горького, «Доктор Штокман» Ибсена, «Одинокие» Гауптмана.

Художественный театр был театром современной ему демократической интеллигенции и, живя ее идейной и психологической жизнью, вносил идеи и переживания интеллигенции и в свой классический репертуар. Театр и исполнители угадывали в отдаленных эпохах переживания и мысли, связанные с окружающей современной жизнью, и зачастую внутренне их трансформировали. По сути, Художественный театр был более историчен во внешней обстановке, чем в раскрытии психологии. Художественный театр приближал исторические образы к современному сознанию, часто приспосабливая роли к индивидуальности исполнителей. Москвин в царе Федоре увлекался трагической раздвоенностью и неприспособленностью Федора к жизни.

Опираясь на новую школу современной русской и западноевропейской драматургии, Художественный театр взамен заранее приготовленных и успокаивающих ответов на жизненные вопросы выдвинул ряд проблем, еще не находивших разрешения в действительности. Если внутренне выветрившаяся эпигонская драматургия не приносила нового и смелого взгляда на жизнь, то современный репертуар Художественного театра, критикуя господствующую мораль, семью, понимание долга, чести, любви, Дружбы, искусства, касался духовных основ жизни современной интеллигенции.

Спектакли Художественного театра являлись событиями не только художественной, но и общественной жизни. Играя новый репертуар, МХТ фактически критиковал этические и социальные основы буржуазной действительности. Вместо успокоения зрителя Художественный театр будоражил, волновал, бередил общественную совесть. На его спектаклях нельзя было не чувствовать, что окружающая действительность неблагополучна, что она наполнена страданием и тоской, душит таланты, нивелирует людей, разменивает большие идеи на мещанские догматы, что мириться с нею невозможно.

{60} Репертуар Художественного театра объединялся мощно звучащей темой неудовлетворенности окружающим миром. Многие из пьес его репертуара далеко отстояли от социального анализа действительности, но психологические противоречия, раздиравшие душу современного интеллигента, обнаруживались в спектаклях со всей резкостью и очевидностью. Театр видел в интеллигенции наиболее остро чувствующих и смело мыслящих людей. И хотя он относился к ним с любовью и вниманием и почти никогда не становился в обвинительную позицию по отношению к людям мысли и искусства, он не мог не констатировать катастрофической бесплодности их усилий и одиночества самых талантливых и самых смелых из них. Занятый острым психологическим анализом, стремящийся заглянуть без всякой предвзятости в глубину души человека, Художественный театр в конечном итоге видел, что внутри каждого из них живет постоянная и непобедимая неудовлетворенность и жизненная неустроенность. Даже в рационалистические пьесы Ибсена театр вносил эту лирическую тоску. Он рассказывал повесть жизни одинокого человека, и зритель с полной ясностью ощущал остроту противоречий, раскрывавшихся на каждом шагу. Вместе с новой драматургией Художественный театр ярко и сильно показывал, чего он не принимает в жизни, но сам еще неясно сознавал, куда направить усилия для освобождения от предвзятой морали и преодоления унылого быта.

Проблема несовершенства мира выливалась чаще всего в тему личного и общественного одиночества, наиболее ярко прозвучавшую в «Одиноких» Гауптмана и в пьесах Чехова, или в проблему назначения и роли художника, как в «Микаэле Крамере» Гауптмана. Художник Левборг («Гедда Габлер») сжег свою гениальную работу, а гениальный безумец Арнольд Крамер не мог найти места в жизни и бесплодно растрачивал ее в кутежах и разврате. Иоганн Фокерат в «Одиноких» так и не победил разлада между семейным долгом и личным чувством, между спокойной жизнью и вольным творчеством, к которому звала Анна Мар. Возвратившись в семью, «блудный сын» из найденовской пьесы чувствовал себя чужим и незаметно ночью вновь покидал ее, предпочитая бродяжничество тихому уюту. Почти каждая пьеса, поставленная Художественным театром, казалось, приводила к безверию и отчаянию. Этот пессимистический анализ современного общества был бы тягостен и непреодолим, если бы театр не привносил в него особенных черт, составлявших основу его пленительного искусства. Художественный театр любил своих героев и, внушая любовь к ним, возбуждал в зрителе {61} не отчаяние или молчаливое примирение, а мечтательную тоску и нарождающийся протест. Чем обостреннее театр чувствовал противоречия современности, тем взволнованнее он защищал человеческое достоинство, силу человеческой мысли и любви. Анализируя душевный разлад и психологические противоречия, театр воспринимал их не безнадежно, но ощущая необходимость их победить. Именно из этой подосновы его мироощущения произошло блестящее совпадение театра с драматургом в пьесах Чехова.

С Ибсеном театр внутренне боролся — с Чеховым он жил в ладу. Если следовать статистике, то можно констатировать, что при большом числе включенных в репертуар пьес Ибсена они заняли не очень большое количество представлений и довольно быстро исчезали из репертуара. Как будто что-то в самой драматургии Ибсена не до конца удовлетворяло и театр и зрителя. Может быть, дело заключалось в рационализме Ибсена, во за исключением «Доктора Штокмана» и «Бранда» ни один ибсеновский спектакль не волновал зрителя так, как чеховские пьесы или «Одинокие» Гауптмана. Театр не сливался с Ибсеном — он его очень верно и тонко сценически выполнял, приспособляя к своему художественному мироощущению. Ибсен был слишком строг и суров для тогдашнего Художественного театра. Дело заключалось не в чуждости быта — с его сценическим решением театр отлично справлялся: подробные описания мест действия в пьесах Ибсена театр в ранних постановках еще более детально развертывал в богатые, тщательно разработанные картины, зачастую изобретательно используя все сценическое пространство. Сказывалось принципиальное различие творческих подходов. Если Ибсен в своей «драме идей» в конечном итоге часто занимался драматургической математикой, то Художественный театр влекла живая и теплая жизнь. Даже впоследствии в «Пере Гюнте» или «Росмерсхольме» Художественный театр продолжал находиться в некоторой оппозиции к Ибсену. Художественный театр хотел слушать биение живых сердец, он хотел слиться с зрительным залом, а этому пьесы Ибсена помогали лишь частично, не становясь до конца конкретными и поэтически одухотворенными, как пьесы Чехова.

На взгляд современной критики пьесы Чехова казались песнью о «сумеречных людях», но зрительный зал оценивал в них преимущественно их поэтическую сторону, то неуловимо «чеховское», что сквозило за их сюжетом. Театр видел в Чехове поэта, который, не закрывая глаза на противоречия жизни, верил в человека и его освобождение. Это было основной настроенностью {62} чеховских постановок в МХТ, их глубочайшим внутренним смыслом. Боль одинокого человека, его горечь, тоску, неустроенность и тревогу театр передавал с предельной остротой. Он вместе с Чеховым ощущал разлитое в обществе беспокойство и предчувствовал надвигающиеся перемены. Вспыхивающие катастрофы, внутреннее очищение и освобождение человека до глубины души затрагивали зрительный зал. Рождался новый, несформулированный жанр, порою смущавший критику, — жанр, в котором «трагическое» и «комическое» наличествовали не контрастно, не параллельно и независимо друг от друга, а неразрывно сливались в некоем единстве, поражавшем и увлекавшем зрителя.

Так воспринимая Чехова, театр тем не менее неизбежно смягчал автора и зачастую был менее суров: он смотрел на пьесы Чехова глазами его современника, остро и нервно сочувствовавшего боли и страданиям его героев, и еще не был в силах подняться до уровня прозрений автора.

Из всех произведений Чехова только «Чайка» завоевала в Художественном театре громкий успех на первом же представлении. {63} «Дядя Ваня», «Три сестры» и в особенности «Вишневый сад» вначале оставляли многих зрителей в растерянном недоумении. Театр только постепенно усваивал философский смысл и поэтическую прелесть чеховских пьес. Чем больше внутренне росли спектакли, тем более оценивали и театр и публика их художественную простоту, каждое последующее представление становилось совершеннее, тоньше и значительнее. В Чехове Художественный театр нашел поэтического выразителя волнений и дум, наполнявших и зрителей и театр.

Художественный театр пытался создать вокруг себя необходимое окружение современных русских драматургов. Идеологический руководитель театра Немирович-Данченко очень внимательно и заботливо относился ко всякому молодому дарованию в современной писательской среде. Театр включил в репертуар пьесы Найденова, Чирикова, Ярцева, написанные под явным влиянием приемов Художественного театра и драматургии Чехова.

Но ни Чириков, ни Найденов не внесли ничего нового в драматургическую форму, предложенную Чеховым. Они лишь повторяли ее в различных вариациях и, являясь его эпигонами, не развивали и не совершенствовали ее. Каждый из них вносил свою индивидуальную ноту, однако не столь звонкую, чтобы надолго заинтересовать зрителя или по-новому осветить жизнь. Эти пьесы не удержались в репертуаре Художественного театра. Внешний успех «Ивана Мироныча» Чирикова на первом представлении объяснялся злободневной наблюдательностью автора и его незатейливым юмором. Если Чехов за внешней незначительностью событий показывал значительных людей и значительные мысли, то Чириков среди незначительной жизни показывал и незначительных людей с такими же незначительными переживаниями. История провинциального учителя, подчинившего жизнь своей семьи размеренной цепи принятых правил, оставалась обличительной картиной нравов небольшого города, не поднимаясь до серьезных обобщений. Напротив, над Ярцевым в пьесе «У монастыря» тяготел дурно воспринятый «ибсенизм»; он писал о фальши брака как формы семейных отношений; подчиняя пьесу заранее принятой тезе, он не облек ее в живую плоть. Влияние Ибсена сказалось в пьесе с самой дурной стороны. Ярцев философствовал без глубоких мыслей и без знания сцены соединял «ибсенизм» с «чеховщиной». Двойное эпигонство не могло по-настоящему взволновать театр, и спектакль «У монастыря» не оставил следа в его развитии. Счастливее оказался Найденов с пьесой «Блудный сын». Она — и по дарованию {64} автора, и по остро полемическим образам, и по драматургическим приемам — возвышалась над пьесами Ярцева и Чирикова, но, недоговоренная и незавершенная, гораздо больше обещала, чем давала. Все три постановки ничем не обогатили театр, тем более что появились после пьес Горького, открывшего театру области, не затронутые и Чеховым.

Горький вступил в драматургию по настоянию создателей Художественного театра и самого Чехова. Как драматург он рождался уже в атмосфере разразившейся практической борьбы за новые театральные формы и содержание. Он считал Художественный театр одним из значительнейших и прекраснейших явлений русской жизни. Советы Чехова и уговоры Немировича-Данченко не прошли для него бесследно — в короткий срок он написал две пьесы. «Мещане» прозвучали более тускло, чем «На дне», во многом потому, что Художественный театр ожидал от Горького пьес, родственных его романтическим рассказам. Со всей силой приняв в ранней пьесе Горького осуждение мещанства как философского и социального явления, Художественный театр подробно рисовал жизнь мещан, борьбу поколений и их взаимонепонимание. Он осуждал тяжкий уклад жизни, наполнив спектакль где нужно сарказмом, где нужно юмором, но не услышав горьковской патетики. Название и бытовая среда пьесы обманули театр. Из за них он не различил в пьесе того, за что сам любил Горького. Первый спектакль «Мещан» в Петербурге и представления пьесы в Москве давали повод к революционным демонстрациям, но это были овации по адресу любимого писателя и любимого театра гораздо более, чем овации, направленные к самому спектаклю.

Спектакль «На дне» явился уже не только осознанием трагических противоречий окружающей жизни. Здесь театр получил то, чего он ждал от «Мещан» и неведомый ранее быт, и ранее не появлявшихся на сцене людей, и новые мысли, и главное, может быть, еще неосознанно для себя, ощущение протеста и зов к ломке жизни. Здесь театр услышал бунтующий оптимизм Горького, его веру в человека, его на первых порах анархический протест. Спектакль имел бурный успех Зритель принял разрушительные идеи пьесы через новые образы и незнакомый быт, заставившие театр свежее, глубже понять действительность.

Говоря о спектаклях Чехова и Горького, мы подходим к тому новому, что МХТ внес в театральное искусство и что объединило его репертуарную, режиссерскую, актерскую, декорационную реформу.

{66} Перечитывая рецензии, посвященные раннему периоду Художественного театра, постоянно наталкиваешься на определение, в те времена дававшее ключ к разгадке обаяния его постановок. Рецензенты постоянно писали, что Художественный театр замечательно передавал «настроение» — и деревенской жизни, и провинциальной усадьбы, и горьковской ночлежки. Они же часто неодобрительно указывали на ряд приемов, которые носили характер натуралистического подражания жизни. Между тем всех восхищавшее «настроение» не могло быть оторвано от этих натуралистических деталей. Например, знаменитый в истории театра, потрясавший зрителя финал «Дяди Вани» формировался из, казалось бы, чисто натуралистических приемов. В самом деле, уехали Серебряковы; в покинутой усадьбе наступает прерванная их летним приездом жизнь, привычная работа. Но самочувствие каждого из оставшихся уже не то, что в начале пьесы, — пронеслась короткая буря, люди изменились, они наполнены совершенно иными чувствами. Сценически финал строился так: комната дяди Вани, слышен стук копыт отъезжающего экипажа, трещит сверчок, в углу вздыхает няня над вязаньем, отщелкивает на счетах дядя Ваня, тренькает на гитаре Вафля. На этом фоне Соня говорит свой монолог «Мы отдохнем…» Театр предлагал строго отобранные детали, создававшие в совокупности «настроение», атмосферу эпизода. Она была по существу музыкальна.

И прежде было известно, что музыка придает спектаклю глубину, но старый театр утверждал ее внешне, примитивно и прямолинейно. Он вводил в подобающих местах музыкальные номера, и даже сумасшедшая Офелия пела свой романс под аккомпанемент оркестра, как оперную арию. Художественный театр понял музыкальность сценического действия шире, чем ранее представлялось. Он увидел в ней своего рода цемент, способный внутренне объединить спектакль. Она выявлялась не прямо и непосредственно, а гораздо более сложно соотносилась с действием. Особая музыкальность была присуща пьесам Чехова, обозначившего в ремарках звук лопнувшей струны или сорвавшейся бадьи, крик далекой птицы, музыку маленького {67} еврейского оркестра в «Вишневом саде» или — в последнем акте «Трех сестер» — марш уходящего полка. В «Иванове» в вечереющем саду слышался неумолчный крик совы и звук виолончели. Художественный театр глубоко прочувствовал музыкальность чеховских пьес и искал ее не только в неожиданном сочетании переживаний действующих лиц с звуками окружающего их мира, но и во внутреннем ритме исполнения. Да и в «На дне» Горького заключительная песня «Солнце всходит и заходит» стала неотъемлемою частью партитуры спектакля — и не только неразрывно слилась с бытом ночлежки и со всем действием, но и давала некоторый ключ к спектаклю; музыка в этих случаях приплюсовывала спектаклю некоторые обертоны, нечто прямо отсутствовавшее в тексте, остававшееся словесно не сформулированным и не высказанным.

Театр не мыслил течение действия вне этой музыкальной атмосферы, создаваемой и через построение мизансцены, и через ритм речи и движения, и через органическую связь непосредственного сценического действия с отзвуками окружающей его жизни. Эта музыкальность и выражавшие ее детали возникали органически. Тревожно тоскливый стук копыт в финале «Дяди Вани», как рассказывал Станиславский, был найден на одной из репетиций случайно, когда не ладился последний акт.

{68} Если на первых порах в спектаклях иногда царила перегруженность великолепными характерными штрихами, если, постоянно ища материал в действительности, театр порой расточительно вносил его в спектакли, то виною был не принцип, а его применение. Не нужно забывать, что спектакли МХТ довольно долго сохраняли полемический характер, и здесь заключалась одна из причин того, что он перегружал свои представления нахлынувшими жизненными впечатлениями.

Но сами по себе подобные детали не могли обеспечить успех спектакля. «Царь Федор» и «Смерть Иоанна Грозного» осуществлялись, по сути, одними и теми же приемами, причем в «Смерти Иоанна Грозного» театр пользовался ими с гораздо большим совершенством. И тем не менее спектакль «Смерть Иоанна Грозного» быстро исчез со сцены, а «Царь Федор» сохранялся в течение десятилетий. В «Царе Федоре» Художественный театр, впервые использовав новые приемы, нашел ощущение полноты жизни. Театр передал великолепный рассвет в царских палатах, ощущение ночной прохлады в саду Шуйского, предрассветную мглу в кабинете Бориса. Каждая из этих находок отвечала внутреннему смыслу и психологическому содержанию сцены. В «Смерти Иоанна Грозного» подбор деталей создавал удушающее, почти патологическое впечатление надвигавшейся смерти, которое доминировало в сценическом рисунке.

Приблизительно такое же соотношение существовало между трагедией Льва Толстого и горьковскими сценами из быта ночлежного дома. И в той и в другой пьесе Художественный театр отправлялся в слои общества, раньше им не затронутые. Во «Власти тьмы» ни один самый придирчивый критик не мог бы возражать против правдивости внешнего изображения деревни. Здесь было верно все: и душные избы с маленькими окнами, и стоявшие вдоль рампы скамейки, и грязная после дождя улица, и деревенский двор, и жующие овес лошади. Художественный театр даже в какой-то мере умел себя ограничить и был строг в отборе подробностей. Тем не менее спектакль оставался мертвым не только из-за того, что актеры, не сумев стать типичными крестьянами, не подымались и до трагической высоты толстовской драмы. (Мы знаем, что Художественный театр даже в «Федоре» невольно приспосабливал психологию действующих лиц к психологии своих современников, и это не мешало обаянию спектакля.) Во «Власти тьмы» дело было в отсутствии внутренней связи между внешним режиссерским и внутренним актерским рисунком. Они шли параллельно, не связываясь между собой. Картины деревенской жизни были сами по себе, переживания {70} действующих лиц в чем-то оставались чуждыми актерам МХТ, как остались чуждыми, по существу, и толстовские идеи. Обнаружилось, что далеко не все области жизни и далеко не *все* жанры были подвластны МХТ.

В горьковской же пьесе все элементы спектакля слились воедино. Вникая в быт легендарного Хитрова рынка, театр понял не только внешнюю сторону босяцкой жизни, но и тот смысл, который вкладывал в ее раскрытие Горький. В первой же картине «Дна» уходящие вглубь нары, нависший потолок, лохмотья, едва пробивающийся свет, вздохи, покряхтывания серой массы людей, привычный ритм их жизни, внезапно вспыхивающие ссоры — все подчинялось общей атмосфере, полной своеобразной поэтической музыкальности. Так обнаруживалось, что воспроизведение быта не всегда вскрывает смысл жизни, что выбор деталей должен быть обусловлен внутренней жизнью действующих лиц и что прием сам по себе бессмыслен вне определяющего его принципа.

Этому научил театр Чехов. Если приемы, допущенные в «Царе Федоре», могли казаться свойственными только этой постановке, то в чеховских спектаклях общие принципы режиссуры стали предельно ясны, хотя не все дальнейшие постановки театра осуществлялись в этих счастливо найденных приемах. В первые годы в театре боролись две линии, порой театр оставался лишь в рамках верного подражания жизни, как было в «Венецианском купце», порой же тонко и зорко вскрывал внутреннюю музыкальность пьесы, ее социальную, бытовую и психологическую атмосферу.

Но вне зависимости от результатов каждая постановка приносила расширение режиссерских приемов. В «Антигоне», осуществленной уже в первый сезон, приближая зрителя к восприятию античной трагедии и погружая его в атмосферу древней Эллады, режиссура отменила занавес — задолго до провозглашения этого приема новаторским «Потонувший колокол» и «Снегурочка» заставили искать новые средства сценической выразительности в области фантастики. Наряду с обогащением внутреннего содержания, театр ревизовал и привычные театральные «сказочные» приемы. В «Снегурочке» режиссура обнаружила неистощимую фантазию, вводя ранее неизвестные технические трюки. Пробуждение весны в «Снегурочке», гроза и дождь в первой картине и рассвет в сцене заговора Брута в «Юлии Цезаре» делались с покоряющим совершенством.

Часто, однако, захваченный новизной задачи, театр преувеличивал удельный вес найденного приема. Тогда солнечные лучи {72} или шум ветра увлеченно обыгрывались режиссером, получая самодовлеющее значение в структуре спектакля. Но в последующих постановках эти же приемы занимали подчиненное место, включаясь в необходимую «атмосферу», порою обращаясь в поэтическое — пространственное и музыкальное — воплощение сценического пейзажа; в «Иванове» заглохший, вечереющий, исчезающий в наступавшей мгле парк гармонировал с потрескавшимися колоннами старого, запущенного барского дома.

Многое в первом представлении «Чайки» было несовершенно; в «Трех сестрах», в «Вишневом саде», в «Иванове» театр оказался гораздо более значителен и тонок. Тем не менее именно «Чайка» произвела потрясающее и освежающее впечатление на зрителя, открыв путь к новым принципам построения спектакля, к воплощению сценическими средствами чеховской стилистики. МХТ разгадал мнимую несценичность пьес Чехова. Применительно к пьесам Чехова ходячим был упрек в отсутствии действия и ролей. «Вишневый сад» при первом чтении даже в Художественном театре вызвал недоумение: привыкших к Чехову и любивших Чехова актеров оттолкнула его «бессюжетность», хотя пьеса только развивала и утончала как будто знакомые приемы. До Чехова действие обычно понималось в качестве единой четко развивающейся интриги. В любой чеховской пьесе заложено много драм, одновременно сосуществующих, и их непривычная многоплановость раздражала зрителя и актера, не укладываясь в обычную арифметику драматургии и требуя сценической разгадки.

Действие чеховских драм следовало искать в чем-то другом — не в изменах, выстрелах, дуэлях, смертях. В «Дяде Ване» есть неудавшаяся любовь Сони, ухаживания Астрова за Еленой Андреевной, любовь Войницкого к ней, выстрел Войницкого в профессора, разрыв и отъезд. В «Иванове» жена узнает об измене мужа, умирает от чахотки, муж женится на молодой, кончает самоубийством. В «Трех сестрах» есть именины, дуэль, пожар; отчетливо проступают три драматургические линии (Маша — Вершинин — Кулыгин, Ирина — Тузенбах — Соленый, Наташа — Андрей — Протопопов), каждой из которых было бы достаточно для построения самостоятельной традиционной драмы, и она не возбудила бы упрека в бездейственности. Но пьесы Чехова производили впечатление несценичных. Чехова упрекали в отсутствии ролей, хотя в его пьесах мы встречаем сложные, индивидуально очерченные характеры; достаточно вспомнить историю Нины Заречной, появляющейся в первом действии скромной провинциальной девушкой, мечтающей о сцене, а в последнем — {73} неудачливой актрисой, сломленной «чайкой», обманутой любовницей. Только внимательный взгляд Немировича-Данченко и богатая режиссерская фантазия Станиславского заставили актеров и зрителя понять природу чеховского изображения характеров.

Перед Художественным театром встал вопрос о том, что же внутренне объединяет эти на неосмотрительный взгляд разорванные сцены чеховских пьес, внезапные переходы от одной недоговоренной сюжетной интриги к другой, капризную незавершенность положений, взрывы страстей, которые не дают бросающихся в глаза результатов, но глубоко отражаются в психологии людей. Надо было найти сценическую форму для будто бы случайных, не связанных ни с чем предшествующим фраз, которыми обмениваются действующие лица.

И точно так же в пьесах Горького надо было найти иное течение жизни, в которую люди приходят и уходят без того, чтобы точно объяснить причины своего появления и исчезновения; надо было разгадать эти взрывчатые, безрезультатные беседы, в которых принимает участие много лиц; найти способ подачи горьковских афоризмов, приписанных автором совершенно различным по характеру героям.

Сценическая разгадка этих непривычных произведений привела театр не только к созданию выдающихся художественных полотен, но и к новому пониманию природы актерского творчества. Художественный театр понял искусство актера не на Шекспире и Островском, которых — в особенности на первых порах — он играл слабее, а именно на Чехове и Горьком, разрушивших канонические формы и поставивших актеров лицом к лицу с суровой и сложной действительностью.

В пьесах Чехова и Горького Художественный театр устанавливал ансамбль как органическое целое. Прежде на русской сцене ансамбль возникал случайно и так же случайно исчезал. Ансамбль обозначал сыгранность крупных актеров, понимавших друг друга и привыкших друг к другу, но он не был закреплен ничем, кроме их воли. Стоило только внедриться в среду этих актеров двум-трем чужим, хотя бы и не менее талантливым исполнителям, как сыгранность разрушалась, и мы видели только соединение прекрасных актеров, хорошо играющих свои роли. А Художественный театр мечтал о сцепленной воедино картине глубоко распаханной жизни. Центр тяжести переносился с одного лица — как бы интересна ни была его судьба — к сочетанию ряда человеческих судеб, и в этом заключалось существеннейшее отличие чеховских законов драмы от предшествующей {74} драматургии. Театр не ставил вопроса о виновности или невиновности, порочности или добродетели отдельного человека, а углублялся в художественный анализ целостного общественного явления, среды, окружающей героя. «Царь Федор» с его преимущественным интересом к личности Федора не давал для этого направления достаточного материала. Последующие спектакли первого сезона в какой-то мере также уводили от этого. И только «Чайка» дала театру возможность в полной мере обозначить новый художественный метод. Все участвующие в «Чайке» были связаны общностью ощущения жизни, свойственного именно данной пьесе и автору. Нужно было угадать не только во внешности спектакля, но и в его внутреннем строе ту атмосферу, которая объединила бы действующих лиц.

В самом начале театр, нащупывая пути к созданию этой чеховской атмосферы, особенно сильно подчеркивал неясные ощущения героев. На фотографиях первых представлений «Чайки» мы видим унылые позы людей, сжавшихся в кресле, притулившихся в углу с бессильно опущенными руками. Господствует настроение неотчетливой тоски и усталости. Театр очень часто пользовался паузами, обнаруживающими скрытую неслышную жизнь, протекающую между людьми, когда они молчат. Порой преувеличивая, он продолжал искать атмосферу действия.

Но подлинный ключ к ней лежал не только в режиссерских находках, а в новом методе работы актеров, неизбежность чего не поняла в свое время такая актриса, как Савина. Начав с внешней реформы спектакля, порою с натурализма, Художественный театр сразу же столкнулся и с проблемой актера. Первые репетиции чеховских пьес, несмотря на увлекательную неожиданность мизансцен Станиславского, оставляли актеров в частом недоумении, и беспрестанно раздавался вопрос, почему персонаж говорит ту или иную фразу. Разгадка этого привела театр к пониманию чеховской драматургии и закона актерского мастерства, ставшего основным для МХТ. Нужно было играть не прямой смысл слов, а то, что скрыто за словами — отнюдь не в мистическом, а в психологическом смысле, нужно было понять мысль, переживание, вызвавшие произносимые слова. Мысль и переживания оказывались объемнее слова. Театр обнаружил, что актер на сцене действует и тогда, когда молчит, и что для него важны не столько те слова, которые он говорит, сколько то, что за ними скрывается. Решение проблемы актера свелось к основной формуле Художественного театра: на сцене нужно не *играть* персонаж, а *быть* им. Позднее Немирович-Данченко скажет, что актер должен создавать характер, а не играть {75} роль, что даже большие актеры среди сотен сыгранных ролей числят подчас лишь несколько подлинных «созданий» — индивидуально очерченных характеров, и что для актера Художественного театра в каждой пьесе встает задача — неизменно создавать новый характер, а не просто технически совершенно исполнить роль. С чеховских пьес Художественный театр начал усложнявшиеся впоследствии поиски своего актерского мастерства — овладение им пришло отнюдь не сразу. Театр великолепно понимал, что заразительность яркого таланта, обаяние личности актера, эффектные положения пьесы порою более способны увлечь зрителя, чем неизведанные пути, на которые он толкал актеров. Но эти пути оказались закономерны, и они-то целиком вытекали из чеховской драматургии.

Эпигоны бытовой драматургии писали выигрышные роли, а Чехов и Горький — заманчивые, неоднозначные характеры. Для «старого театра» сыграть великого трагического автора, не говоря уже о дежурной пьесе, было легко: существовало огромное количество приемов. Создать характер в новой драматургии оказалось труднее. Начинающим актерам Художественного театра их задачу облегчало то, что они были связаны с жизнью, которую рисовали эти пьесы, и глубоко ощущали очерченных в них людей. И в области актерской игры в МХТ первоначально существовали черты, характерные и для его режиссерского метода построения спектакля. Театр учил актера быть внимательным к жизни и искать способы сценического выражения не среди хотя бы красноречивых, но привычных актерских приемов, а в действительности. На первых порах молодых актеров увлекал даже не столько *характер*, сколько *характерность*. В своей фантазии, постоянно возбуждаемой безостановочной наблюдательностью, актеры находили черты, которые индивидуализировали человека, делали его интересным для сценического воплощения. Критики указывали на любовь актеров к натуралистическим подробностям в передаче манер, костюма, говора.

Нередко в поисках характерности актеры стремились как можно дальше отойти от своей индивидуальности. Художественный театр иногда завоевывал право на внутреннюю правдивость за счет преднамеренной яркости. Театральность он искал во внешней характерности, и чем исключительнее и поразительнее были внешние «приспособления» того или иного актера, тем они казались жизненнее и увлекательнее. Улыбаясь рассказывали «старики» Художественного театра о том, как каждый из них искал для роли замысловатую походку, особый {78} говор и грим. Порою это приводило к удачам: два пальца — средний и указательный, — которыми оперировал в качестве постоянного жеста подслеповатый доктор Штокман Станиславского, дали актеру ключ к внутренней характерности образа. Помогло Станиславскому и очень осторожное воспроизведение в гриме Штокмана внешних черт Н. А. Римского-Корсакова. Но Станиславский скорее фантазировал, так сказать, на тему Римского-Корсакова, чем его копировал. Лужского же в роли Серебрякова обвиняли в пародировании — и притом довольно точном — одного из известных московских профессоров.

Подобные внешние черты резко бросались в глаза, и вначале именно на них закреплялось внимание зрителя. При этом Художественный театр вносил даже некоторое преувеличение в костюмировку и в манеры действующих лиц. В его восприятии жизни сквозил некоторый гиперболизм. Лохмотья действующих лиц горьковского «Дна» были на сцене, несомненно, гораздо рванее, чем в действительности. Книппер, в которой привыкли видеть исполнительницу чеховских женщин, стремилась усвоить внешние повадки, грубый грудной голос, резкие манеры, привычно пьяные движения опустившейся уличной проститутки, искала грим с резкими чертами лица, растрепанными рыжими волосами. Качалов, изысканно грассируя, пытался изменить тембр голоса и искал характерность, которая позволила бы в опустившемся Бароне увидеть следы его прошлой жизни: одной из таких деталей были разорванные перчатки, которые элегантно натягивал его Барон. Но часто подобные приемы не оживляли образа и не совпадали с его внутренним строем. Последовательно «окал» в «Мещанах» Лужский — Бессеменов, но это «оканье» и не соответствовало этнографической правде и не помогало раскрытию характера. Актеры выделяли и некоторые внутренние черты: Роксанова — повышенную нервозность и неврастеничность Нины Заречной, Андреева — приподнятую экстатичность почти во всех ролях, Харламов — подчеркнутую развязную наглость Пепла.

Актерское искусство Художественного театра складывалось постепенно. От внешней характерности нужно было перейти к внутренней, от подражания жизни, от увлечения внешними черточками — к пониманию зерна образа. Театр настойчиво приучал актеров чувствовать зависимость переживаний героев от атмосферы действия, от бытового окружения. Но порой «настроение» переходило в «настроенчество», становясь одним из штампов молодого театра, ложившихся на его актеров трудно преодолимой тяжестью.

{79} Иной раз мы вносим известное преувеличение в оценку актерского искусства ранней поры Художественного театра. Режиссерский пафос Станиславского и Немировича-Данченко в значительной степени объяснялся тем, что они должны были умно найденными приемами восполнить недостаток новой актерской техники.

Поиски существа актерского искусства шли одновременно с созданием труппы. В первые годы Художественного театра многие уходили из него и многие приходили. Создание монолитной труппы окончилось только к сезону 1903/04 года. Первый сезон был сезоном дебютным, хаотическим, так как из Общества литературы и искусства и из Филармонии переносились в репертуар театра спектакли, которые еле‑еле выдерживали от трех до семи представлений, не оставив следа в истории театра. Две части труппы только узнавали друг друга, как происходил отсев. Многие из актеров, составивших первый призыв Художественного театра, быстро покинули его, хотя и занимали вначале видное положение. Ушли Харламов и Роксанова — люди несомненного, но несдержанного таланта, не подчинившие свой нервный темперамент все более строгим требованиям режиссуры. Ушли Санин, Мейерхольд, Кошеверов, неудовлетворенные масштабами своей работы в МХТ. Совершалась переоценка актеров, не оправдавших возлагаемых на них надежд; так случилось с Адашевым, в котором вначале видели исполнителя Федора и который оказался средним, серым актером. Художественный театр продолжал искать на стороне актеров, которые заполнили бы имеющиеся в труппе пробелы. Пришельцами, занявшими в нем ведущее положение, стали В. И. Качалов и Л. М. Леонидов, приглашенные в театр — первый в 1900, второй в 1903 году. Сознавая, что пополнение труппы со стороны редко дает нужные результаты, театр сразу же был поставлен перед задачей создания своей театральной школы. Филармоническая школа не могла питать театр, поскольку Немирович-Данченко ее покинул и преподавание в ней направилось по иному руслу.

Художественный театр с самого начала создавал труппу как единый коллектив, беспощадно отсекая тех, кто при всей своей талантливости в него не вмещался. Театр не обладал сентиментальной жалостливостью, которая вредила бы делу. Лучше было потерять талантливого актера, чем жертвовать целостностью труппы. Отсюда большое количество лиц, прошедших через Художественный театр, но развившихся уже за его пределами. Театр слишком берег в эти годы своеобразие своего все более определявшегося творческого лица, и чем строже он был, тем {80} монолитнее становилась труппа. В течение первых семи лет постепенно складывался тип актера Художественного театра и основное ядро труппы.

Актеры Художественного театра внешне никак не подчеркивали признаков своей профессии, довольно редко появлялись в концертах, вели жизнь высококвалифицированной интеллигенции. Театр боролся с нездоровым любопытством к актеру. Горький и Чехов восхищались не только искусством Художественного театра, но и его бытом, не похожим на обычную закулисную плесень. Интеллектуализм входил как обязательный, неотъемлемый элемент нового актерского искусства, причем требование высокой интеллектуальности относилось не только к «первым» актерам, а органически распространялось на весь коллектив.

Пренебрегая понятием амплуа, Станиславский и Немирович-Данченко отказались от регламентирования творческих возможностей каждого актера. И Москвин, и Качалов, и Книппер-Чехова, и Лилина, и Леонидов играли роли драматические и комедийные, характерные и героические. Качалов дебютировал в роли царя Берендея в «Снегурочке» и наряду с Тузенбахом в «Трех сестрах» играл комедийную роль в «Столпах общества» и характерную роль Пети Трофимова в «Вишневом саде». Юлий Цезарь Шекспира наличествовал в его репертуаре одновременно с Бароном из горьковского «Дна». Москвин играл царя Федора и Епиходова, Освальда в «Привидениях», офицерика Родэ в «Трех сестрах», Луку в «На дне», доктора Львова в «Иванове». Леонидов в первый же сезон в МХТ играет Шекспира и Горького. Лилина играла чудесную по трогательности и задушевности Соню в «Дяде Ване» и мещанку Наташу в «Трех сестрах». Книппер наряду с галереей чеховских женщин играла Елену в «Мещанах», Настёнку в «На дне» и ряд комедийных ролей, например, Широкову в пьесе «В мечтах» Немировича-Данченко.

Театр стоял за раскрытие художественной индивидуальности актера, и в глубине его творческой личности находил содержание, способное оживить образ. Заглядывая в личность каждого актера, преодолевая увлечение внешней характерностью и «настроенчеством», он все больше сосредоточивал внимание на точном и мастерском раскрытии внутреннего психологического рисунка роли, каким бы неожиданным оно ни оказывалось.

Углубленная психологическая линия, начатая в театре Немировичем-Данченко, была необходима потому, что только раскрытие личности актера могло создать основу для новой актерской школы; ради этого театр часто экспериментировал со своими {81} молодыми актерами. Психологический анализ роли, свойственный Немировичу-Данченко, и открывавшая актеру безбрежные просторы фантазия Станиславского иной раз ставили перед молодыми актерами задачи почти непреодолимые. Но каждая удача и неудача на пути обоих режиссеров вела молодых актеров ко все большей зрелости. Искусство актера МХТ, первоначально резковатое, нервное, обостренное, становилось мягче и свежее. Актеры учились понимать то, что скрывается за словом, и находить внутреннее действие пьесы. Они овладевали тонким и своеобразным искусством, когда незаметное движение, случайно брошенное слово оказывались красноречивее эффектных жестов и декламации. Возникали знаменитые полутона, мимолетные содержательные паузы, оборванные фразы, многосмысловые интонации, как будто театр передавал неуловимые и сокровенные ощущения и помыслы людей.

Круг ролей, играемых актерами МХТ, был чрезвычайно широк, а область жизни, ими затрагиваемая, чрезвычайно различна, но настоящую основу для своего искусства они нащупывали в характерах современных им людей. Подходя к этим образам, театр, стараясь сохранить возможную объективность, фактически их внутренне оправдывал. Заглядывая в самую глубину душевных переживаний и разбираясь в их противоречиях, он оценивал большинство этих людей тепло и любовно.

К. С. Станиславский пробовал себя во многих ролях, но в эти годы его крупнейшие актерские победы были связаны с его поразительным умением рисовать образы современных людей. В трагедии существовал известный разрыв между сценическим мастерством Станиславского и материалом роли. И Брут в «Юлии Цезаре» (на первых спектаклях) и Иоанн Грозный не стали его большими удачами. Но всякий раз, когда Станиславский касался таких ролей, как Вершинин в «Трех сестрах», Астров в «Дяде Ване», Шабельский в «Иванове», он создавал незабываемые и исключительные образы. Ему это давалось нелегко. Он находился в постоянной внутренней борьбе. До конца изучивший и освоивший «старую» театральность, он последовательно и упорно на собственном примере искал законы новой театральности, раскрывшейся ему в Чехове, но далеко не сразу завоеванной. Тригорина в «Чайке» он так и не смог воплотить. Ему в этот период нужно было обрести театральную природу образа, найти точку соприкосновения между внутренней правдой и подвластной ему сценической характерностью. Порою — в особенности на первых спектаклях — Станиславский любил резкую подчеркнутость, сглаживающуюся впоследствии. Порою {82} он терялся среди манившей его массы наблюдений, привносимых в образ, тяжесть подробностей давила его, они казались ему равно драгоценными, и он не сразу определял, какие из них предпочесть и какие отринуть. С ходом и ростом роли он подвергал их требовательному и строгому отбору. Первоначально увлекаясь внешней театральностью, сам внутренне против нее протестуя, он потом сурово отбрасывал детали, подсказанные стремлением к ней. Он хотел быть на сцене предельно выразительным и, остерегаясь проторенных путей, должен был обуздывать свою сценическую фантазию. Всякий раз он в какой-то мере побеждал себя, перед тем как создать лучшие из своих образов, и тем дороже оказывались его великолепные завоевания. Станиславский становился тогда по-настоящему проницателен и проникновенен.

Для него наиболее существенны оказались две категории образов: одна из них воплотилась в Астрове и Вершинине — это категория благородных мечтателей, подчинившихся внешним условиям окружающей их жизни, но сохраняющих свою духовную независимость. Сценически его привлекала в этих образах возможность найти тончайшие приемы для передачи их духовной жизни; с мужественной нежностью, с особой сценической грацией он рисовал их внутреннее благородство и душевную красоту. Станиславский как будто искал в них тот высокий тонус жизни, который он не мог воплотить в трагедии, ибо не знал еще способа сыграть трагедию так просто, очищенно, как хотел. В таких ролях он обретал нужное ему сочетание — красоту и благородство, не разукрашенные театральной бутафорией. Высшей точки эта линия образов Станиславского достигла в Сатине и Штокмане. В Сатине — в этом философе из босяков — свойственный Станиславскому своеобразный романтизм вылился с особой силой. Пластичность жеста, живописность всего облика, блеск речи слились в образ поистине монументальный Станиславский первым из актеров МХТ поднялся в современных ролях до обобщения. То же произошло и в Штокмане, где Станиславский дал героя в характерном облике. Этот образ — одно из величайших утверждений силы и значения демократической интеллигенции на сцене МХТ. Станиславский играл Штокмана чудаковатым, с массой иронически сочувственных подробностей и оригинальных приспособлений — внутренне он оттенял в нем большую принципиальность, требовательность, по-детски упорную чистоту и честность, которые со стороны могли казаться упрямством. Успех спектакля был в значительной степени успехом Станиславского-актера. В другой категории образов — {83} в Гаеве и Шабельском — Станиславский давал волю своей любви к ярчайшей характерности. В них заключалась повесть о непреодолимом угасании жизни. Здесь не было сатиры. Напротив, в исполнении наряду с большим юмором жила щемящая жалость.

С предельным обаянием и тонкой правдой передавал интеллектуальные мучения и сомнения современного человека В. И. Качалов. Герои Качалова, в которых он отмечал упорство веры, почти болезненную внутреннюю чуткость и одиночество, не вмещались в окружающий быт. Не принимая действительности, они любили жизнь. Актер с великолепными внешними данными, с изумительным голосом и скульптурной фигурой, Качалов часто играл людей внешне невзрачных, чудаковатых, освещенных внутренним огнем. Была доля чудачества и в небрежно одетом Трофимове, и в некрасивом Тузенбахе, и в растерянном, заслоняющемся от жизни Протасове. Подобное неприятие быта в сочетании с глубоким утверждением красоты жизни и веры в человека относилось и к числу характерных свойств интеллигенции. Появление таких людей на сцене больно и резко вскрывало противоречия жизни. Исполнение Качалова, взволновав, растрогав зрителя, заставляло мыслить: не напрасно Немирович-Данченко говорил, что спектакли Художественного театра отличаются от спектаклей других театров тем, что зритель, однажды посмотрев их, вновь к ним возвращается, чтобы вновь пережить, передумать и проверить свои впечатления и мысли.

И. М. Москвину гораздо более, чем другим актерам, были подвластны образы иных социальных категорий. Актер, ощущавший самую суть трагического и комического, соединявший увлекательный юмор с потрясающей трогательностью, Москвин проникал во все слои русского народа. С первого выступления в «Царе Федоре» его талант резко бросался в глаза и толкал театр к тому, чтобы использовать актера в самых различных жанрах и в самых различных амплуа. Не все роли Москвину удавались в равной мере. Он не оставил о себе памяти ни в «Одиноких» (Браун), ни в «Привидениях» (Освальд). Если остальных актеров МХТ объединяла с Гауптманом и Ибсеном тема судьбы интеллигента, то Москвина интересовали иные образы и темы. В эти годы он определился как исполнитель царя Федора, Луки, Епиходова. Единственно успешно сыгранная им «западная» роль — Арнольда Крамера — вводила в ту серию москвинских ролей, которые говорили о его исключительном даре заглядывать в самые глубинные душевные падения и взлеты. {84} Если можно было возражать против его Арнольда с точки зрения, так сказать, этнографической достоверности, то неоспоримо было замечательное соединение душевных взлетов таланта, почти гения, и болезненного сознания своей уродливости, обреченности, унижения — тема, которая еще возникнет в длинной галерее созданных Москвиным образов «униженных и оскорбленных». Эта роль была как бы предчувствием Достоевского. Москвин неизменно окрашивал свои роли любовью к людям. Безудержный юмор, который Москвин вскрыл в Епиходове, привел в результате почти к гротесковым, но внутренне оправданным приемам. Он настолько глубоко проникся несуразной психологией Епиходова, принятой им, однако, как настоящая и неоспоримая человеческая правда, что ряд реплик, изобретенных им, был затем внесен Чеховым в текст «Вишневого сада». Лука и Федор обнаружили в Москвине его глубокую заинтересованность моральными и этическими проблемами. Москвин стоял на позиции защиты Луки в противоречие с позднейшими комментариями Горького. Он принял проповедь Луки как действительную возможность помощи людям; и великолепно им найденная внешняя характерность, оканье, повадки, костюм, навеянные собственными воспоминаниями о юношеских посещениях Троице-Сергиевской лавры и встречах со всевозможными типами странников, не скрывали основного свойства Луки — мудрого лукавства и жизнелюбия. Москвин был, может быть, самым конкретным из всех актеров МХТ. Даже в ту раннюю пору он не любил идеализировать играемые образы.

О. Л. Книппер в эти годы создала на сцене особый тип чеховской женщины. Мажорная, темпераментная актриса, она заковывала свой брызжущий темперамент в строгие рамки мастерства. Она рисовала женщин обостренно чувствующих, тоскующих и подавляющих тоску. Ее лучшей ролью стала Маша в «Трех сестрах». Темой ее исполнения явилась тоска неудовлетворенной души по подлинной жизни. Характерность, которую постоянно избирала для своих ролей Книппер, была в чеховских пьесах изысканно тонкой. Она великолепно передавала — подчас чуть ощутимым намеком — каботинство Аркадиной или легкомыслие Раневской. Никогда не изменяя психологической правде, она не приукрашивала своих героинь, не закрывала глаза на их легкомыслие, кокетство, непоследовательность, себялюбие, но, как бы строго она ни судила их, заглядывая глубоко в их души, она открывала в них большую человеческую, женскую тоску. Исполнение Книппер было легким, дразнящим и в то же время простым и строгим.

{85} М. П. Лилина для Маши («Чайка»), Сони, Ани в чеховских пьесах находила простоту, веру, девическую прелесть и скромность. Ее героини, стоящие на пороге жизни, чутко откликались на окружающее. Одновременно Лилина с настоящей сценической виртуозностью играла женщин, концентрировавших в себе сущность мещанства, против которого восставал Чехов и в котором для него и театра сосредоточивалось понятие застоя и душевной нечуткости. В Наташе и в Лизе Бенш из «Микаэля Крамера» Лилина, пользуясь тончайшей характерностью, показывала скрывающееся за их внешней прелестью себялюбие, составляющее смысл их несложной жизни. Ее обаятельная Наташа вырастала в распущенную, властную и капризную жену. В исполнении Лилиной эти образы женщин, разрушавших жизнь, становились почти символическими, воплощая пафос мещанства.

В. В. Лужский, как и Лилина, вошел в театр из Общества литературы и искусства. Чуждый героического начала, он принадлежал к восторженным апологетам сценической характерности. Он разрабатывал роль до мельчайших деталей, избирая самые неожиданные и самые выразительные черты. Андрея в «Трех сестрах» или Ивана Мироныча в пьесе Чирикова он играл по-настоящему глубоко. Он, так сказать, представлял жанризм на сцене Художественного театра, чему неизменно помогала его безостановочная наблюдательность. Одаренный подлинным темпераментом, он любил сценическую яркость. Подобно Лилиной, он беспощадно воплощал образы мещанства, привнося в оценку подобных ролей личное саркастическое отношение. Его зоркий взгляд на отрицательное в человеке сделал лучшей его ролью образ профессора Серебрякова в «Дяде Ване», в котором он резко разоблачал духовную немощь избалованного ученого старика. Лужский не боялся чрезмерности. Порою ему приходилось умерять любовь к сценическому преувеличению. В этом смысле он был прямо противоположен Грибунину, готовому предпочесть некую сценическую матовость хотя бы намеку на чрезмерность. Лужский увлекался каждой вновь возникшей перед театром творческой задачей и ее воплощению со всей живостью, свойственной его темпераменту, отдавался до конца.

Глубокие и ясные по сценической выразительности, но очень непохожие дарования В. Ф. Грибунина, А. Р. Артема и М. Г. Савицкой объединяло предельное чувство простоты и правды. История Художественного театра не забудет Артема, который в каждую игранную им роль вносил чувство обостренной человечности и почти неосознанного, парадоксального юмора. Чехов любил его, может быть, больше, чем остальных актеров Художественного {86} театра Артем привлекал Чехова органичностью творчества и полным отсутствием «актерства». Скромный, неслышный, он вносил самые драгоценные элементы в атмосферу Художественного театра. В спектаклях МХТ часто вспыхивали замечательно сыгранные эпизоды, по художественной ценности и душевной глубине спорившие с исполнением главных ролей. Они определяли внутри спектакля атмосферу этической артистической требовательности. На таких людях, как Артем и Савицкая, строилось отношение к театру как самому важному делу в жизни актеров. Они-то и создавали этическое зерно коллектива. Когда Савицкая поступала в театр, она сказала Немировичу-Данченко, своему учителю по Филармонии, что перед ней стоял выбор: идти или в монастырь, или на сцену. Ее сценические образы отличались той же простотой и целомудренной строгостью, какую она сохраняла в жизни и в актерском быту. Не напрасно в откликах на раннюю смерть Савицкой преобладали определения «светлый образ», «лучезарность», «ясность». Для актеров, подобных ей и Грибунину, не существовало театрального наигрыша. Предельно простые, ясные, они в то же время глубоко зачерпывали самую суть человека. Но если Савицкая не принадлежала к характерно-бытовым актрисам, то Грибунин лучше всего чувствовал именно запах и плоть жизни: особая притягательность его таланта лежала в соединении прекрасного знания быта со строгостью и плавностью его исполнения.

Невозможно коснуться всех актеров, постепенно создавших неповторимый по духовной и артистической силе ансамбль театра Бутова, Вишневский, Самарова и многие другие внесли свою немалую долю в творческий подвиг Художественного театра.

Постепенно все более и более выяснялся общий стиль театра. За внешним натурализмом следовал — по более позднему и не очень точному выражению Станиславского — натурализм душевный. И подобно тому как в области режиссерской театр подчинил натуралистические на первый взгляд детали единому художественному образу спектакля, так же он все более освобождался в области актерской от гиперболизации внешней характерности и шел к раскрытию психологических глубин. Каждый свой шаг театр проживал до конца.

Чем ближе подходил театр к революции девятьсот пятого года, тем тревожнее и беспокойнее становились его спектакли, тем определеннее должен был быть ответ театра на проблемы, ею выдвигаемые. Дать такой ответ Художественный театр еще {88} не был в силах. Особенно ярко сказалось это в отклонении «Дачников», на постановку которых театр не решился, увидев в пьесе некую клевету на интеллигенцию, и в постановке «Детей солнца» (1905). Премьера шла в канун декабрьского восстания, в обстановке начинающихся уличных боев. Театр трактовал пьесу как трагедию интеллигенции, не понятой народом. С бытовой точностью рисуя окружающую «детей солнца» атмосферу, он натуралистическими приемами еще резче подчеркивал их трагическую раздвоенность. Он до конца обострил внутренние психологические противоречия Протасова и Лизы. На премьере взволнованная, внутренне истерзанная аудитория, состоящая из той интеллигенции, переживания которой так обнаженно показал Художественный театр, приняла холерный бунт последнего акта за действительное вторжение черносотенцев на сцену Художественного театра. Пришлось закрыть занавес и успокаивать взволнованного зрителя.

{89} Этот спектакль ясно показал, что Художественному театру нужно более глубоко вдуматься и в свое искусство, и в свои методы, и в свое содержание. Он стал гранью между важными периодами деятельности МХТ. Вскоре после «Детей солнца» театр прекратил представления в Москве и уехал за границу, чтобы возобновить свою работу только в 1906 году.

Заграничные успехи как будто подтвердили художественную ценность театра. Восторженные отзывы печати сопровождали его гастроли и в Германии, и в Чехии, и в Польше. Тем не менее театру пришлось серьезно задуматься над своим дальнейшим путем. Вернувшись из-за границы, он попал в существенно иную атмосферу по сравнению с окружавшей его в момент отъезда. Как чуткий барометр, он отразил то расслоение, которое со всей резкостью обнажилось в интеллигенции. Художественный театр терял опору в демократической интеллигенции и испытывал трудно изживаемую боль от разрушения иллюзий, которые отметили его путь в канун первой революции. Цензура не допускала на сцену произведений, дававших резкий социальный анализ действительности. Созданные в это время «Враги» Горького не могли попасть на сцену, да и сам театр вряд ли решился бы на их постановку. Рышков, Протопопов, Колышко постепенно заполняют репертуар большинства театров. Минуя новую форму драмы, созданную Чеховым и Горьким, и возвращаясь к старому мелодраматическому построению пьесы, они замыкают жизнь в узкий круг поверхностной злободневности, не затрагивая существенных противоречий действительности. Художественный театр не мог допустить этих драматургов на свою сцену. В нем возникает потребность философски осознать происшедшее и нащупать новые театральные пути, сохраняя высокий уровень искусства. И репертуар и искусство Художественного театра развивались в этот период противоречиво и неравномерно. В театре как бы сосуществуют друг с другом несколько творческих линий. Это было время коренных испытаний для Художественного театра.

Театр первоначально как бы продолжал прерванную заграничной поездкой работу, возобновив репетиции «Горя от ума» (1906). Он ищет принцип постановки классических пьес, который, по существу, сводился к освобождению зерна этих произведений от приемов, завещанных сценическими условностями театра прошлых лет. Здесь снова значительную роль играла полемическая направленность против штампов старого театра. Немирович-Данченко и Станиславский начали с обновления внешней формы спектакля, воссоздавая на сцене течение жизни {90} в доме московского барина спустя десять лет после наполеоновского вторжения. Положив в основу историческую точность, театр дотошно воскрешал быт грибоедовской Москвы. Порою казалось, что спектакль перегружен интереснейшими деталями в ущерб грибоедовской чистоте и прозрачности. Создавалось впечатление, что зритель попадал в музейно реставрированный дом 1822 года, всецело организованный по самому последнему слову моды. Три первые акта, обычно проходившие в одной, по необходимости нейтральной декорации, театр перенес в различные места дома, подробно воспроизводя комнату Софьи, кабинет Фамусова, парадную залу, заполняя сцену даже до некоторой тесноты характерными для эпохи диванами, столиками, канапе и пр.

Художественный театр производил переоценку образов. Переоценка коснулась преимущественно Чацкого и Софьи. Борясь с привычным пониманием роли Чацкого, театр выдвинул на первый план юный задор и такую же молодую, пылкую и в чем-то безрассудную влюбленность. Но, перенося акценты в толковании Чацкого на его влюбленность, режиссура вызвала наибольшие споры и зачастую отпор со стороны критики. Сам Качалов на первых порах тоже сопротивлялся этой решительной переакцентировке. Софья вместо кисейной барышни представала сильной, волевой защитницей своей любви к Молчалину. Эта глубоко зачерпнутая лирическая струя противостояла возглавляемому Фамусовым обществу, которое театр раскрывал с поразительной яркостью, выпуклостью и монументальностью, особенно в сцене бала.

Бал принадлежал, пожалуй, к числу лучших режиссерских находок театра не только по планировкам и вскрытию жизни дворянского праздника старой Москвы, но и по великолепным характеристикам, начиная с Загорецкого — Москвина и кончая любым участником массовых сцен, — каждый выход был понят как маленькая, тщательно разработанная роль. Немирович-Данченко видел беду традиционного исполнения «Горя от ума» в забвении живых чувств и внутренней логики образов и наполнял пьесу живым психологическим содержанием, с чрезвычайной тщательностью анализируя душевный ход каждого персонажа, — порою даже казалось, что некий излишний психологизм отяжеляет общий ритм комедии. И на этот раз режиссер шел в своих намерениях до конца. Спектакль увлекал своим художественным совершенством, но где-то оставлял зрителя общественно безразличным. Сам Немирович-Данченко впоследствии обвинит спектакль в излишней красивости и зрелищности.

{91} Вместе с тем в театре возникала жажда построения спектаклей трагического масштаба, создания современной трагедии. Лирическое начало, свойственное его спектаклям первых лет, сменялось стремлением осмыслить прожитые годы. Прежде отдаваясь неотчетливым ощущениям и чувствам, театр хочет теперь проанализировать пути и судьбы интеллигенции. Ее защитник и адвокат, он, естественно, ее героизирует. Он уже не видит героев в чеховских образах. Он не принял бы и горьковского осуждения современной интеллигенции. Он противопоставляет им ибсеновскую драматургию, прежде всего «Бранда» (1906). Непримиримо фанатичный, жертвующий собой и своими страстями герой Ибсена, сохраняющий верность себе и своей вере, наиболее отвечал образу борца, который таился в сознании интеллигенции. Его сценическим воплотителем явился Качалов, с предельной остротой и лирическим волнением передавший метания интеллигенции тех лет. Театр отнюдь не вытравлял из спектакля лирический подтекст, ранее доминировавший в его изображении интеллигенции, но теперь он акцентирует другие, героические мотивы, ставя вопрос о долге и верности себе, который затем не раз возникнет в его спектаклях, — в годы реакции эта тема звучала особенно значительно. В сценическом решении «Бранда» проявились мотивы, которые театр разовьет в дальнейшем. В основе спектакля лежала некая сценическая строгость, своеобразный аскетизм, властный отбор деталей, отсутствие этнографизма.

Но разочарованные в исходе революции поэты, драматурги, художники, не мирясь с наступающей реакцией, уходили в мир «вечных» идей, по отношению к которым отдельные жизненные явления только случайны и мимолетны. Этой группе художников казалось, что искусство и предназначено для того, чтобы показывать на сцене извечную сущность явлений, а не заниматься повторением того, что зритель и без усилий театра видит в окружающей жизни.

Сторонники символистского театра не принимали творческого метода МХТ, исходя преимущественно из эстетических противоречий натурализма. Валерий Брюсов в ряде статей иронически осмеивал стремление Художественного театра к внешней правдивости и указывал на фактическую невозможность для условного по самой своей природе сценического искусства дать точную фотографию жизни, к которой будто бы стремится МХТ. Он указывал, что это подражательство неизбежно несет в себе бросающиеся в глаза противоречия, что любая жизненно достоверная деталь на сцене всегда приходит в несоответствие с какой-либо {92} другой деталью. В «Юлии Цезаре», например, технически замечательно изображались гром, молнии, дождь, но актеры, выходившие на сцену, оставались сухими. В «Дяде Ване» трепетала занавеска от ветра, врывавшегося в раскрытое окно, но близко стоявшая лампа горела спокойно, как будто не было этого порыва ветра.

Речь шла, конечно, о более серьезных проблемах, чем эти внешние противоречия. Для МХТ стоял вопрос о дальнейшем развитии его искусства, о его расширении, углублении, в какой-то мере пересмотре накопленных приемов. Ожесточенная критика, которой подвергался Художественный театр с точки зрения не только теоретиков символизма, не могла пройти бесследно для руководителей МХТ.

Еще до отъезда театра за границу Станиславский пробовал ставить Метерлинка. Поиски принципов «условного» театра выразились и в создании Театра-студии под руководством Станиславского и Мейерхольда. Затем — наиболее явственно — в ряде постановок Станиславского, осуществленных уже на сцене самого Художественного театра после его возвращения. Это были «Драма жизни» Гамсуна и «Жизнь Человека» Андреева.

Поворот был решителен и крут. Казалось, что Станиславский сжигает все, чему раньше поклонялся. Прежде чрезвычайно подробный и обстоятельный, он пользуется теперь скупыми сценическими символами. Если раньше, изображая на сцене бурю, {93} он пользовался арсеналом чрезвычайно сложных технических приемов и достигал на сцене впечатления настоящей бури с громом, дождем и молнией, то теперь в «Драме жизни» ему достаточно было отдаленного огонька, чтобы изобразить маяк, и музыкального аккорда, чтобы дать ощущение бури. Если раньше Художественный театр находил индивидуальные черты каждой изображенной на его сцене комнаты, отмечая отпечаток ее владельца на обстановке и отдельных вещах, то в «Жизни Человека» он создавал обобщенное выражение бедной комнаты вообще, возвращаясь как будто к тем позициям, против которых он сам прежде боролся. Правда, он осуществлял это теперь существенно иными приемами, строя декорации как скупое сочетание прямых линий. Прежде очень многокрасочный, в «Жизни Человека» он пользуется преимущественно белым и черным цветом.

В искусство Художественного театра незаметно входит иссушающее рационалистическое начало. Оно совпадает с тем безотрадным ощущением, которым наполнены постановки «Драмы жизни» и «Жизни Человека». Само понятие «настроения» подвергается серьезному изменению. Если ранее оно обозначало раскрытие конкретной атмосферы жизни, то теперь оно понимается как некая неуловимая, жестокая, зловещая атмосфера рока, неизбежно преследующего человека.

Художественный театр прежде искал музыкальность своих спектаклей в живых звуках окружающей действительности. Теперь музыка, словно некий аккомпанемент жизни человека, возникала из небытия и исчезала в небытие, выявляя ту зловещую атмосферу, в которой течет жизнь человека, и была как бы отзвуком иных, неземных сфер. Она властно вторгается в действие то резким диссонансом, то как эхо мечты, то злой иронией над самонадеянными представлениями человека о своей самостоятельности.

Философия и «Жизни Человека» и «Драмы жизни» сводилась к утверждению идеи смерти как неизбежной развязки земного существования. Ритмы этих спектаклей были зыбкими и колеблющимися. Действующие лица «Жизни Человека» очень часто как бы не слышали друг друга, прислушиваясь не друг к другу, а к тому, что происходит вне их жилищ, к велению непознаваемого рока, против которого они бессильны. Трагическая судьба человека рассматривается при этом как неизбежность. Человек погружен в клетку, из которой для него нет выхода. Этой внутренней идее подчинялись и внешнее решение и общий ритм спектакля. Отсюда у исполнителей «Жизни Человека» {94} возникла нарочитая медлительность, бестемпераментность, внутренняя потерянность и покорность. Жизненные детали и характерность, которые раньше любил Художественный театр, уступили место схематизму. Только Человек — Леонидов безнадежно противостоял этой пугающей атмосфере, но и его побеждала неумолимо приближающаяся смерть.

Театр отказался и от былой конкретности в решении массовых сцен Старухи в «Жизни Человека» были лишены индивидуальной психологии, они как бы выражали сущность обездушенного, формального отношения к Человеку, действуя как части единого тела. Старость старух была доведена до уродливого преувеличения: это зловещие представительницы судьбы, сторожащие Человека и грозящие ему смертью. Музыканты на балу у Человека как бы сливались с теми инструментами, на которых каждый из них играл: контрабасист внешне похож на контрабас, флейтист — высокий, тонкий, прямой. Они словно несли на себе уродующий их отпечаток профессии.

Если раньше Художественный театр стремился глубоко «вспахать» актера, пробудить в нем гамму сложных человеческих чувств, то теперь он ищет в нем только одну доминанту, которая захватывала бы и его внешний облик и его переживания. Зерно роли не расцветает в пышный жизненный цветок, оно вырастает сухим, уродливым кактусом, колючим, негармоничным, суровым. Каждый человек есть выражение только одной страсти, одной психологической категории. Терезита в «Драме жизни» — только воля к жизни, то «вечно женственное», что составляет ее единственную и органическую сущность. Режиссура ищет точного соблюдения ритма и придает движению особый, порою загадочный смысл. Природа теперь не подвластна человеку. Нельзя победить природу, как нельзя победить судьбу. Она враждует с ним. Герои «Драмы жизни» чувствуют себя в ее власти, подобно тому, как Человек и его жена чувствуют себя игрушками судьбы.

Эти спектакли философски обозначали отход от понимания мира как некоего живого, вечно развивающегося начала. Их пессимизм в самом существе противоречил миросозерцанию Станиславского. Нужно сознаться, что при их постановке Станиславским владел в гораздо большей степени театральный, нежели философский интерес. Неутомимый искатель и экспериментатор, Станиславский был увлечен сценическим экспериментаторством, поисками новых средств сценической выразительности, которых требовали и «Драма жизни» и «Жизнь Человека». Многие из найденных Станиславским приемов вошли в {96} богатый арсенал современного театра. Но на данном этапе эти поиски прежде всего приходили в противоречие с актерской манерой Художественного театра — и это тревожило Станиславского.

Актер сопротивлялся режиссерским методам «стилизации» актерского исполнения. Более того, оно приходило с ним в гораздо более резкое эстетическое противоречие, чем это заключалось в самых «натуралистических» постановках Художественного театра. Условность режиссерских приемов не мирилась с накопленной актерской техникой МХТ. Наиболее ярко это сказалось на исполнении Москвиным роли Отермана в «Драме жизни». И как ни старался Москвин ходить особой походкой, как он ни пытался придать острую угловатость своему телу, его мощный реалистический талант выбивался из обязательных и трудных рамок. Он хотел оставаться живым сложным человеком. Он не вмещался в круг нафантазированных и странных людей, не принял загадочной атмосферы, которая окружала призрачную сцену ярмарки. Психологически актеры предъявили требования гораздо более разностороннего рассмотрения жизни человека, чем допускал острый, но схематичный рисунок режиссуры. Становясь предвзятым, МХТ оказывался неубедительным и сухим.

Станиславскому предстояло, отнюдь не отказываясь от экспериментаторства и поисков, но отвергая чуждый его жизнелюбию и широте познания мира узкий и где-то поверхностный пессимизм, согласовать режиссерское экспериментаторство со своим пониманием актерского мастерства. Ему стало окончательно ясно, что схематически обобщенная страсть обнажает схематизм образа.

Теория символистского искусства оказала несомненное влияние и на Немировича-Данченко. Он ясно чувствовал необходимость преодолеть остатки раннего натурализма театра и подняться до обобщенных образов. Мастерство актеров и режиссеров уже окрепло настолько, что можно было предвидеть появление монументальных театральных форм. Как и опыты Станиславского, режиссерские поиски Немировича-Данченко все больше направлялись на укрупнение и тематики спектакля и театральных приемов Немирович-Данченко слишком дорожил внутренними ценностями, уже завоеванными театром, чтобы отказаться от них во имя торжества той или иной формы театральности. Он не принимал ни возвращения к старому театру, ни попыток внешней театрализации спектакля. Он порою с опаской смотрел на опыты Станиславского не потому, что отрицал {98} их, а потому, что боялся, что такой резкий поворот заставит театр отойти от понимания актера, которое Немирович-Данченко развивал в этот период. Ему казалось, что вместе с условностью «Драмы жизни» в театр предательски возвращаются старые театральные элементы, против которых восставал МХТ в начале своей деятельности, что актер теряет глубину. Он великолепно понимал необходимость развития актерского мастерства не только во внутренней, но и во внешней плоскости. Однако и героический театр, о котором он мечтал, и символизм, который он готов был принять на данном этапе, должны были, на его взгляд, приобрести формы, отвечающие искусству МХТ. Он не хотел картонных мечей на сцене. Его основное положение сводилось к тому, что к символизму нужно идти через быт, что нужно быт углубить до символа, а не погружаться в схематический мир отвлеченных страстей, противоречащих природе и органике актера.

Подобно Станиславскому Немирович-Данченко прошел через ряд сложнейших этапов. Эта тенденция его поисков сказалась уже в противоречивом подходе к «Борису Годунову» Пушкина (1907). Театр понимал, что следование традиции, им же установленной в «Царе Федоре» и «Смерти Иоанна Грозного», немыслимо и что отделенные уже почти десятилетним промежутком времени приемы истолкования исторических пьес неприменимы к трагедии Пушкина. В ряде картин возникали отдельные попытки разрешить Пушкина в новой для Художественного театра форме. Театр окружил многочисленные сцены трагедии красивой орнаментальной рамой, строил поражающие красотой мизансцены, но не услышал ритма пушкинского стиха. Сохраняя пиетет к Пушкину, театр не проник в его сокровенную суть, не почувствовал его стиля, его образного мышления, не поднялся до пушкинской красоты и до пушкинской мудрости. Это более всего обнаружилось в самой трактовке трагедии, согласно которой Самозванец неожиданно толковался как некий мстящий ангел, судящий преступного царя Бориса. Блуждая вокруг автора, театр разрывал со многими драгоценными сторонами пьесы. Несмотря на то, что на «Бориса Годунова» было потрачено много труда, он в силу противоречий замысла не обозначил собой серьезного этапа в жизни театра.

«Росмерсхольм» (1908) был более принципиальным опытом в этом направлении, однако не увенчавшимся успехом. Разделяя со Станиславским понимание театра в целом, Немирович-Данченко пользовался иными режиссерскими приемами. Если в плоскости декоративной Станиславский в «Драме жизни» {100} и «Жизни Человека» разрабатывал систему тех или иных условных знаков, то Немирович-Данченко, не отказываясь от быта, в поисках декорационного оформления шаг за шагом тщательно отбирал те немногие вполне конкретные, сгущенные детали, которые передавали атмосферу и место действия пьесы. В результате он счел достаточным на фоне нейтральных сукон дать раму окна, галерею портретов, диван, чтобы вызвать у зрителя впечатление старого дома Росмерсхольм. Самая форма мебели и окон, соответствующая архитектурному представлению о замке, вызывала необходимые ассоциации. Использование света помогало созданию тревожной атмосферы.

В этой постановке Немирович-Данченко утвердил одно из основных качеств своей режиссуры — крайнюю экономию и предельную выразительность. Заинтересованный наибольшим углублением в образ, он свел перемены мизансцен к минимуму. Он искал в актерском исполнении исключительной сосредоточенности, абсолютного внимания к своему внутреннему миру, добиваясь того, чтобы актеры и зритель были захвачены интересом к внутреннему смыслу конфликтов. Он шел как бы к обнажению содержания, отказываясь от разнообразия сценических средств, и строил очень аскетичный, суровый спектакль, заявлявший о той «трагической тревоге», которая наполняла впоследствии многие спектакли театра. Но противоречия «Росмерсхольма» {101} тем не менее были очевидны. Сам Немирович-Данченко считал, что он совершил преждевременный скачок через десятилетия и что режиссерское и актерское искусство МХТ не допускало столь смелого опыта.

Но противоречия лежали и глубже. Немирович-Данченко в «Росмерсхольме» убивал быт и уходил в утонченный анализ психологии человека. Он настолько глубоко исследовал психологические мотивы и противоречия, извивы человеческой мысли, что они теряли свой действенный характер и выходили уже за пределы театра. Наполненный горячим пафосом «Бранд» был доступнее, чем позднейший «Росмерсхольм». В «Росмерсхольме» Немирович-Данченко сделал гораздо более крайний вывод из своих теоретических положений, чем допускал успех «Бранда».

В 1908 году Станиславский осуществляет постановку «Синей птицы», в 1910 году Немирович-Данченко — «Братьев Карамазовых», причем «Синяя птица» обнаружила завоевания Станиславского в пору увлечения условными постановками, а «Братья Карамазовы» явились для Немировича-Данченко своего рода театральным манифестом, целиком выражающим его понимание театра. Оба спектакля, полно и отчетливо выразив идеи, одушевлявшие в те годы каждого из основателей театра, как бы подводили итог их поискам и в то же время стали своеобразной заявкой на будущее.

В «Синей птице» уже не находилось места чуждому самому существу Станиславского пессимистическому ощущению мира, пронизывавшему «Жизнь Человека» и «Драму жизни». Станиславский как бы сбросил напрасную и труднопреодолимую тяжесть, которой легли на него Гамсун и Андреев. Для Станиславского «Синяя птица» являлась утверждением полноты жизни и силы человека. Отринув для себя путь схематизации действительности, он звал актеров посмотреть на весь мир свежо и непредвзято. Ему нравилось, что постижение мира вложено в наивные очертания детской сказки. Пьеса Метерлинка освобождала его от чуждых ему сторон символизма и увлекала в мир открытой фантазии. Как всегда, эта задача неразрывно сливалась для него с новыми сценическими заданиями. Ему было интересно, проникнув в мир природы, найти технически нешаблонные способы для того, чтобы оживить его. Первоначально зритель был поражен могуществом неистощимой режиссерской изобретательности, а ригористические последователи символизма считали, что философская глубина Метерлинка отступила перед блестящей выдумкой постановщика. Стиль спектакля {102} мог быть определен как феерия — с неожиданными превращениями, внезапными сменами мест действия, — проникнутая, однако, тончайшей поэзией. Ремарки Метерлинка казались неосуществимыми, и нужна была фантазия Станиславского, чтобы воплотить их. Спектакль стал торжеством новой театральной техники. Режиссер широко использовал знаменитый черный бархат, испробованный им впервые в «Жизни Человека» и употреблявшийся впоследствии десятками режиссеров. Являясь глубоким фоном, черный бархат позволял при помощи актеров, одетых в черные бархатные костюмы, создавать впечатление неожиданного движения вещей, как бы танцующих в воздухе, и т. д. Спектакль показал огромное значение света на сцене. Система тюлей позволила добиться загадочного исчезновения раскидистых деревьев в картине «У дороги» и возникновения полупризрачного фламандского домика в «Стране воспоминаний». При помощи обычных волшебных фонарей Станиславский, следуя ремарке Метерлинка, заставил стены преображенной комнаты дровосека играть тысячами алмазных огней.

Новизна постановки заслонила на первых порах то новое, что вошло с «Синей птицей» в актерскую работу. Но может быть, именно на этой пьесе Станиславский ощутил некоторые особенности своей будущей системы. Миросозерцание Станиславского в этом спектакле легче всего охарактеризовать как пантеизм. Вслед за Метерлинком ему казалось, что неистощимая жизнь наполняет собой окружающее, весь мир. Если уже в пьесах Чехова он как бы устанавливал связь человеческой жизни с природой, то в сказке Метерлинка вера в разлитую кругом жизнь стала торжествующей и заразительной основой спектакля. Станиславский с особой тонкостью почувствовал органическую силу жизни, и вот к этой-то органической жизни он и звал актеров. Он звал актеров к внутреннему самоуглублению, к моральному очищению, к тому, чтобы воспринять жизнь в ее первозданности. Он хотел, чтобы человек растворился в общем ощущении природы.

Прелестными по своей тонкости и наивности были Тильтиль и Митиль, и когда они отправлялись в путь за ускользающей «синей птицей», и когда, возвратившись из своих путешествий, поняли, что жизнь разлита всюду и что поиск счастья — в самом глубоком значении — предназначен людям. Великолепно найдено было человеческое зерно в ролях Пса и Кота — тема верности и предательства, воплощаемая этими персонажами, получила настоящее философское звучание. Но в то же время в сцене леса в решении отдельных образов преобладало внешнее подражательство; {103} как ни странно, у режиссуры не хватило именно для этой вскоре исключенной из спектакля картины достаточной изобретательности, может быть, потому, что Станиславский не мог найти здесь вполне точных ассоциаций с человеческими качествами, которые он, избегая какой-либо опасно поучительной аллегории, нашел для остальных персонажей сказки.

При всей сказочности пьесы Станиславский не покидал на этот раз реальной почвы. Пьеса начиналась картиной у дровосека, передававшей ощущение скромного бельгийского домика с точным национально-бытовым колоритом. И фантастический дворец Феи ночи, и страна воспоминаний, и лазурное царство — все это было как бы преображенной мечтой, а отнюдь не выдуманной жизнью.

Станиславский звал в «Синей птице» к полноте жизни, к поискам счастья. И здесь лежала значительная доля обаяния и успеха спектакля. Все элементы постановки были тесно связаны воедино: и поразительная по тонкости и изяществу музыка И. Саца, и строгая ритмичность, и чувство непосредственности актерского творчества (которую будет развивать «система»), и утонченная внешняя техника, способная передать «жизнь человеческого духа». Со всем этим Станиславский потом пройдет через свои дальнейшие искания, более и более убеждаясь в том, что основа и цель театра состоит в обнаружении всеми сценическими средствами «жизни человеческого духа».

«Братьями Карамазовыми» Немирович-Данченко продолжил свои трудные поиски современной трагедии, начатые в пьесах Ибсена. По методу сценического осуществления «Братья Карамазовы» заняли выдающееся место в истории МХТ. Немирович-Данченко нашел в Достоевском литературный материал, полный огромных страстей и не связанный ни с какими театральными штампами. Не зная пути овладения античной трагедией, о которой он продолжал мечтать, он боялся прикоснуться и к Шекспиру, потому что по опыту «Юлия Цезаря» знал, что основным недостатком этого спектакля было отсутствие трагической мощи в понимании отдельных образов и самой пьесы. Он боялся, что, не имея еще достаточно выработанной своей актерской техники, актеры МХТ подчинятся испытанным театральным приемам и не найдут предельно обостренной простоты, необходимость которой он формулировал в постановке «Росмерсхольма». Достоевский, казалось, давал все основания для того, чтобы соединить предельную актерскую простоту с трагическим пониманием жизни, чрезвычайно близким современной интеллигенции, для которой Достоевский становился не только {104} одним из любимых писателей, но и материалом для философского познания мира и познания самого себя. Было важно, однако, установить, в какой плоскости возьмет театр Достоевского и что он в нем увидит.

Театр воспринял роман Достоевского как материал для построения значительных и потрясающих актерских образов. В беседах, предшествовавших постановке, Немирович-Данченко не раз заявлял, что в своих репертуарных поисках театр неизбежно должен найти игровой материал, предельно охватывающий все стороны актерской личности. Поэтому полнота страстей, разнообразие переживаний, сила мысли, бунт чувства и разума, заключенные в «Карамазовых», не только позволяли, но понуждали актеров подниматься над уровнем, диктуемым современной драматургией. Казалось, что и режиссура и театр вырываются на неведомые ранее просторы. Вновь, со свойственной ему последовательностью, Немирович-Данченко сделал из этого своего выбора решительные и категорические выводы. Всегда с особым вниманием относившийся к автору, он не допускал ни малейших изменений в тексте, хотя бы и объяснимых сценической необходимостью. Дав подзаголовок спектаклю «отрывки из романа Достоевского», он тем самым подчеркивал, что театр не собирается вместить в спектакль весь великий роман и приглашает зрителя увидеть лишь его отдельные сцены, воплощенные актерами Художественного театра Материал оказался настолько огромен, что Немирович-Данченко решился на крайне смелый и ответственный шаг — спектакль «Братья Карамазовы» занимал два вечера. Объявляя об «отрывках из романа», Немирович-Данченко и весь внешний стиль спектакля поставил в зависимость от такого определения. Он словно заранее предупреждал зрителя, чтобы тот не ожидал обычного театрального представления. Войдя в зал, зритель вместо постоянного серого занавеса с «чайкой» видел на сцене, налево от себя, небольшую нишу, в которой помещалась кафедра с зеленой лампой. От ниши шла стальная штанга, на которой висел оливкового цвета занавес, не доходивший доверху и потому оставлявший полосу света. Театр ввел чтеца, который помещался в нише и читал куски текста, не поддающиеся инсценировке, но необходимые для понимания того или другого отрывка. Когда чтец кончал читать, занавес отбегал от него вправо и обнаруживал зрителю ту картину, в которую вводило чтение. Обычными декорациями театр не пользовался. Спектакль шел на безличном серовато-зеленом (близком окраске стен МХТ) фоне. Театр максимально выделял актера.

{105} Именно в «Карамазовых» Немирович-Данченко развернуто утверждал те приемы актерского воспитания, которые он наметил в «Росмерсхольме». В основе исполнения лежало глубочайшее проникновение в психологию человека, творческая забота о том, чтобы безошибочно и зорко разобраться в его противоречиях и в его страстях. Ничто не должно было мешать актеру, и ничто не должно было дать опору старым театральным приемам. Немирович-Данченко требовал строжайшей, суровой, законченной простоты. Взамен замкнутой сдержанности «Росмерсхольма» он пытался слить в каждом образе бунт мысли с бунтом страстей. Перед ним во всей целостности встала проблема актерского темперамента. Ему хотелось в «Братьях Карамазовых» добиться синтеза начал, важнейших с его точки зрения в актере. Владимир Иванович как будто во многом ревизовал прежние приемы актерской игры МХТ, но ревизовал, не теряя того подлинно значительного и ценного, что было завоевано театром. Он шел к глубокому проникновению в недра актерского существа. «Братья Карамазовы» не допускали спокойной и легкой технической игры. После каждого спектакля актеры чувствовали себя опустошенными от затраты внутренних сил, которые они вкладывали в роль. Немирович-Данченко распахивал актера так, чтобы сила переживаемых страстей безраздельно охватывала его до самого дна. Он не считал возможным ограничиться только одной стороной актерского творчества — его эмоциональным захватом, которым отличались великие актеры XIX века. Напряженная сила мысли, вырастающая не из отвлеченного постижения действительности, а из души человека, наполняла спектакль. Мысли и страдания Ивана, Дмитрия, Алеши, Смердякова сливались в каждом из них в одно целое. Так совершалось актерское перевоплощение — создание крупных и монументальных характеров. Именно душевные метания современного человека прочел в романе Достоевского его постановщик — они и стали внутренним духовным центром спектакля. В эпоху переоценки Художественным театром своего искусства «Карамазовы» во многом указали ему его актерские пути. Леонидов — Митя Карамазов, Качалов — Иван, Лужский — Федор Павлович, Воронов — Смердяков, Германова — Грушенька, Коренева — Lise, Москвин — «Мочалка» оказались значительнейшими актерскими созданиями; причем для каждого актера исполнение данной роли относилось к вершинам его индивидуального творчества и становилось порою поворотным пунктом, раскрывая в нем ранее неизвестные качества. Сами режиссерские приемы — лаконичные, простые, сжатые — оберегали от {108} развертывания на сцене дурной «достоевщины», сосредоточивая актеров на психологическом постижении образов. Художественный театр освобождался от опасности впасть при постановке романа в патологическую мелодраму и приближался к разрешению проблемы современной трагедии, как ее понимал Немирович-Данченко.

Наивысшего художественного выражения форма условных постановок нашла в интерпретации поставленного после нескольких лет работы в 1911 году «Гамлета» (режиссеры — Станиславский и приглашенный специально для этого спектакля английский режиссер Гордон Крэг). Столкновение воли двух режиссеров привело к чрезвычайно значительному спектаклю, на котором особенно ясными стали противоречия между складывавшимся актерским методом МХТ и условным пониманием актерского искусства Крэгом. Уже самое соединение имен Станиславского и Гордона Крэга интересно и знаменательно. Оба они имели, несомненно, общие черты и одновременно резко отличались друг от друга в понимании некоторых коренных вопросов театра. Их соединяла фанатичная преданность искусству, безграничная фантазия, стремление широко раздвинуть сценические возможности и найти наиболее совершенные приемы, способные утончить и смягчить грубое искусство театра. Но Станиславский уже закладывал первые основы системы воспитания актера. Крэг, не имевший, по сути дела, возможности осуществить свои теории до приглашения в Художественный театр, был занят мыслями о борьбе с жизненным и житейским правдоподобием, о внешней реформе сцены. Он был самым последовательным и ригористическим проводником символизма в театре: каждую линию декораций, каждый падающий на нее луч света он воспринимал как знак, выражающий вневременную и внепространственную сущность явлений, рассматривая сцену как путь к познанию вечных сущностей. Он абстрагировал любое произведение от эпохи, его создавшей, и от времени, к которому оно относится. Весь мир был для него выражением столкновений отвлеченных начал добра, зла, любви, ненависти, которые остаются в своей сущности неизменными и лишь воплощаются в том или ином человеке. Он смотрел на себя как на художника, имеющего власть сорвать со случайной действительности покровы и показать мир в его первозданности, и полагал, что этой же его власти подчинены и актеры, управляемые его прихотливой изобретательностью. Здесь-то и происходили роковые столкновения не только между Крэгом и Станиславским, но и между Крэгом и искусством Художественного театра.

{110} Тем не менее постановка «Гамлета» была закономерным шагом на путях освобождения МХТ от внешнего натурализма и свидетельством того, как глубоко и страстно пытался театр философски осмыслить жизнь. Увлеченный Крэгом, Станиславский разделял с ним взгляд на мироздание. Его привлекала мысль, которую вкладывал в «Гамлета» Крэг и которая была так противоположна предельно чуждой Станиславскому философии Гамсуна и Андреева, мысль о победе добра в его постоянной борьбе со злом, добра, представителями которого были Гамлет и Фортинбрас, со злом, которое олицетворялось в фигурах Клавдия, Гертруды, придворных. Крэг и Станиславский хотели выразить всечеловеческую сущность «Гамлета» так, чтобы она была приложима к любой эпохе: внешняя форма, предложенная Крэгом, увлекала Станиславского и по сути и по своей формальной новизне, потому что она открывала ход к категорическому освобождению от внешнего правдоподобия и вводила ряд приемов декоративного решения, которые казались ему чрезвычайно плодотворными. Ни о каком воспроизведении древнего Эльсинора не могло быть речи. Декорации и костюмы подчинялись вневременному и внепространственному пониманию трагедии. Этому послужила изобретенная Крэгом система уходящих ввысь ширм, способных принять любой цвет. Передвигаясь на колесиках, по-разному освещенные, каждый раз составляя новые комбинации, они указывали не только на перемену места действия, но и на изменение его атмосферы. Для Гамлета Крэг нашел костюм полумонаха-полурыцаря, а для короля, королевы и придворного общества определил в качестве доминирующей краски золотую. Первая картина строилась на противопоставлении золотого дворца и отъединенного, погруженного в раздумья, окутанного синеватой мглой монаха-рыцаря Гамлета. Может быть, Крэгу казалось даже, что единственной реальностью является душа Гамлета и что все остальное показано зрителю только в преломлении прекрасной Гамлетовой души.

Но, абстрагируя сущность трагедии, режиссеры не были в силах абстрагировать актерское искусство. И чем отвлеченнее казались декорации, тем упорнее актерское исполнение разрушало внешнюю форму. Станиславский больше не хотел в поисках новых сценических приемов «стилизовать» актера, как он делал это в «Драме жизни» и «Жизни Человека».

Спектакль был поэтому чрезвычайно нестройным именно в области актерского исполнения: с одной стороны, режиссура преодолевала бытовизм актерского рисунка, а с другой — Станиславский {111} нагружал актеров всей сложностью переживаний. Правда, за исключением Гамлета — Качалова, который в значительной степени полемизировал с Крэгом и мог причислить Гамлета к своим лучшим завоеваниям, все действующие лица внутренне были истолкованы как воплощение лишь какой-нибудь одной стороны человеческой натуры Полоний был выражением хитрости и лести, король и королева — самодовольства и эгоизма. Но чем более Станиславский, отринув внешнюю стилизацию, сгущал зерно образа и углублял его основные черты, тем актерская игра становилась тяжелее, теряла даже внешнюю ритмичность и зачастую приобретала чисто бытовую и грузную окраску. «Гамлет» вновь и вновь понуждал Станиславского к дальнейшим поискам в области внешней и внутренней техники актера.

Столь серьезные и принципиальные спектакли, как «Братья Карамазовы» и «Гамлет», были окружены целой серией постановок классического репертуара, появившихся и перед названными спектаклями, и после них. Еще в дни празднования десятилетия МХТ Станиславский объявил, что круг исканий завершен и обогащенный театр вновь возвращается к реализму и приступает к новым поискам. Живительной их основой оказалась классика, которую МХТ широко и богато использовал на своей сцене.

Отделенный от «Жизни Человека» едва ли годичным промежутком возник «Ревизор» (1908), соединявший житейскую и даже этнографическую точность с несколько подчеркнутым преувеличением. На программке спектакля был приведен гоголевский эпиграф: «Неча на зеркало пенять, коли рожа крива», и вся комедия была понята как галерея «кривых рож» — режиссура хотела заглянуть через десятилетия в маленький провинциальный городок и воскресить тяжкую, скудную жизнь этих гиперболизированных, тупых людей. Театр пытался даже определить, где находится этот городок, от которого «хоть три года скачи — никуда не доскачешь», и перенес действие в заброшенный провинциальный городок Украины, придав исполнителям этнографические черты и украинский акцент. Не принимая ни одного из традиционных положений прежних постановок, Художественный театр воссоздавал на сцене внутренность типичного дома из разряда николаевских присутственных мест. Холодные толстые стены казенной квартиры со створчатыми окнами носили особый отпечаток, превращавший провинциальные канцелярии в неряшливое подобие семейных квартир и придававший семейным квартирам канцелярский характер. Театр не останавливался {112} перед самыми неожиданными натуралистическими гиперболами. Хлестаков, лежа на диване в заброшенной, сырой, грязной каморке под лестницей, давил ногами клопов на стене. Посреди комнаты городничего стоял огромный обеденный стол, загромождавший почти всю сцену. Окна были помещены в глубине. Такая смелая планировка неизбежно придавала чрезмерную тяжесть комедии и понуждала к трудным, но неожиданным мизансценам: городничихе и дочке приходилось в финале первого акта вести всю сцену спиной к зрителю. Среди этой внешней обстановки замедленно двигались звероподобные люди. Театр пытался укрупнить образы, намечая в каждом из действующих лиц какую-либо одну реальную бытовую черту и доводя ее до кричащей выпуклости. Таким был в исполнении Леонидова судья Ляпкин-Тяпкин — глухой пропойца, с осипшим, неподвижным басом, медленный и тяжелый. Таким был пухлый и несуразный Земляника — Адашев. Этой галерее звероподобных людей был противопоставлен изящный, балованный и элегантный Хлестаков (А. Горев), отнюдь не казавшийся «человеком без царя в голове», а, напротив, среди провинциальных уродов привлекавший симпатии несомненным обаянием и изящным щегольством. Только отдельные исполнители вырывались из этого удушливого и трудного представления, и прежде всего Уралов (городничий), в своем исполнении гораздо больше раскрывший существо гоголевского комизма и николаевской эпохи, чем вся эта тяжеловесная, лишенная юмора постановка.

В последующий период Художественный театр ставит комедии Тургенева, «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, «Живой труп» Толстого, «Пер Гюнт» Ибсена, комедии Мольера, «Хозяйку гостиницы» Гольдони, «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина, «маленькие трагедии» Пушкина.

Немирович-Данченко не раз подчеркивал, что МХТ должен служить высшим запросам духа, отвечая на коренные проблемы, волнующие человека, и потому должен стать театром мировой драматургии, или, как впоследствии формулировал Станиславский, Пантеоном русского театра. Театр был охвачен жаждой открытия классики, с удивлением и восторгом погружаясь в эту неисчерпаемую сокровищницу. Он обнаруживает в Салтыкове-Щедрине качества великолепного драматурга (хотя «Смерть Пазухина» до этого не удерживалась на сцене и в собрания сочинений писателя не включалась). Он отвергает ходячее мнение о несценичности комедий Тургенева. Он опровергает взгляд на Островского как на бытописателя купечества, обращая «Мудреца» в острую, почти злободневную сатиру.

{113} В их сценической интерпретации было много общего и в то же время нового по сравнению с предшествующими постановками классических пьес. Внешне на Художественный театр как будто бы повлияло характерное для художественной интеллигенции течение, которое звало к уходу от текущей действительности и к любованию миром прошлого. Но Художественный театр не стилизовал и не схематизировал реальных явлений, а, напротив, старался проникнуть в их смысл, найдя конкретное выражение эпохи и в то же время решительно отказываясь от мелочной детализации. Эстетическое и внутреннее духовное существо эпохи становится основой спектаклей. Классика дала повод Художественному театру выразить то монументальное ощущение «очищенного» реализма, который стал самым ценным достижением за этот период его творчества. Театр смотрел на прошлое, как бы пытаясь воскресить его в крупных чертах, нащупать плавное, эпическое течение жизни той или иной прошлой эпохи. Он брал куски жизни так, чтобы не терялось ощущение беспрерывного ее потока. Он видел жизнь как нечто чрезвычайно органичное, не останавливающееся в своем течении, таящее в себе неисчерпаемый источник жизненных сил. Каждая первая картина его спектаклей становится как бы завершением какого-то незнакомого зрителю отрезка жизни, а каждая заключительная скрывает в себе начало новых конфликтов и катастроф.

Стремясь определить место Художественного театра среди вновь возникающих театральных течений и отказываясь от метафизического понимания искусства, Станиславский и Немирович-Данченко утверждают этот монументальный, строгий реализм, освобожденный от былой мелочности и проникнутый стремлением к раскрытию автора точно и требовательно отобранными приемами. Театр заново оценивает роль художника на сцене, способ построения массовых сцен, понятие сценической атмосферы и — прежде всего — методы актерской игры. И Станиславский и Немирович-Данченко при общности художественных позиций каждый по-своему разрабатывают приемы создания образа. По существу, именно к этому времени определяется творческое различие их индивидуальных поисков, которое в результате явилось чрезвычайно плодотворным для развития театра. Их творческое соперничество углубляло искусство МХТ и неизменно двигало его вперед, ибо в основе их творчества оставалось то общее, что позволяло им помогать друг другу в выпуске спектаклей, а актерам работать с каждым из них, предельно обогащая свое мастерство.

{114} Театр многое пересмотрел в прежней своей деятельности. Для него с гораздо большей силой, нежели раньше, возникает проблема раскрытия авторского стиля. В особенности в серии классических спектаклей МХТ принимает автора всецело — с его миропониманием, стилем, художественными особенностями, которым ищет адекватное сценическое выражение. Он видит эпоху через автора и ищет атмосферу спектакля гораздо больше в общем его ритме и в живописных впечатлениях, идущих от художника, чем в обилии деталей, характерном для прежних постановок. Именно в этот период он подчеркивает значение художника в спектакле и прибегает к помощи таких крупных представителей «Мира искусства», как Кустодиев, Добужинский, Бенуа, Рерих, сохраняя только для отдельных спектаклей Симова. Одновременное сосуществование «мирискусстничества» с «передвижничеством» на его сцене отнюдь не случайно. В новых художниках театр нашел утонченное чувство эпохи и стиля автора, блеск красок, четкость формы. Но ни в одном из них он не обнаружил того, чем дорожил в Симове, как бы рожденном для театра. Их не интересовало искусство мизансцен. Они продолжали мыслить живописно, а не режиссерски. Вступая в Художественный театр, они в какой-то мере должны были проходить первоначальную сценическую учебу, и Станиславский и Немирович-Данченко продолжали тосковать по сценическому мастерству Симова. Симов в свою очередь сам ощущал необходимость пересмотреть свои прежние позиции, но не мог *найти* в себе живописной мощи, которой отличались, например, Добужинский или Кустодиев. Станиславский не раз говорил, что идеальным художником для театра был бы тот, кто соединил бы режиссерскую мысль Симова с яркостью новых театральных живописцев.

Одним из значительнейших достижений театра в этой серии спектаклей был «Живой труп» (1911), при появлении которого многие готовы были обвинить театр в спекуляции на имени писателя, так как якобы пьеса представляла собой лишь незавершенный первоначальный эскизный набросок и отнюдь не заслуживала восхищенного внимания, уделенного ей Художественным театром. Но театр справедливо увидел в ней могучий источник для сценического творчества.

После неудачи с «Властью тьмы» МХТ ни разу не обращался к Толстому — многократно возникавшие мечты о постановке «Плодов просвещения» осуществились значительно позже. Во «Власти тьмы» подробно раскрытая театром бытовая правда деревенской жизни преобладала над проблематикой пьесы, ее {115} стилистикой и трагической силой образов. В «Живом трупе», напротив, МХТ приблизился к поэтической манере Толстого и его художественному мировосприятию Немирович-Данченко отмечал, что «толстовское» начало наряду с «чеховским» и «горьковским» неотъемлемо включалось в самую сердцевину искусства МХТ той полнотой и неисчерпаемостью жизни, которая была так любезна МХТ в тот период. Суровая этическая требовательность Толстого воодушевляла театр; его метод построения образа не оставлял места для произвольных толкований. Ясность, точность языка, прозорливо отобранные детали вели к постижению сложных характеров. Деление пьесы на короткие эпизоды продиктовало сценическую форму, адекватную толстовскому замыслу: цепь отдельных картин, из которых каждая представляла некое художественное единство, вызывала ощущение беспрерывного потока жизни. Открывая зрителю лишь углы комнат, сужая масштабы сцены, театр находил такие ракурсы и так точно отбирал выразительные детали, что и аристократический кабинет Карениной, и увитая плющом дачная терраса, и заплеванный трактир, и холодный коридор суда возникали перед зрителем во всей конкретности; но внимание сосредоточивалось на актерах, переживавших драму с проникновением и простотой, свойственными Толстому. Художественный театр поведал в «Живом трупе» повесть о людях, до предела реальных, он со всей зоркостью охватил разные слои общества, и потому моральный и социальный протест, связанный с раздумьями о смысле жизни, звучал особенно сильно.

Труднее далось Художественному театру сценическое толкование Островского, включение которого в репертуар было неизбежно при решении театра опереться на классику. Художественному театру приходилось соперничать с признанным интерпретатором Островского Малым театром, гордившимся целым рядом совершенно изумительных актерских исполнений и культивировавшим речь Островского. Но в Малом театре сменявшие друг друга поколения только варьировали приемы, обнаруженные при первых постановках Островского, не решаясь внести в них пусть даже и плодотворные изменения, здесь укрепилась манера играть Островского в стандартных декорациях, в комнатах с дорожками на полу и геранями на окнах — как будто действие большинства его пьес происходило в одних и тех же бытовых обстоятельствах. Художественный театр, будучи еще не в силах овладеть пьесами Островского, в которых бытовые черты преобладали, остановился на комедии, имевшей острое общественное значение и сталкивавшей представителей преимущественно {116} верхних слоев общества. Он выбрал «На всякого мудреца довольно простоты». Театр увидел в «Мудреце» картину пореформенной России. Сохраняя типические черты эпохи и не меняя текста, он смело сближал пьесу с современностью.

Театр, по существу, впервые, если не считать «Горе от ума» и «Ревизора», решал для себя жанр комедии и решал дерзко, неожиданно, с непосредственным и открытым юмором. Он ставил Островского, полного сарказма, остроумия, почти французской комедийной легкости. Блестящий зал в доме Мамаевых, почти лишенный мебели маленький кабинетик Крутицкого с винтовой лестницей, затхлая гостиная Турусиной рисовали быт в чертах резко индивидуальных. Было интересно наблюдать в действующих лицах спектакля прообразы людей, которых Москва десятки лет продолжала встречать в своей среде, — таких, как умный карьерист Глумов — Качалов, заплесневевший рутинер Крутицкий — Станиславский, хохочущий либерал-болтун Городулин — Леонидов, журналист-шантажист Голутвин — Москвин. Манефа — Бутова выросла почти до символического обобщения лжи, темноты и невежества, вызывая ассоциации с распутиновщиной. {117} В свежем и новом актерском рисунке заключалась почти злободневная сила спектакля, в котором театр всецело доверял автору и ни на минуту не изменял эпохе. Разительному впечатлению не мешали даже досадно запоздалые реминисценции прежних приемов, как, например, неудачная попытка воссоздать «четвертую стену» через неподвижные, рисованые квадраты солнечного света, якобы падающего на стены павильонов из окон с противоположной стороны, при этом явно не совпадавшие с реальными тенями от живых, движущихся актеров. Из пьес Тургенева Художественный театр, помимо «Месяца в деревне», осуществил «Где тонко, там и рвется», «Провинциалку» и «Нахлебника», причем первоначально из «Нахлебника» ставился один первый акт, лишь в годы революции театр присоединил к нему второй, заключительный. Хотя «Месяц в деревне» и исполнялся ранее в Александринском и Малом театрах с участием Савиной и Ермоловой, хотя в «Холостяке» когда-то блистал Мартынов, а «Нахлебника» играл даже итальянский трагик Цаккони, пьесы Тургенева не принадлежали к числу репертуарных. Художественный театр решительно опровергал ходячее мнение об их несценичности. Предшествующая работа над Чеховым в значительной степени подсказала необходимые сценические приемы. Подробно развитые тургеневские ремарки свидетельствовали, что Тургенев как бы переносил в пьесы свою беллетристическую манеру, и сценическая разгадка Тургенева заключалась не столько в непосредственном анализе самих пьес, сколько в постижении «тургеневского» начала русской литературы. Вот это «тургеневское» МХТ и искал в первую очередь при постановке его комедий. Он ставил не Тургенева-драматурга, а Тургенева-писателя во всем его многообразии, воспитывая в актерах влюбленность в прозрачный тургеневский стиль. Он искал сценический эквивалент основных приемов тургеневского письма. И чем больше МХТ проникал в природу переживаний тургеневских персонажей, тем яснее видел, что она отлична от переживаний действующих лиц Толстого и Островского. Театр находил, что природа чувств героев «Месяца в деревне» носит несколько оранжерейный, замкнутый характер. С помощью Добужинского МХТ воскрешал старую безмятежную усадебность, возникавшие среди жестокости крепостничества тургеневские «дворянские гнезда». Система Станиславского приобрела первые убедительные очертания именно в момент постановки «Месяца в деревне», само понятие «круга», то есть общности переживаний и настроений действующих лиц, как нельзя более соответствовало тургеневской комедии.

{118} Утонченная красота была разлита в чудесном летнем пейзаже, нарисованном Добужинским, и в великолепных, полных вкуса и верности эпохе интерьерах, и в том безмятежно-спокойном ритме, в котором развивалось течение пьесы. Внешняя безмятежность таила за собой взволнованность чувств и глубину переживаний. Это соединение размеренного, раз навсегда установленного строя жизни с подавляемыми страстями составляло природу драматизма Тургенева. Только в немногие моменты прорывалась страсть, чтобы потом исчезнуть, и неожиданно взволнованное житейское море возвращалось к своему прежнему спокойствию. Наиболее почувствовали стиль Тургенева Книппер и Станиславский, игравший Ракитина необыкновенно скупо, находя выразительные средства лишь в едва заметных переменах мизансцен, в выражении глаз, в легком движении рук.

Второй, так называемый «Тургеневский спектакль», развивал тенденции, заложенные в «Месяце в деревне», и расширял самые представления о Тургеневе-писателе «комедия любви» — «Где тонко, там и рвется», исполненная с легким комедийным мастерством, словно продолжавшая линию «Месяца в деревне», соседствовала с драмой несправедливости («Нахлебник»), решенной как сильный драматический этюд, и с почти водевильно-буффонадным гиперболизмом «Провинциалки».

{119} Театр все последовательнее интересовался классической сатирической комедией. Его путь шел от Грибоедова и Гоголя, через Островского и Тургенева — к Щедрину и Достоевскому. Театр становился все резче и жестче.

Салтыков-Щедрин с его обостренно суровым творчеством мог первоначально показаться и чуждым и далеким Художественному театру, всегда сохранявшему подспудную лирическую струю. Нужно было найти свой ключ к сценическому разрешению такого нечастого на подмостках и трудного автора и вскрыть его сатирическую обличительную мощь. К сатирическому обобщению Художественному театру нужно было идти через быт, через познание психологии людей, через раскрытие эпохи, а не через нарочитый внешний гротеск, как в неудачливом «Ревизоре».

«Смерть Пазухина» захватывала мало тогда освоенную Художественным театром область провинциального купечества с его тяжелым бытом, узаконенными давностью обычаями, тягостной атмосферой власти денег. Эта ничтожная и безрадостная жизнь была показана не в тех безразлично серых тонах, к которым театр принудил себя в «Ревизоре» театр воспользовался таким знатоком прошлой России, как Кустодиев. Жанровая стилизованность ярко театральных и выполненных с подлинно {120} живописной мощью декораций и костюмов Кустодиева выпукло и красочно передавала внешность жизни щедринских персонажей и создавала необходимый фон, на котором должны были появляться столь же яркие и монументальные образы. При тяжелом монументальном ритме спектакля МХТ в области актерской игры искал внутренней обостренности, которая требовала соответствующих внешних черт. Он вкладывал в актеров жесткое миросозерцание Щедрина, стремясь к тому, чтобы актер в себе нашел черты, сближающие ею с персонажем. Актеры смотрели на играемые образы не со стороны, не высмеивали их; чем более внутренне правым считал себя каждый из персонажей, чем более жестко и требовательно ощущал он свои права на жизнь, тем страшнее и отчетливее обнаруживалась сущность спектакля. Происходило как бы психологическое овладение щедринским текстом. Спектакль был насыщен страстной борьбой, взрывами чувств и театральной яркостью. Можно было упрекать его в недостаточной щедринской злости, возмещенной, однако, безусловной убедительностью характеров. Театр нащупал методы {121} овладения сатирой, лежащие на органических путях его творчества. В постановках Тургенева («Провинциалка») и Щедрина еще более сказывалось возрастающее в МХТ стремление к укрупнению и обобщению образов, к внутренне оправданной внешней выразительности.

Две постановки, ставившие задачу овладения наиболее театральными в общепринятом смысле драматургами и примирения их метода с методом Художественного театра, были чрезвычайно значительны и во многом решающими.

Такими постановками явились «Мнимый больной» и «Брак поневоле» Мольера (составлявшие один спектакль) и «Хозяйка гостиницы» Гольдони. Чрезвычайно характерно, что оба спектакля были поставлены Александром Бенуа, пришедшим в МХТ со стороны, совсем не режиссером, а одним из наиболее блестящих живописцев эпохи. Это говорило о новых тенденциях Художественного театра. И хотя фактически, в плане чисто режиссерском, спектакли осуществлялись в гораздо большей степени Станиславским, роль Бенуа превосходила по своей значительности {122} обычное участие художника в спектакле. Театр подчеркивал, что он считает чрезвычайно важным распространить тонкое чувство стиля не только на решение декорации и костюмов, но и на актерскую игру, характер мизансцен, на общий ритм спектакля, его атмосферу и динамику. Художественный театр создавал праздничные, наполненные весельем спектакли. Исполнители приносили с собой мироощущение мажорное, полнокровное, цельное, вместе с тем вполне органическое, и одновременно нигде не изменяли правде чувств, не пользовались обычными штампами исполнения «западных» комедий. Именно в комедийном жанре было легче всего подменять настоящую правду чувств внешней взволнованностью и расчетом на внешний эффект. Кто из актеров не прибегал при исполнении комедий Мольера к обычным утрированным реверансам, наигранной грации, игре со шляпой и т. д. Найденные МХТ новые выразительные приемы лежали в природе чувств актера, в органической верности жизни, не повторяя «мольеровские» штампы. Так же как позже в сатире Щедрина, театр шел через верное познание жизни, через психологическое овладение текстом. Этот трудный путь привел к созданию чрезвычайно дерзких, непобедимо смешных спектаклей. Театр вместе с Бенуа влюбился в исчезнувший быт старинной Флоренции и мольеровского Парижа, не изменяя своему принципу искать яркого и типичного в жизни, а не в театральных традициях. Эти спектакли были принципиально противоположны опытам, сделанным (применительно к Мольеру) Комиссаржевским и Мейерхольдом и несколько позже (применительно к Гольдони) Таировым. Эти великолепные мастера в той или иной степени воспринимали авторов опосредованно, через призму иных, уже далеких театральных законов давно прошедших времен. Воскрешение Мольера или Гольдони обозначало для них не воскрешение полнокровной жизни далеких эпох, а, скорее, реставрацию или стилизацию театра того времени. Наиболее последовательно провел эту тенденцию Мейерхольд в своей знаменитой постановке «Дон Жуана». Художественный же театр шел через автора к изображаемой им жизни, а не через реставрацию театральных приемов к автору. Поэтому там, где Комиссаржевский и Мейерхольд видели театральные условные фигуры и порой даже пытались возродить принципы актерского искусства французского классицизма, Художественный театр разрушал амплуа и видел живых людей, служивших прообразами, закрепленными впоследствии в амплуа, но окрашенных мироощущением Мольера. Он не подчинялся законам старого театра, а проникал в жизнь, продиктовавшую {123} драматургу его творчество. Мейерхольд и Комиссаржевский сознательно указывали на «невсамделишность» изображаемых событий, подчеркивая неправдоподобную условность положений и образов. Художественный театр прорывался к реальной жизни, обнаруживая, что театральны не актерские приемы театра Гольдони, а всякий раз по-новому рассмотренный характер и сама Флоренция с ее синим небом, с огненной силой темперамента итальянцев, с блеском и остроумием, с душевным оптимизмом. И чем более правдиво и ярко театр вживался в эту старую Флоренцию, тем театральнее становился спектакль. Тем не менее театр упрекали в пренебрежении стилем, в увлечении бытом, в том, что он тяжелит комедию Гольдони. Но театр находил неисчерпаемый источник комизма именно в психологическом оправдании самых невероятных ситуаций, что и приводило к целой цепи комедийных эффектов, побеждавших зрителя своей новизной и органичностью.

Наиболее последовательно провел Художественный театр эти тенденции при постановке «Мнимого больного», пьесы чрезвычайно своенравной. Театр исходил снова из темы комедии, обозначенной в ее заголовке. Обострение комедийности шло через обострение и сгущение быта и основной сценической ситуации. Театр показывал типичную и исторически верную комнату богатого французского мещанина эпохи Мольера, обжитую, почти бытовую, но в то же время театральную, благодаря своей острой характерности и несомненному вкусу художника. Пьесу окутывала атмосфера увлечения медициной и заботами о лекарствах; мнимый больной Арган убегал на глазах у зрителя в маленькую уборную, на сцену выносили огромные клистиры, стоял стул с определенным назначением, ученые доктора важно и авторитетно обсуждали болезни Аргана, несли медицинскую околесицу и т. д.

Театр понял, что, чем серьезнее верить в неправдоподобные комические положения, тем разительнее и смешнее они захватывают зрителя. Огромный, с мучного цвета лицом, капризный и своенравный, по-бабьи повязанный платком, Арган Станиславского поднимался до гиперболического пафоса в упрямом стремлении заставить всех поверить в свою мнимую болезнь. Окружающие были наполнены страстным желанием освободить Аргана от охватившей его мании.

Театр исчерпывал любое комедийное положение, не останавливаясь в его развитии перед любой парадоксальностью. Он шел к зерну каждого образа и последовательно доводил до конца цепь переживаний, приводившую к неожиданным, но внутренне {124} оправданным поступкам. В финале театр достигал своеобразного комического пафоса и, как бы делая уступку современным требованиям, переключал спектакль в откровенную буффонаду, демонстрируя изобретательное могущество и в этой, будто бы ему недоступной области. В интермедии посвящения Аргана в доктора все было гиперболично и смешно: и доктора, с наивной серьезностью провозглашавшие латинские изречения, и послушное обезьянничание Аргана, подражавшего их приемам, и танец слуг, и сочетание зеленых и красных полотен — тот праздник для глаз, которым заканчивал Бенуа спектакль мольеровских комедий.

Включаясь в борьбу театральных направлений, театр этим неожиданным и последовательным спектаклем определил свое отношение к увлекавшей театральную мысль проблеме театральности, которое он противопоставил опытам условных постановок. Это была психологизация комедии.

Одновременно продолжала волновать театр все та же тема современной трагедии. Театр не мог ее отбросить, ибо в связи с ней решались не только многие существенные философские проблемы, но и вместе с тем задачи актерского творчества. Успех «Карамазовых» прозвучал обнадеживающе. Казалось, что театр приближается к постижению трагических противоречий, раскалывающих душу современного человека. Из классического репертуара на этом пути к трагедии Художественный театр осуществил «Пера Гюнта» Ибсена, «Николая Ставрогина» (так называлась инсценировка «Бесов» Достоевского) и «Маленькие трагедии» Пушкина, но ни в одной из них не одержал побед, на которые рассчитывал. Он отступал и вновь наступал, но проблема трагического не была им разгадана полностью с той же убедительностью, как проблема комедии. Между тем он и здесь избрал путь психологизации и преодоления быта через большие, насыщенные человеческие переживания. Художественный театр столкнулся с рядом вопросов, ранее им мало затронутых, разрешить которые ему так и не посчастливилось.

И «Пер Гюнт», и «Ставрогин», и пушкинские трагедии открывали дверь в ту по-новому понимаемую театральность, которая так интересовала театр.

Новое обращение к Ибсену лежало между «Карамазовыми» и «Ставрогиным». Театр остановился на этот раз на драматической поэме «Пер Гюнт» (1912). Этой постановкой он решал для себя не только поиски новой формы спектакля, но и важную проблему назначения человека — осуждение отказа от самого себя, необходимость верности себе. Эта проблема могла {125} прозвучать необычайно своевременно и остро, но ее отодвинуло на второй план расплывчатое сценическое решение. Чтобы раскрыть поэзию Норвегии, театр пригласил художника Рериха, но само понимание Ибсена театром не было ни достаточно лирично для того, чтобы сделать спектакль теплым и волнующим, ни достаточно трагично, чтобы поднять образ Пера Гюнта до высот мировых трагических героев. Спектакль шатался между попыткой философского символического обобщения, простым бытописательством и пряной экзотикой. Он как будто был сделан различными, почти противоположными стилевыми приемами. Театр не ощутил особого стиля этого сложного произведения, и спектакль, который мог прозвучать предостерегающе, упал в пустоту. Былой натурализм сосуществовал с великолепными находками (сцена Анитры, например), но режиссура чувствовала себя бессильной очеловечить и образно воплотить сложную символику Ибсена. Так, не удалась ни сцена с «великой Кривой», ни вся заключительная часть. И только сцена смерти Озе звучала подлинно волнующе — Леонидов, игравший Пера Гюнта, вел ее с подлинным потрясением.

Не ощутил театр и стиля пушкинских трагедий, когда поставил спектакль, состоящий из «Пира во время чумы», «Каменного гостя» и «Моцарта и Сальери». Здесь метод, примененный при постановке «Хозяйки гостиницы» и «Мнимого больного», был явно неприложим. Однако Художественный театр пользовался именно им. Он снова хотел через автора идти к изображаемой им жизни, не осознав творчески того, что жизнь пушкинских трагедий иная, чем жизнь комедий Мольера и Гольдони. Театр выбрал путь, который был принципиально и практически неверен, коренным образом противореча Пушкину. Театр как бы «растягивал» маленькие пушкинские драмы до огромных размеров, не считаясь с их лаконичностью. Ему казалось, что намеки Пушкина нужно развертывать до пределов целых сцен, и оттого пушкинские пьесы теряли свое обаяние, превращаясь в монументально-бытовые, даже тягучие драмы. Театр старался расшифровывать не нуждающийся в расшифровке пушкинский текст, он старался насытить его всем тем подспудным содержанием, которое он находил в каждой пьесе, в каждом из ее явлений. Театр тяжелил стих, фактически обращая его в прозу во имя его многомыслия. Он как будто досказывал за Пушкина то, что не считал нужным сказать поэт. Это значило не доверять ему.

В «Пире во время чумы» театр подробно рисовал охваченный чумой средневековый город. В «Каменном госте» он добросовестно {126} обращал каждую сцену в длительный акт трагедии. При помощи Бенуа он создавал впечатление подлинной и действительно прекрасной Испании, точно так же, как в «Моцарте и Сальери» с музейной педантичностью превращал кабинет Сальери и маленькую комнатку старинного трактирчика в обширные помещения, в которых терялись действующие лица. Холодная и красивая живопись Бенуа определяла стилистику спектакля, а психологическая перегруженность образов не совпадала с пушкинским словом.

И каковы бы ни были отдельные удачи в этих спектаклях (как в «Каменном госте»), фактический неуспех «Гамлета», «Пера Гюнта» и «Пушкинского спектакля» заставил театр задуматься над тем, что в его подходе к вещам трагического масштаба заключается какое-то противоречие. Театр боролся с бутафорским героизмом, не принимал условной фальши, и в то же время он фактически не ощущал ни природы трагических и поэтических переживаний, ни значения ритма и стиля стиха, ни необходимости слить в трагедии все эти качества в стройное и неразрывное целое, в единый поэтический образ. Мешало отсутствие {127} подлинного философского осознания каждой вещи, особенно сказавшееся на «Пушкинском спектакле». Такой интересный и тонкий в постановке современных вещей или в решении Тургенева, Островского и Мольера, МХТ становился почти бессильным, когда приближался к трагическим произведениям мирового масштаба. Ему уже начало казаться, что самое понятие трагедии должно быть пересмотрено в окружавшей его обстановке. Трагическое ощущение безвыходности жизни, основанное на катастрофических и разрушительных переживаниях человека, на его неизгладимых душевных противоречиях, это трагическое мироощущение, лишенное простоты, прозрачности и сознания преодоления судьбы, окрасившее «Пушкинский спектакль», самое полное выражение нашло несколько ранее в новой инсценировке Достоевского.

Немирович Данченко понимал проблему трагедии через Достоевского, и в образах, созданных романистом, искал отражения непобедимой надломленности современного ему человека. И как бы он ни хотел высвободиться в большие и широкие просторы, как бы он ни пытался для этого опереться на реальную жизнь, увиденную им в поэтическом произведении, его искания оставались бессильными, ибо режиссура не могла преодолеть понимания «трагического», которое возникло как итог анализа текущей действительности «Николай Ставрогин» яснее, чем какой-либо другой спектакль Художественного театра, выразил проблему — Художественный театр и современная трагедия.

Еще до постановки «Ставрогина» вокруг намерения Художественного театра инсценировать роман «Бесы» завязалась ожесточенная дискуссия. Подвергались нападкам и намерение театра вновь вернуться к Достоевскому, и самый выбор романа. Со всей резкостью поднял всю сумму проблем общественно-художественного порядка, связанных с данной постановкой, М. Горький. Смысл его статей, опубликованных в «Русском слове», сводился к тому, что в эпоху, переживаемую Россией, задача театра заключается в укреплении среди зрителей стремления к жизнеделанию, а не в распространении болезненных переживаний, неизбежно связанных с Достоевским. Тем более общественно вредным было, на его взгляд, обращение к «Бесам». Возражения Горького были настолько сильны, что театр не мог пройти мимо них. Он выступил с ответным письмом, отрицая свой интерес к Достоевскому как к писателю реакционному или патологическому и, напротив, утверждая свое право ради высших запросов духа, которым МХТ постоянно служил, обращаться именно к Достоевскому, поскольку этот писатель с гораздо {128} большей обнаженностью, силой и болью, чем кто-либо другой, выдвинул в своих произведениях проблемы, волновавшие и современную интеллигенцию.

Ставя «Ставрогина», Художественный театр вступал на путь отвлеченного философского разрешения основных этических вопросов бытия человека, вне их социального разреза. При своей работе над текстом он отсекал линию политического памфлета. Он интересовался Достоевским по-прежнему как великим психологом и вновь, как и при постановке «Братьев Карамазовых», моральные проблемы связывались для него с поиском внутренне значительного актерского материала. Даже самим названием спектакля он хотел заранее опровергнуть обвинение в желании полностью следовать за сюжетом романа и поэтому назвал спектакль «Николай Ставрогин» концентрируя внимание вокруг загадочного и неясно написанного Достоевским образа Ставрогина. И все же спектакль по своему идейному звучанию носил противоречивый характер и был соединен с современностью сложными, не сразу разгаданными связями. Театр, желая лишить роман политического смысла, не мог этого сделать до конца.

Если «Карамазовы» давали выход большим человеческим переживаниям и потрясениям, если они оправдывались страстными поисками добра и истины Митей Карамазовым и его братом Алешей, то «Ставрогина» пронизывала обреченность, которая приговаривала всех действующих лиц к отчаянию и неверию в жизнь. И образ хромоножки, и изуверство Верховенского, и загадочная маска Ставрогина, и истерия Лизы, и непобедимая {129} замкнутость Варвары Петровны были связаны между собой неясными нитями, их недоговоренные взаимоотношения вселяли ощущение тревоги и непонятного беспокойства, определившее общую атмосферу спектакля. Режиссерский рисунок — очень тонкий, острый, своеобразный — еще более подчеркивал безотрадность романа. В противоположность сознательной условности решения «Карамазовых» театр при помощи художника Добужинского конкретно и достоверно передавал атмосферу загадочности, недосказанности, человеческого одиночества. Внешне на спектакле лежала печать сдержанной графичности. Добужинский не столько воссоздал стиль эпохи, как он это сделал применительно к Тургеневу, сколько четким рисунком подчеркнул общую сумрачную и тревожную атмосферу спектакля. Особенно запоминалась сцена в кабинете Ставрогина, где стены комнаты терялись в полусумраке, и полуосвещенные светом зеленой лампы выделялись лица Ставрогина и Верховенского, или сцена в «Скворешниках», где на фоне просыпающегося рассвета у большого окна виднелась фигура Лизы в наброшенном на плечи платке.

В анализе отдельных образов, построении мизансцен театр давал совершенно блестящую, проникновенную режиссерскую интерпретацию Достоевского. Можно было спорить с режиссерскими намерениями, но они были осуществлены до конца бескомпромиссно. Немирович-Данченко в своей режиссуре становился все более аскетичным, требуя от актеров окончательного овладения зерном роли при максимальной внешней сдержанности. Он все изощреннее искал способов скупо передать самые глубокие, интимные переживания человека. Может быть, он потому так и любил Достоевского, что тот не допускал фальшивой чувствительности. Немирович-Данченко утверждал искусство суровое и жесткое. Оглядываясь на действительность, он не находил в ней опоры для оптимизма, и именно Немирович-Данченко, со своим непоколебимо бескомпромиссным режиссерским почерком, казался наиболее одиноким среди всех режиссеров страны. Он редко уходил в далекое прошлое, не увлекался внешней театральностью, а строго и требовательно смотрел в судьбы современной ему интеллигенции и, по сути, не находил выхода. «Николай Ставрогин» потому и явился для него трагедией современной, что обнаруживал судьбу заблудившихся и потерянных людей, которых он видел вокруг себя.

И несмотря на то, что порой инсценировка не могла избежать интересовавшего зрителя «уголовного сюжета», создатель спектакля смотрел на «предлагаемые обстоятельства» только как {130} на путь к основной цели — показать зрителю галерею образов Достоевского, испытавших трагический ужас перед жизнью. Если искать зерно этого подлинно монументального спектакля, то оно и заключалось в этом трагическом ужасе, под властью которого находились его герои. «Николай Ставрогин» не был случаен ни для Художественного театра, ни для Немировича-Данченко.

Не найдя выхода в классической трагедии, театр искал способов выразить трагическое ощущение современности. Характерен выбор современных пьес, резко отличавшийся от первых лет МХТ. Театр прилагает все усилия, чтобы найти для себя нового Чехова, но среди современных ему писателей его не встречает.

Наиболее часто появляется на его сцене Андреев («Жизнь Человека», «Анатэма», «Екатерина Ивановна», «Мысль»). Кроме этого, он делает опыт постановки пьесы Юшкевича «Miserere», а из западных писателей вновь обращается к Гамсуну, к его пьесе «У жизни в лапах». Преобладание в репертуаре пьес Андреева чрезвычайно показательно, хотя включение каждой его пьесы в репертуар театра сопровождалось спорами и сомнениями. Андреев безусловно выделялся среди драматургов того времени. Немировичу-Данченко он стал особенно близок стремлением создать свой тип современной трагедии. Из огромного количества написанных Андреевым пьес Художественный театр, проходя мимо «Дней нашей жизни» и «Гаудеамуса», вводит в свой репертуар богоборческую трагедию «Анатэма» или же дающие глубоко пессимистический анализ современной жизни «Мысль» и «Екатерину Ивановну».

«Анатэма» недолго сохранялся в репертуаре Художественного театра. Пьеса о столкновении Сатаны с Богом из-за Человека вызвала ожесточенные нападки реакционных кругов, и спектакль, имевший у зрителя огромный успех, был запрещен Синодом спустя три месяца после премьеры. Но вряд ли его успех можно отнести за счет того, что театр действительно осуществил в «Анатэме» свою мечту о современной трагедии. Для этого пьеса Андреева была и слишком декламационна, и недостаточно глубока психологически, хотя исполнители (прежде всего Качалов) нашли в ней отличный материал, которым мастерски воспользовались.

Театру казалось, что Андреев в «Анатэме» перекликался с Достоевским. На раскрытие тревожной атмосферы пьесы он положил массу труда и изобретательности. Как и в Достоевском, ему было существенно важно создание предгрозовой атмосферы. К трагедии, пролог и эпилог которой происходят перед фантастическими {131} вратами в неизвестность у ног «лица, охраняющего входы», к этой трагедии, начинавшейся и кончавшейся так условно, театр нашел свой, особый подход.

Андреев в «Анатэме» пытался соперничать не только с Достоевским, но и с Гете, и пролог «Анатэмы» походил на пролог к «Фаусту». Пролог и эпилог давали картину космических масштабов, предопределяя стилистику спектакля.

Внутренний смысл этих постановок МХТ заключался не только в уничтожающем освещении действительности, но и в некоей философии пессимизма — хотел этого театр или не хотел. Каждый из этих спектаклей говорил о гибели чего-то дорогого, что заключено в душе человека: «Анатэма» о гибели веры, «Мысль» о гибели разума. Что-то катастрофическое должно было случиться в этом отчаявшемся мире, глухом к «воплю мировой нищеты».

Не случайно в окружении андреевских пьес могла появиться не очень-то удачная пьеса Юшкевича «Miserere», сурово и безотрадно оценивавшая действительность и выдвигавшая в качестве единственно возможного выхода идею самоубийства, столь распространенную в эти годы среди изверившейся и разочарованной части молодежи.

Смотря на эти пьесы, воплощенные Художественным театром с предельно строгим мастерством, нельзя было не признать, {132} что духовные ценности, служению которым Художественный театр считал себя призванным, осуждены на крушение. Это была критика общества изнутри, почти автопризнание, и чем оно искреннее неслось со сцены, тем становилось беспощаднее и безысходнее. Театр чувствовал общее неблагополучие, но все более замыкался в его безотрадный анализ. Эти безжалостные спектакли были ярчайшим документом краха господствующей морали, но дальше этой констатации они не шли. В «Miserere» автор играл на противопоставлении любви и смерти, и основная эротическая сцена происходила на кладбище. В Екатерине Ивановне, чистой, светлой женщине, подозрение мужа в ее измене пробуждает темные инстинкты и толкает ее к разврату, доставляющему ей тоскливое наслаждение. В «Мысли» доктор Керженцев, желая утвердить господство разума и испытать силу человеческого ума и воли, притворяется сумасшедшим, а убив своего соперника, в ужасе останавливается перед страшным и роковым вопросом: не безумен ли он на самом деле? Драматурги смещали грани фантастического и реального, морального и аморального, отпечаток болезненности лежал на переживаниях действующих лиц. Театральность авторы видели в парадоксальности положений и чувств. Эти пьесы попадали на сцену театра, который считал своей основой правду чувств и требовал предельного проникновения в психологию человека. Если бы они исполнялись на сценах театров, привыкших к внешней манере игры и незаинтересованности в человеческих судьбах, {133} они воспринимались бы, вероятно, скорее как занимательные мелодрамы. Но Художественный театр, следуя своему методу, все более скупому и последовательному, особенно выпукло выявлял заложенное в пьесах мироощущение, обостряя его своими театральными средствами, которыми он все более изобретательно и виртуозно овладевал.

В «Анатэме» сочетались отточенный реализм с некоторого рода монументальностью. Графической точностью был отмечен и спектакль «Miserere». Своеобразный житейский пафос сливался в этих спектаклях с почти гротесковым преувеличением отдельных сценических моментов и с выделением чисто лирических начал. В обоих спектаклях проскользнули элементы режиссерского толкования, получившие потом развитие в творчестве Вахтангова. Если сравнить пляски в «Гадибуке» с пляской нищих в «Анатэме», то станет совершенно конкретной и ясной родственность режиссерских приемов. Подобно тому как это делал позже Вахтангов, Немирович-Данченко обострил здесь реалистические детали до степени внутренне оправданного гротеска. Когда во втором действии «Анатэмы» перед зрителем открывалась выжженная зноем степь, с разбросанными в ней палатками нищих лавочников, и когда появлялся в длинном черном сюртуке Анатэма — Качалов с голым черепом, зритель чувствовал внутреннюю тревогу, доходившую почти до гиперболических размеров, когда Анатэма затевал дикую пляску нищих, предводительствуя и дирижируя ею. Под мучительную музыку И. Саца шла пляска обездоленных, исчерпывающе выявляя основную атмосферу пьесы — напрасное ожидание спасения, которого нельзя достичь и над которым смеется рок, судьба, бог — как бы «это» ни называлось. Так и в «Miserere», в сцене свадьбы, как изваяния сидели старики и старухи, безучастно смотря на совершавшуюся перед ними свадьбу, в самой себе таившую смерть и разрушение.

Театр вновь искал музыкального «настроения», которое он в ином качестве так прекрасно достигал в чеховских постановках. Теперь он вводил музыку на сцену гораздо разнообразнее и смелее: «настроению» суждено было резко подчеркнуть обреченность и безысходность. Одинокая скрипка в кабачке в «Miserere» подчеркивала едкую и мрачную тоску наполнивших его бедных и опустившихся людей.

Художественный театр нашел в эти годы замечательного композитора в лице Саца, режиссерская роль которого в музыкальном построении спектакля равнялась роли Симова в области декорационной. Сац был отмечен не только музыкальным талантом, {134} но и ощущением театра в целом, ощущением каждого отдельного спектакля, зерна картины, которое и диктовало ему музыку, целиком, всеми корнями, входящую в режиссерский замысел и в особую жизненно-театральную атмосферу, которой добивались режиссеры. Сац часто нарушал привычные музыкальные каноны. Человек заразительного таланта и необыкновенной музыкальной смелости, он часто для оркестровки своих театральных произведений привлекал подчас неожиданные инструменты.

Некоторые из его вещей (музыка к «Синей птице», марш в «Гамлете» или «Вальс погибающих» в «У жизни в лапах», «После плакать» в «Miserere») стали подлинно классическими. Если после Симова Художественный театр долго искал художника-режиссера и нашел его в Дмитриеве, то после смерти Саца театр так и не встретил композитора-режиссера.

Спектакли «Екатерина Ивановна» и «Мысль» были режиссерски построены несколько иначе, чем «Miserere» и «Анатэма». Это объяснялось чрезвычайной близостью пьес к быту современной интеллигенции. В них МХТ пользовался привычными {135} реалистическими приемами для передачи нужной атмосферы, но все более скупыми и строгими. В обеих пьесах замкнутость сценического пространства, ограниченная холодом высоких комнат, предопределяла их безрадостную атмосферу.

После пессимистического отчаяния «Мысли» идти было некуда. Пути современной психологической трагедии в данном направлении театр исчерпал до конца. Театр так и не обрел героя, которого искал, да и не мог найти в захваченном круге образов. Не могли стать героями ни Екатерина Ивановна, ни тем менее доктор Керженцев — как не мог создать настоящей трагедии больной, мятущийся талант Андреева. Большие задачи остались неосуществленными. Свойственная Художественному театру правда исполнения выдвигала на первый план такую остроту и резкость, которую не принимал благополучный буржуазный зритель и отвергал прогрессивный зритель, не находивший в спектаклях выхода из нарисованного тупика. Художественный театр оказывался как бы между двух лагерей. И «Мысль» и «Екатерина Ивановна» шли при явном неодобрении зрительного зала, падали в пустоту, едва выдержав около двух десятков представлений.

Лишь «У жизни в лапах» Гамсуна, пьеса, отнюдь не блещущая глубокой психологией, но яркая по сценическим положениям и дававшая благодатный материал для актерского исполнения, действительно превосходного в этой постановке, послужила поводом для эффектного спектакля. Эта неожиданная для МХТ мелодрама подчинялась основной теме — власти Эроса, беспрекословно управляющей людьми. В качестве музыкального лейтмотива спектакля звучал бурный, темпераментный, захватывающий «Вальс погибающих». Сделанный в приподнятых тонах, увлекательно красочный спектакль не скрывал пронизывающего его пессимизма. Пряный, преувеличенный, пышный, он казался чужеродным в Художественном театре и тем не менее органично включался в цепь горьких и пессимистических размышлений театра о современности. Никакое обаяние Пера Баста, никакой призыв к власти жизни не могли победить того основного ощущения, лежавшего в сердцевине пьесы: как бы наполнены и прекрасны ни были отдельные моменты жизни, они неизбежно проходят, оставляя в душе смутное, неудовлетворенное, тоскливое желание и суля неизбежную гибель.

Театр, ясно ощущая невозможность оставаться на удушливых пессимистических позициях, одновременно не менее трезво понимал отсутствие настоящей репертуарной опоры. Помимо {136} спасительной роли классики, господствовавшей в репертуаре, театр попытался и в современности преодолеть пессимизм, опасность которого все яснее сознавал, но обратился не по адресу. Сценическая судьба двух пьес, неожиданно появившихся на его сцене, еще резче доказывала несостоятельность современной русской драматургии. МХТ поставил «Будет радость» Мережковского и «Осенние скрипки» Сургучева. Первая не имела никакого успеха, вторая принесла театру шумные овации и полные сборы. Но вряд ли театр имел право радоваться успеху «Осенних скрипок» — он дался ему дешевой ценой. Ни по внутреннему содержанию, ни по художественным качествам пьеса Сургучева не соответствовала мастерству Художественного театра. В чем же заключались причины заслуженного провала одной пьесы и ненужного успеха другой?

В обеих пьесах театр надеялся обрести жизнеутверждающие мотивы. Обманчивое название пьесы Мережковского как будто возвращало театр к надеждам, выраженным в свое время Чеховым и Горьким, но на самом деле отнюдь не отвечало ее существу. Мережковский не отказывался от религиозно-философского познания мира. Как драматург он не обладал самостоятельностью и оригинальностью. Он великолепно знал предшествующую литературу, и его пьесы казались составленными из обрывков его субъективного восприятия Достоевского и Чехова. Каждое из действующих лиц приводило на память тот или иной образ русской литературы. Пьеса по художественной манере была лишена непосредственности. Драматург воспринимал театр схоластически, не ощущая его живой действенной природы, сохраняя в драматургии свою обычную рационалистическую манеру письма. Подновленная история о Федре и Ипполите, перенесенная в условия русского предреволюционного быта, с самоубийством одного из главных героев и нестерпимо фальшивой финальной сценой, когда разбитый параличом отец провозглашает грядущую радость на могиле покончившего самоубийством сына, не гарантировала утешительной и вдохновляющей атмосферы. В противоположность ортодоксальному христианству утверждалась пантеистическая религиозная мысль. Театр делал все, чтобы сценически украсить пьесу Мережковского. Он вернулся к испытанным режиссерским приемам. Опираясь на Добужинского, он сценически воссоздавал прелесть летнего дня и осеннего вечера. Но и искусно сделанный дождь сквозь солнечные лучи, и закат, и блестяще нарисованные задники с теряющейся вдали ширью полей находились в резком противоречии с сухой отвлеченностью переживаний действующих {137} лиц. Искусство Художественного театра (а участвовали в спектакле его лучшие актеры) не могло придать этим сконструированным образам трепетную жизнь.

Почти одновременно с пьесой «Будет радость» театр внезапно сделал не менее резкий поворот. «Осенние скрипки» Сургучева как раз обладали качествами, отсутствовавшими в пьесе Мережковского. На этот раз театр имел дело с пьесой, написанной технически очень ловко, с великолепными выигрышными ролями, отличавшейся от прочих пьес, имевших в это время успех на других сценах, лишь относительной литературностью. По своему шумному резонансу «Осенние скрипки» стояли в ряду самых громких успехов театра. Но было бы напрасно искать в пьесе и глубину психологического анализа, и силу философской проблематики. Художественный театр сдавал в ней свои позиции — психологические и философские. Было странно видеть на его сцене неновый перепев истории о стареющей женщине, вынужденной уступить любовника своей дочери. Внешний успех был несомненным внутренним поражением театра, виртуозно применявшим свое далеко шагнувшее мастерство к материалу, не заслуживавшему внимания. На эту пошловатую и неглубокую пьесу театр смотрел, скорее, как на сценарий и на его основе расшивал самостоятельный красивый узор. Он тонко показал и поэзию провинциальной жизни, и прелесть осеннего сада, стоявшего на горе, с которой открывался вид на лежащий в ложбине провинциальный городок, и красоту осеннего увядания, когда за просторными окнами барского дома падали осенние листья. Он снова вернулся к своему дару жанриста, и в картине вечеринки обнаружил целую галерею провинциальных типов и гимназической молодежи. Оставалось впечатление, что совершенный мастер, каким и был в это время Художественный театр, вспомнив юность, показывал приемами уверенного и испытанного мастерства то, что более свежо делал в раннем «Иване Мироныче». Театр демонстрировал блестящее торжество актера. И вместе с тем этот спектакль был угрожающим симптомом. Театр не мог не понимать, что он заслонялся от зияющих противоречий жизни великолепной театральной игрой, которая не могла скрыть того, что, по существу, театр имел успех на материале, против которого сам восставал в начале своей деятельности. Театральному шаблону он придал привлекательную и изящную внешность, покупая успех ценой отказа от больших философских и творческих задач. «Осенние скрипки» не внушали театру бодрости и не могли служить компасом в определении дальнейшего пути.

{138} Несмотря на то, что к этому времени МХТ стал самым мощным театральным организмом страны и что к нему жадно прислушивались не только все театры России, но и наиболее передовые зарубежные сцены, его руководители все чаще задумывались о том, что он фактически переживает серьезный кризис.

Пересматривая многое в своем собственном наследии, МХТ вступил в борьбу с установившимися внутри театра собственными штампами. И Станиславский и Немирович-Данченко в заботах о воспитании актера подвергают серьезной критике привычные методы Художественного театра. Вопросы ритма, пластики, блестящей актерской техники все более занимают Станиславского и Немировича-Данченко Система Станиславского основывалась на утверждении органического творчества. В этот период закладываются ее основы. В дальнейшем Станиславский внесет в нее многочисленные коррективы, все более ее обогащая, пересматривая и развивая, но сохраняя основное понимание актерского искусства. Немирович-Данченко, не формулируя своего педагогического метода в качестве законченной системы, практически утверждает его в ряде постановок, причем в репетиционном процессе актеры следуют за обоими основателями театра в силу общности их принципиальных взглядов.

За второе десятилетие театра окончательно выявилось актерское ядро МХТ, а манера игры приобрела новые очертания в связи с общей эволюцией театра к «очищенному» реализму, определившемуся как основная тенденция его художественных поисков. Самые ожесточенные враги театра, оспаривая ту или иную режиссерскую трактовку пьесы, принуждены были признать наличие почти в каждом спектакле не послушного серого ансамбля — в чем они раньше обвиняли театр, — а именно великолепных актерских достижений. Внешняя, удивлявшая зрителя характерность теперь утратила самодовлеющую роль. Театр укрупнял образы, добиваясь от актера предельной яркости при сохранении правды переживаний.

Станиславский, играя Фамусова, Крутицкого, Аргана, Сальери, соединяет глубочайший психологический анализ со смелой выразительностью сценической формы. Его актерское творчество становится выражением его сценического учения. Оно вырастает до обобщающей силы. Он демонстрирует результаты своих безостановочных поисков в области актерского мастерства, личным примером подкрепляя правильность своих теоретических позиций.

Качалов за это время развертывает линию, намеченную в «Юлии Цезаре», и вместе с тем продолжает свою галерею образов {139} интеллигентов. Бунт неудовлетворенной мысли характеризует качаловское исполнение Ивана Карамазова и Анатэмы. Последняя роль намного превосходила представленный автором материал. Качалов вылепил образ, полный ядовитого отрицания, иронии и разрушительного пафоса. Его искусство достигает предельного технического мастерства. Он показывает себя блестящим комедийным актером в пьесах Островского и Тургенева, мастером высокой характерности в пьесе Гамсуна и, наконец, воплотителем трагических образов, подобных Гамлету и Дон Гуану. Почти каждая его роль становится завоеванием театра в целом. Все углубляется творчество Москвина, который наряду с блестящими и мастерски сделанными комедийными эпизодами (Голутвин в «Мудреце», Загорецкий в «Горе от ума») играет Протасова в «Живом трупе», «Мочалку» в «Карамазовых», Прокофия в «Пазухине». Он определяется как подлинно народный, национальный актер, которому равно доступны и комические и трагические роли. В его исполнении настойчиво проступает тема защиты «униженных и оскорбленных». Прорывается бунтарский гений Леонидова, который одновременно с ярким разоблачительным исполнением характерных ролей играет Митю Карамазова, придавая буре протеста против буржуазной морали потрясающую силу.

Книппер-Чехова к прежней серии замечательно и тонко найденных «чеховских» женщин присоединяет «тургеневских» женщин. Лилина достигает подлинно виртуозного мастерства как в комедии, так и в трагедии.

Актеры МХТ научились воплощать зерно роли через ярчайшую внешнюю оболочку, с мастерски и экономно распределенными красками, не гонясь за их нерасчетливым обилием. Работа с актером занимает все более обширное место в процессе подготовки спектакля. Если в первый период своей деятельности Художественный театр выпускал в сезон от восьми до десяти спектаклей, то с 1908 года до 1914‑го его постоянной нормой является выпуск трех спектаклей в сезон, причем наибольшее внимание отдается психологической разработке ролей.

Интерес актеров Художественного театра к классике обусловлен не только общественными и социальными причинами, но и возросшей актерской зрелостью, которая не удовлетворяется произведениями слабых и начинающих авторов.

Значительной чертой этого периода является возрастающее внимание к молодежи, которым вообще отмечена вся деятельность Станиславского и Немировича-Данченко. Проблема кадров была неразрывно связана с тревожными заботами о будущем {140} театра. Она привела к возникновению около театра небольших студий, в которых актеры, недостаточно использованные в метрополии, могли испытывать свои силы, а режиссеры делать первые шаги.

Художественный театр редко прибегал к приглашению актеров со стороны, за исключением двух-трех случаев, когда были привлечены в труппу Гзовская, Бравич, Берсенев. Театр пополнял труппу воспитанниками своей школы или находил таланты в среде «сотрудников», увлекаясь возможностью выявить молодые дарования. Он не столько составлял труппу, сколько, по выражению Станиславского, «коллекционировал» таланты. Он готов был идти на самые рискованные опыты, только чтобы не пропустить возможности расширить труппу и найти свежие актерские силы. Преимущество молодежи заключалось в том, что она воспитывалась в уже сложившейся творческой атмосфере Художественного театра и пользовалась режиссерским и педагогическим опытом его руководителей. Она как бы получала в готовом виде то, что на практике завоевали актеры «первого призыва». Почти каждый спектакль в центральных ролях выдвигал кого-либо из молодых актеров. В «Ревизоре» Хлестакова играл ученик школы Аполлон Горев. В «Месяце в деревне» Верочку и Беляева — ученики Коренева и Болеславский. В «Синей птице» Митиль играла Коонен. Спектакль «Miserere» в своей подавляющей части был распределен среди молодежи, ранее мало знакомой или совсем еще неизвестной зрителю.

Тем не менее театр не мог полностью удовлетворить интересы молодых и талантливых актеров. В 1913 году под руководством Сулержицкого из молодых актеров и «сотрудников» возникла Первая студия Художественного театра, доказав правомерность {141} и плодотворность студийного метода. Начав с изучения системы и небольших опытов, она пришла к работе над пьесами. Так органически возник небольшой, но значительный театр, уже в «Гибели “Надежды”» Гейерманса и «Празднике мира» Гауптмана продемонстрировавший спаянную единой сценической верой группу чрезвычайно талантливых актеров, среди которых были М. Чехов, Гиацинтова, Бирман, Сушкевич, Дурасова, Чебан и многие другие. В 1916 году из выпуска близкой театру школы Н. Массалитинова, Н. Александрова и Н. Подгорного возникла Вторая студия МХТ.

Военные годы обострили кризис, переживаемый МХТ. Волне богатых беженцев, наполнивших зрительный зал, не было дела ни до исканий театра, ни до выдвигаемых им проблем. Чем более энергично работал театр, тем к более печальным выводам он приходил. Не умея дать точного ответа о причинах, препятствующих его художественному росту, он различными, иногда противоположными путями искал для себя спасения. Потеряв свою аудиторию, он продолжал по ней тосковать. Театр мировой славы, он не чувствовал больше творческого удовлетворения. В ежевечерне переполненном зале сидел чужой зритель, и Художественный театр стал все чаще замечать, что ответное равнодушие прокрадывается даже в его наиболее совершенные спектакли. Тогда-то Немирович-Данченко и Станиславский попытались возродить в новой форме прежнюю идею, основав «Общество народных театров», целью которого являлось создание в разных районах Москвы под протекторатом МХТ четырех народных театров. МХТ предполагал, что они, находясь под его непосредственным наблюдением, будут являться его студиями. И хотя авторы проекта при самых оптимистических надеждах рассчитывали на осуществление своей мечты в продолжение нескольких лет, они все же столкнулись с таким количеством материальных трудностей, цензурных запрещений и с такой административной опекой и равнодушием Городской думы, что проект остался на бумаге. Художественный театр не получил нового зрителя, и эта надежда на возрождение театра не могла осуществиться.

Видя, что переживаемые события лишают зрителя того интереса к театру, к которому МХТ привык, он прекращает публичный показ новых работ, первоначально заменяя три новые постановки сезона одной, а затем вообще переходя к лабораторной работе, не доводя подготавливаемые спектакли до выпуска на публику. Самое большое количество начатых и незаконченных постановок относится к военным годам. Внешне как {142} будто бездеятельный, театр кипит в интенсивной работе. Он больше не скрывает ощущения мучительного кризиса. И враги и апологеты театра признают, что в Художественном театре неблагополучно. МХТ стремится победить возникшее в нем тоскливое предположение о ненужности его искусства. В то же время руководители Художественного театра не были настолько дальнозорки, чтобы осознать зависимость этого кризиса от общего кризиса общественного строя.

Театр надеялся найти спасение на новых художественных путях. Закрывшись от зрителя, рассыпавшись по фойе и артистическим уборным, он подготавливал более десяти пьес, пытаясь по-новому осознать свое искусство. Направление его поисков порой взаимно исключало друг друга. МХТ готовит не только «Розу и Крест» Александра Блока, но и «Короля темного чертога» Рабиндраната Тагора, желая вырваться в область вечных проблем любви, долга, верности. Но он так и не нащупал средств художественного выражения этих произведений. Было, видимо, существенное и непреодолимое препятствие между поэтической манерой Блока или тем более отвлеченной образностью Рабиндраната Тагора и актерско-режиссерским искусством МХТ. «Король темного чертога» удовлетворял лишь узкий круг актеров, увлеченных поэзией Рабиндраната Тагора. Несколько раз принимаясь за «Розу и Крест», Художественный театр вновь и вновь отодвигал ее постановку, передавая работу над ней различным режиссерам и прибегая к помощи все новых художников. Подыскивая резкие сатирические тона, он репетировал «Женитьбу» Гоголя и «Село Степанчиково» Достоевского. Ряд репертуарных предположений — «Тартюф», «Волки и овцы», новая редакция «Дяди Вани» — так и не реализуются. Порою кажется, что центр тяжести переносится из самого Художественного театра на студии, которые завоевывают признание зрителя такими спектаклями, как «Сверчок на печи», «Потоп», «Зеленое кольцо».

Февральская революция мало что изменила в жизни театров, не поставив перед ними больших политических и общественных целей. Она не создала МХТ окружения, в котором он нуждался. Но театр выпустил за этот период одну постановку, вызвавшую самые разноречивые оценки. Это был давно подготавливавшийся спектакль «Село Степанчиково» Достоевского, не отмеченный на первый взгляд ничем новым в плане режиссерском, а в плане внешнего оформления казавшийся перегруженным бытовыми деталями. Но в нем было нечто заставлявшее оценивать его как серьезный показатель процессов, протекавших в театре.

{143} Театр инсценировал сатирическую повесть Достоевского, соединив глубину психологических постижений Достоевского с его сатирической силой. Если реакционно настроенные зрители разглядели в «Селе Степанчикове» иллюстрацию исконного «хамства русской жизни» и приветствовали в нем разоблачение неискоренимой порочности России, то большинство справедливо восставало против такого извращения художественных устремлений театра. В антрактах в зале громко раздавалось определение «распутиновщина» по отношению к грандиозному образу Фомы Опискина, показанному Москвиным. Москвин неожиданно, может быть впервые за свою сценическую деятельность став прокурором образа, до дна, зло и мастерски разоблачил отвратительную, ханжескую сущность Опискина. В злобной философии Опискина видели отражение только что пережитой эпохи Распутина. Зритель жадно ловил возможность художественного обобщения своих переживаний, проникновения в самую психологическую и философскую суть исторических явлений.

Октябрьская революция застала Художественный театр неподготовленным. Некоторое время он продолжал работать по ранее намеченным линиям, но постепенно совершались творческие изменения, в которых он нуждался. Вторжение миллионного рабочего зрителя многое объяснило Художественному театру.

Не вмещая в своем здании всех желающих смотреть его спектакли, МХТ сам «пошел в народ». Лучшие мастера Художественного театра выступали в нетопленных клубах, перед полуголодными зрителями. МХТ видел свою цель в том, чтобы донести до сограждан свое искусство в наиболее совершенном и полноценном виде.

Нужно прямо сказать, что Художественный театр еще не знал способов творчески выполнить требования, выдвинутые революцией. Не так легко было органически пересмотреть установившееся миросозерцание. Но театр не хотел молчать и считал преступным прекращение работы. Он не видел иного пути к сближению с современностью, чем путь творческий. Он ни на минуту не хотел лгать. Еще менее он был способен заниматься фальшивым приспособленчеством, которое находилось бы в кричащем противоречии с его художественной совестью. Он должен был творчески осознать революцию и шел к ней своими путями — путями большого, ответственного перед страной и самим собой художника.

{144} К прежним лабораторным поискам присоединились новые. Помня успех «Живого трупа» Толстого и не считаясь с незаконченностью его драмы «Свет и во тьме светит» и ее полной философской несовременностью, театр задумал принести на сцену облик Толстого с его моральной бескомпромиссностью и с призывом очистить человеческие души. Эта пьеса в планах театра сменилась попыткой поставить «Плоды просвещения». К. С. Станиславский замысливает грандиозный вечер комедий Сервантеса, представление которых он предполагал перебросить в зрительный зал. В Первой студии он осуществляет «Двенадцатую ночь» Шекспира — спектакль ярчайшей комедийности, граничащей с буффонадой. В основной репертуар театр включил давно не шедшего «Иванова», а к прежде поставленному первому акту тургеневского «Нахлебника» присоединил второй, заключительный. Однако метод «возобновления» в суровые годы гражданской войны, когда от театра ждали горячих слов и непосредственного революционного пафоса, не отвечал ожиданиям зрителя, да и рефлексия героя чеховской пьесы, естественно, оставляла его равнодушным. Сам театр, показывая мастерское исполнение чеховской пьесы, чувствовал, что он повторяется. Оба спектакля прошли бесследно и для театра и для зрителя.

Театру предстояли решительные шаги. МХТ не мог не видеть, что он более, чем в последний предреволюционный год, принужден уступать место молодым театрам. В МХТ утверждается мнение о необходимости коренной внутренней реформы, которая стала насущной потребностью, когда вдобавок к переживаемым театром трудностям группа актеров во главе с Книппер и Качаловым была отрезана во время провинциальных летних гастролей от Советской республики и была вынуждена уехать на гастроли в Чехию, Югославию, Германию, Австрию, Швецию. Отсутствие некоторых ведущих актеров обессилило труппу именно в то время, когда в студиях зрели молодые таланты и появлялись постановки, соперничавшие с постановками метрополии. Театру пришлось спешно перестраиваться на ходу.

Станиславский выдвигает идею обращения Художественного театра в своеобразный «Пантеон», объединяющий лучшие молодые театры-студии, работающие под непосредственным руководством МХТ. Осуществление этой противоречивой мечты означало бы смерть Художественного театра как театра и грозило обратить его из живого творческого организма в административно-руководящий орган. Этот план потерпел крушение, тем более что некоторые молодые студии пожелали самостоятельности {145} и, оторвавшись от своей метрополии, перерастали в театры со своей платформой и своим методом игры. Поэтому, сохраняя связь со студиями, Художественный театр предпочел опереться на свои творческие силы.

Он их направил к монументальному репертуару, который был бы «созвучен революции» по своим масштабам и темам. Формула «созвучия революции» принадлежала части интеллигенции, которая приняла революцию и хотела ей служить, но еще далеко не овладела глубиной ее идей и не проанализировала реального пути их осуществления. В это время Блок призывал «слушать музыку революции», и многие в самом факте революции прозревали путь к перерождению человека и мира.

Художественный театр поставил мистерию Байрона «Каин». Мысль о «Каине» мелькала в Художественном театре еще до революции, но цензура воспрепятствовала появлению на сцене байроновской мистерии, в которой действовали освященные библейской легендой образы. «Каин» не столько начинал новый путь Художественного театра, сколько завершал его поиски, истоками имевшие «Карамазовых» и «Анатэму». Философия богоборчества, понятная и оправданная для предреволюционного зрителя, была чужда массовому революционному зрителю. Спектакль не удовлетворил ни новую аудиторию, ни прежнего зрителя Художественного театра, ясно обнаружив, {146} что театр стоит на распутье. Страстно взыскуя нового, театр искал ответа в своем старом багаже. Станиславский и актеры в «Каине» фантазировали о тайнах мироздания, о громадных звездных пространствах, среди которых летят Каин и Люцифер над бедной, грешной землей. Но все эти мечты остались только мечтами. Соприкасаясь с реальной и неподатливой театральной техникой, они обращались только в сценическую феерию, и огромные глыбы первозданного мира, изобретенные художником Андреевым, становились театральной декорацией, потому что Художественный театр не нашел ни внутренних ходов к грандиозным образам байроновской мистерии, ни силы их переживаний, ни глубины их идей. Система МХТ в ее тогдашнем виде снижала трагические образы, хотя какая-то большая мысль и сопровождала этот неотчетливый спектакль. Искусство актера МХТ едва коснулось байроновской поэзии и остановилось в недоумении перед ее сложностью.

Рядом, отделенный едва годичным промежутком, вырос другой спектакль, который с неожиданной силой обнаружил, насколько еще творчески крепок МХТ. Это был «Ревизор». Если театр еще не овладел трагедией, то гоголевская комедия освободила его творчество. Уже не гиперболизация уродливого быта заброшенного малороссийского городка — как это было тринадцать лет назад — интересовала МХТ. Станиславский увлекся мощным, полным жизни юмором Гоголя, который звучал и в красках декораций Юона, и в стремительном ритме спектакля, и в смелой яркости образов. Театр прибег к любопытному приему. Декорации Юона как бы точно воспроизводили ремарку Гоголя, по которой действие четырех актов комедии развертывается в одной и той же комнате, но давали эту комнату в двух разрезах: в первом акте художник как бы придвигал к зрителю ее часть, а в третьем открывал всю залу с виднеющейся на втором плане частью, показанной в первом акте. Не нарушая цельности, требуемой автором, театр получил возможность разнообразных и неожиданных мизансцен. Режиссура допускала вполне условные приемы: в монологе «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» — Москвин — городничий ставил ногу на суфлерскую будку и обращался непосредственно к зрительному залу, залитому в этот момент полным светом. Были сатирическая заостренность и лукавство в характеристиках чиновников, но глубинная суть спектакля лежала в гениальном наполнении Михаилом Чеховым роли Хлестакова, которое вызвало большие споры и еще большее восхищение. Реальная личность ничтожного чиновника из Петербурга, охваченного восторгом {147} выдумки и фантазии, вырастала до выражения сущности хлестаковщины, впервые вполне оправдав комментарии, данные Гоголем в предуведомлении к комедии. И если отдельные критики обвиняли МХТ в том, что на «Ревизоре» зритель не ужасается, а безудержно смеется, то эти обвинения были высочайшей похвалой театру.

Театр предпринимает решительные шаги для возвращения качаловской группы. В 1922 году Качалов, Книппер и другие актеры возвращаются в Москву. Однако первые спектакли по необходимости снова отдаются возобновлениям: пьеса Гамсуна «У жизни в лапах» не имеет прежнего успеха, несмотря на блестящую игру и на участие, помимо Качалова и Книппер, такого актера, как Певцов, ненадолго вошедшего в труппу МХТ. Это еще раз подтвердило, что путь Художественного театра лежит не в возобновлении старых постановок, а в создании новых — и по содержанию и по форме.

Основной задачей поэтому стало объединение труппы и ликвидация студийной системы. Ее решению предшествовала длительная поездка старшей группы Художественного театра в Европу и Америку, продолжавшаяся два года и подтвердившая славу МХТ как мирового художественного явления.

Одновременно с окончанием этой поездки остававшийся в Москве Немирович-Данченко закончил подготовку новой организации труппы, ликвидируя студийную систему.

С 1924 года начался новый блистательный этап жизни МХТ. Именно к 1924 году сложился новый состав его труппы. Руководители театра не раз подчеркивали, что никогда еще Художественный театр не обладал такой сильной по мастерству и разнообразной по индивидуальностям труппой. В самом деле, театр сохранил ядро труппы, сложившееся в годы его основания. Он сохранил своих руководителей, которые продолжали направлять его деятельность и осуществлять постановки. В нем продолжали играть актеры первого призыва — Москвин, Книппер, Лилина, Вишневский, Раевская, Грибунин, Александров, Лужский, Халютина, Качалов и Леонидов, более младшие по возрасту — Шевченко и Коренева. Несколько особое положение занимали Тарасова, Ершов и Добронравов, принимавшие участие в американской поездке МХАТ и включенные в его труппу в 1915 – 1917 годах. В театр вошел такой большой актер, как Тарханов, также участвовавший в американской поездке. Наконец, в театр влилась целиком труппа Второй студии с такими {148} актерами, как Еланская, Андровская, Баталов, Хмелев, Яншин, Прудкин, Зуева, Лабзина, Титова, Кедров и другие.

Вторая студия все годы своего существования была тесно связана с Художественным театром. Она значительно отличалась от Первой и Третьей студий, не имея такого руководителя, каким был Вахтангов для Третьей, и не обладая крепко сплоченным коллективом, каким гордилась Первая. Вторая студия никогда не отрывалась от метрополии. Ее участники стали исполнителями «Синей птицы» и вошли в народные сцены «Мадам Анго» и «Царя Федора». Студия довольно поверхностно воспринимала борьбу за новый театральный стиль, происходившую за ее стенами. Единичные попытки поисков новой формы в спектаклях «Разбойники» и «Гроза» окончились явной неудачей. И неудобные конструкции «Разбойников», и отвлеченная, полусимволическая конструкция «Грозы» никак не мирились с методом игры, в котором были воспитаны ее начинающие актеры. И если нельзя назвать ни одного крупного спектакля Второй студии, который бы вошел в историю русского театра, то легко перечислить ряд молодых дарований, которые бросались в глаза в таких посвященных молодежи и исполненных молодежью спектаклях, как «Зеленое кольцо» и «Младость».

Наконец, в МХАТ влилась часть молодых актеров Третьей студии и ее школы, перешедшей почти целиком во главе с ее руководителем Горчаковым в состав театра. Эта группа дала театру Степанову, Бендину, Грибова, Орлова, Кудрявцева. Большинство этой группы застало только последние годы, если не месяцы жизни Вахтангова, но несло гораздо более обостренное ощущение театра и большую любовь к театральной форме, чем члены Второй студии. Из Второй и Третьей студий выдвинулись молодые режиссеры — Судаков, Телешева, Вершилов, Горчаков, — которые сразу стали принимать непосредственное участие в создании спектаклей МХАТ. К этому же времени в труппу вошли Ливанов и Массальский.

Станиславский шутя говорил, что вновь созданная труппа состоит из «дедов» и «внуков», так как разница между «стариками» МХАТ и его молодежью заключалась в пределах тридцати лет. «Дети» МХАТ работали в Первой студии, обратившейся во МХАТ Второй, уже выработавший свой сценический стиль, во многом от основного МХАТ отличавшийся. Возрастная разница обозначала и разницу мастерства. Перед МХАТ возникла задача слияния «стариков» с молодежью в целенаправленный, крепко спаянный, живой театральный организм, объединенный общностью художественных воззрений и метода.

{149} С этой труппой, которой еще предстояло выковывать ансамбль, Художественный театр и приступил к выполнению поставленных себе общественных и творческих целей. Трудность заключалась в том, что ему приходилось работать над всеми возникшими перед ним задачами одновременно — каждая из них зависела от другой.

Первая и основная задача, которой должен был овладеть МХАТ, было приближение к современности. МХАТ, возвратившись из Америки, не мог стоять на прежних позициях «созвучия» с революцией. Эта формула была уже изжита и казалась анахронизмом. Речь шла о том, чтобы конкретно овладеть идеями, которыми жила страна. Оттого-то вопросы творческого метода представляли для театра все большую важность. Решение одной задачи без другой было немыслимо. Нужно было искать новые формы и новый реализм, гораздо более глубокий и социально насыщенный, чем в прежних спектаклях театра. Создатели Художественного театра теперь рассматривают область актерского творчества гораздо более глубоко, воспринимая искусство переживания более сложно. На основе собственной практики они увидели, что одной внутренней техники недостаточно, подобно тому как и гиперболизация внешней техники искривляет и убивает актера. Художественный театр в своих лучших актерских достижениях всегда видел актера единым. Он начинает еще последовательнее утверждать на практике психофизическое единство актера. Руководители театра пользуются взаимовлиянием всех элементов актерской техники, глубоко охватывая всю личность актера до самого последнего нерва, до самых затаенных переживаний. Но эти методологические задачи остались бы мертвыми, если бы театр не определил, каким должен стать его современный репертуар, на каких авторов он может ориентироваться, в особенности при противоречивом состоянии советской драматургии начала 20‑х годов. И наконец, центральным вопросом становился вопрос истолкования пьесы, ее анализа и оценки.

На первых порах Художественный театр возобновляет ряд пьес, когда-то имевших серьезное значение в его работе. Он вновь знакомит зрителя с такими замечательными достижениями, как «На всякого мудреца довольно простоты», «Смерть Пазухина», «Царь Федор», «Дядя Ваня», «Ревизор», «Синяя птица», «Горе от ума». Но эти возобновления не внесли ничего существенного в его жизнь, и даже для воссоединения молодежи со «стариками» они не играли решающей роли. Молодежь в значительной мере повторяла рисунок предшественников, {150} зачастую оказываясь в невыгодном соседстве со знаменитыми исполнителями, роли которых принадлежали к числу их лучших созданий. Когда МХАТ возобновил «Горе от ума» в старой постановке, он с очень большим вниманием отнесся к молодежи, введенной в спектакль, но его самые лучшие намерения не могли реализоваться. Молодые актеры должны были выдерживать сравнение с монументальными образами Фамусова или Загорецкого, созданными Станиславским и Москвиным. Разница между «дедами» и «внуками» обнаруживалась слишком явно. Ни новые Софьи, ни новые Чацкие, даже при новых толкованиях ролей, не могли развиться в этом старом спектакле до масштабов, которых требовал Художественный театр. Эти возобновления были, по существу, скорее вызваны репертуарной необходимостью, чем попыткой разрешения волновавших МХАТ проблем. Заполняя репертуарную брешь, они, разумеется, были полезны молодым актерам, но не продвигали театр вперед. И даже когда «Синяя птица» была целиком отдана молодым исполнителям, они не могли в полной мере постичь сложность режиссуры Станиславского, не владея внешним и внутренним ритмом, необходимым для осуществления поэтических замыслов постановщика.

Естественно, что гораздо большее внимание в этот первый сезон театр уделил новым работам, где разрешение творческих проблем совершалось на свежем, ранее не использованном материале.

Эти опыты МХАТ далеко не сразу принесли удачу. На основной сцене он показал «Пугачевщину» Тренева, на малой «Елизавету Петровну» Смолина, на которых с полной очевидностью сказались противоречия, переживавшиеся театром. «Елизавета Петровна» осталась Художественному театру в наследство от Второй студии и обнаружила присущие студии недостатки. При большой актерской культуре Вторая студия зачастую отличалась малым вкусом, что отразилось и в выборе пьесы, которая в легких, многочисленных сценах охватывала смену всех монархов от Петра I до Екатерины II и давала возможность использовать почти весь актерский состав студии. Несмотря на фальшивую помпезность, спектакль обнаруживал ряд великолепных исполнений и в то же время доказывал отсутствие у Второй студии настоящей режиссерской культуры. Участникам Второй студии предстояло непосредственно приобщаться к культуре МХАТ, с самого начала подчиняя свои дарования единому и глубокому режиссерскому замыслу, отсутствовавшему в ее прежних спектаклях. Это было, по сути, основным выводом {151} спектакля. Нужно было ликвидировать дурные стороны Второй студии, для того чтобы освободить ее достоинства и дать возможность молодежи получить литературный материал и режиссерскую помощь, которых она заслуживала.

Неизмеримо более важным был спектакль «Пугачевщина». Яркая по языку, по пафосу, который ее пропитывал, в особенности по отдельным образам, но не вполне отчетливая по замыслу, «Пугачевщина» увлекала непосредственной правдой жизни, эпическим размахом. Обращение МХАТ к «Пугачевщине» было его заслугой. В противоположность пьесам, яркий образец которых представляла «Елизавета Петровна», «Пугачевщину» наполняло дыхание жизни и большие страсти. Но МХАТ еще не мог преодолеть противоречия автора и найти пьесе совершенную художественную форму. В спектакле как бы слышался гул современности, носились прекрасные, еще неотчетливые и туманные замыслы. Театр только нащупывал свои позиции. Он колебался между показом пугачевщины как большого исторического эпоса и фотографическим изображением прошлого. Он никак не мог решить для себя, кем он, театр, здесь является — поэтом или историком, бытописателем или лириком. Отсюда и шли все неполадки и неясности этой большой работы. Идея свободы и вольности объединяла спектакль. Народ был его главным героем. Но ни эта идея, ни ее основной сценический воплотитель — народ так и не приобрели масштабов, о которых мечтал театр, надеявшийся, что «Пугачевщина» станет поворотным пунктом в его жизни. Вдобавок театр испытывал на себе и влияние дурно понятых «левых» форм. Декоративное решение поручили молодому художнику Степанову, провозгласившему принцип условного реализма. Когда же на сцене грубые и сильные пугачевцы стояли рядом с почти игрушечными домиками, в которые они и войти-то не могли, то это бросавшееся в глаза несоответствие производило разрушавшее намерения театра, недоуменное впечатление. Декорации были оторваны от того, чем жили исполнители. Овладение темой современности оказалось гораздо труднее, чем мыслилось театру на первых порах.

Из этих двух опытов следовало сделать практические выводы. Вопросы слияния молодежи со старшей частью труппы должны были быть разрешены гораздо более категорически.

Более того, встал вопрос о включении молодежи не только в производственную работу, но и в управление театром. Настойчивая необходимость этих мер диктовалась желанием прислушиваться к требованиям и ожиданиям, которые шли от молодого поколения. Так в театре возникла Репертуарно-художественная {152} коллегия, которая наравне с Советом «стариков» театра под непосредственным руководством Немировича-Данченко и Станиславского должна была взять на себя подготовку репертуарного плана, привлечение молодых авторов и выдвижение новых творческих проектов. Это было как бы взаимовлияние двух групп, шедших друг другу навстречу и нуждавшихся во взаимопонимании и взаимопомощи. Одной из основных задач, предложенных Репертуарно-художественной коллегией, было обращение театра к советской тематике и начало усиленной работы с молодыми авторами. Второй задачей — осуществление ряда классических постановок, в которых молодежь участвовала бы наравне со «стариками». Эта программа включала прежде всего «Прометея» Эсхила, «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, «Горячее сердце» Островского и «Женитьбу Фигаро» Бомарше. Нужно было первоначально осуществить эту задачу, в то время как театр проводил трудную и обширную работу с молодыми авторами, подготовляя советский репертуар. Дело было не только в получении новых пьес, но в нахождении авторов, близких Художественному театру.

{153} Драматургия той эпохи в своем большинстве развивалась под явным влиянием «левых» театров и часто подменяла знанием сцены знакомство с жизнью. Художественный театр нуждался прежде всего в богатом психологическом и жизненном содержании и поэтому сделал резкий, вызвавший споры поворот, обратившись к беллетристам и надеясь найти в них опору своему искусству. Такими писателями он считал Л. Леонова, В. Катаева, Вс. Иванова, М. Булгакова, И. Бабеля. Некоторые из них начали с инсценировки своих прозаических произведений. Другие писали пьесы, перенося в драматургию свои излюбленные стилистические приемы.

Это была упорная и безостановочная работа театра с авторами. Все они, включая Булгакова, еще не касались сцены. Театр пытался пробудить их личное восприятие сцены так, чтобы МХАТовские штампы не глушили их индивидуальности. МХАТ исходил из того, что автор должен принести в театр свое собственное знание жизни, которое театр может помочь ему оформить. Театр был готов предпочесть на данном этапе еще драматургически плохо отесанный, грубоватый материал точному и формально законченному воспроизведению привычных театральных ситуаций. Эта работа заняла много времени. Каждая пьеса проходила несколько этапов первоначально в кабинетных беседах, а затем уже и в процессе непосредственных репетиций, когда автор проверял свой текст в столкновении с волей актеров, упорно допытывавшихся до всех нужных им подробностей и не позволявших автору в чем-либо мешать цельности и законченности образа. В результате театр получал новую оригинальную пьесу, порою значительно отходившую от источника. Речь шла не о послушном повторении прозы, но о нахождении каждый раз новой формы, адекватной ее содержанию и стилистике. «Дни Турбиных» шли на сцене театра по крайней мере в седьмой-восьмой редакции, как и «Растратчики» и «Бронепоезд».

Этот чрезвычайно существенный в жизни театра период охватил время с 1925 по 1929 год. За это время произошло победоносное вторжение в театр советской тематики и советских авторов, слияние труппы и, наконец, пересмотр многих штампов МХАТ. И именно потому, что все эти задачи разрешались в неразрывной слитности, деятельность театра отличалась необыкновенной творческой интенсивностью. Работая зачастую под огнем вульгарно-социологической, пролеткультовской и «левой» критики, театр упорно удерживал свои позиции, не изменял ни своей художественной природе, ни своему взгляду на жизнь. Может быть, среди всех театров Художественный театр пережил этот {154} необходимый и трудный период наиболее органически. Для репертуарных предположений Художественного театра характерно сочетание народной исторической («Пугачевщина») и античной («Прометей») трагедии, классической западной («Женитьба Фигаро») и русской национальной («Горячее сердце») комедии.

Этим принципиальным спектаклям сопутствовали попытки театра расширить жанровые рамки и за счет таких традиционно демократических театральных жанров, как водевиль и мелодрама, которым многие театральные деятели в те годы прочили второе рождение. Театр начинал подготовку водевилей эпохи Великой французской революции, впоследствии вытесненных из его планов более насущными спектаклями. Станиславский предполагал пополнить репертуар МХАТ инсценировкой романа Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». В 1927 году на сцене МХАТ появилась мелодрама «Сестры Жерар» — значительно видоизмененная редакция старинных «Двух сироток».

Включение в репертуар мелодрамы с ее однозначным построением образов являлось, конечно, шагом рискованным. Какие бы {155} поправки ни вносились в испытанных «Двух сиротках» В. Массом, подготовившим текст в тесном контакте с режиссером Н. Горчаковым, мелодраматическая сущность пьесы неизбежно должна была сохраниться нетронутой. Нужно сознаться, что на выборе данной мелодрамы сказалось влияние только что показанного фильма, в котором действие переносилось в эпоху Французской революции. Конечно, от спектакля нельзя были ждать исторической точности, но выразить атмосферу назревшей революции, найти верный типаж эпохи было обязательно. Ясность сквозного действия, трепетная вера в исключительные предлагаемые обстоятельства очищали мелодраму от дурного вкуса. Руководивший спектаклем Станиславский любил и ценил мелодраму как жанр: иные сцены этого спектакля поражали смелостью сценического решения, как, например, ужин в доме порочного вельможи; и, хотя однозначность образов преодолеть удавалось далеко не всегда, усилия авторов и режиссуры привели к полному непререкаемому успеху облагороженной мелодрамы у зрителя. Современную западную сатирическую комедию «Продавцы {156} славы» театр в какой-то мере приспособил к своим задачам. Ее авторы Поль Нивуа и Марсель Паньоль, талантливые французские комедиографы, легкой сентиментальностью и комедийной парадоксальностью смягчали резкость основной ситуации (французский буржуа строит парламентскую карьеру на мнимой гибели во время войны героя-сына). Театр убрал из пьесы эпизодический образ чувствительного честного старика, не влиявший на развитие комедии, а парадоксальность ситуации обратил в психологический гротеск. Станиславский переводил изображение французского буржуазного быта в область подлинной сатиры, обличавшей «парламентаризм» и связанную с ним коррупцию. В течение репетиционного периода не раз упоминался Сухово-Кобылин как образец подлинной сатиры. Но пьеса не выдерживала такой психологической и идейной нагрузки. В театре бывш. Корша испытанные мастера комедии послушно следовали за авторами и выигрывали в смысле формальной отточенности и блеска. «Продавцы» во МХАТ, более сложные по внутреннему рисунку, оказались утяжеленными.

Первая в этот период значительная встреча театра с классикой — работа над «Прометеем» Эсхила — окончилась редкой для театра неудачей, зависевшей от неверного режиссерского подхода. МХАТ обращался к античной трагедии впервые после своего раннего опыта с «Антигоной». Там ему на помощь приходила сама стройная архитектоника пьесы Софокла. Но «Прометей» Эсхила в современном понимании скорее трагическая поэма, чем трагедия. В решении, предложенном режиссером Смышляевым, эстетизированное восприятие античности сквозило и в дунканизированном решении Хора и плясок, и в ритмизированном чтении — почти пении, и — главное — в ложном монументализме. Режиссура мечтала перенести зрителя в некий античный {157} хаос, где действуют герои-титаны, но на самом деле создала только бутафорскую постановку. Одетые в трико актеры изображали героев-титанов с налепленными бутафорскими мускулами, делавшими головы несоразмерно маленькими в соотношении с туловищем. Ни в одном из образов режиссер не нащупал его живого зерна. Особенно ясно это сказалось в третьем акте, в котором театр с помощью Сергея Соловьева пытался воссоздать недостающую часть эсхиловской трилогии и где поэтические образы Эсхила были заменены мертвыми аллегориями. Этот надоедливый и безвкусный аллегоризм особенно бросался в глаза рядом с проскальзывавшим бытовизмом. Пьеса, лишенная напряженного сюжета, не была разгадана в ее внутреннем драматизме и пафосе. Мечта Художественного театра о трагедии космических масштабов, о мировом образе Прометея, несущего людям свет, не осуществилась. Даже высокое искусство Качалова не могло спасти спектакль, и он не был выпущен на зрителя.

«Горячее сердце» сразу принесло МХАТ неоспоримый успех, равный самым знаменитым постановкам театра. «Женитьба Фигаро», напротив, получила признание постепенно, вместе с дальнейшей жизнью спектакля.

В «Горячем сердце» самые значительные роли, наиболее ярко написанные Островским, были поручены «старикам» театра, а роли, менее выразительные у Островского, — молодым актерам, не сумевшим на данном материале подняться ни по мастерству, ни по значительности до «стариков». Основная художественная нагрузка лежала на представителях старшего поколения. В «Женитьбе Фигаро», напротив, ведущие роли находились в руках молодежи, которой в эпизодических ролях аккомпанировали «старики». Этот режиссерски замечательно построенный спектакль только на публике дозрел до блеска, которого требовала комедия Бомарше и который был с самого начала задачей создателей спектакля.

К Островскому театр был уже подготовлен, в особенности постановками Гоголя, Щедрина, Достоевского. А революция помогла по-новому осознать ушедший мир, изображенный Островским. Французская комедия — спектакль Мольера — до этого только однажды появилась на сцене МХАТ. Здесь театру помимо нового толкования пьесы приходилось находить и новые приемы постановки.

Островский появился на сцене Художественного театра в новом обличье. Для театра рассказ о судьбе купеческой дочки Параши, обладавшей «горячим сердцем», отступал перед раскрытием {158} эпохи, воплощенной в ставших для театра символическими образах Градобоева, Хлынова и Курослепова — в градобоевщине, хлыновщине, курослеповщине как сконденсированном выражении крепостной России. Театр впервые с исчерпывающей силой ощутил мощь Островского, его густой и вместе с тем праздничный реализм. Театр как бы понял театральное зерно его драматургии. Станиславский явно использовал некоторые формы народного балагана. В ночной сцене в лесу, где Хлынов со своими приспешниками пугает заблудившихся путников, фигурировали и ярмарочно условная лошадь, и метлы, высовывающиеся из дырявой крыши полуразрушенного амбара, и полумаскарадные костюмы, напоминая своим сочетанием затейливое масленичное представление. Сгущенная характерность удивляла зрителя, связывавшего с Художественным театром предрассудок о нарочитой приглушенности тона его постановок. Каждый из основных образов был насыщен особым озорным пафосом, исполнители исчерпывали режиссерский рисунок до дна.

Это был по-настоящему монументальный и по-настоящему театральный спектакль. И из-за того, что градобоевщина, хлыновщина, курослеповщина были обозначены с такой разительной силой, спектакль приобретал точное социальное звучание. Театр как будто проник в социальные истоки этих необычных, смешных и страшных провинциалов. Ни в одном образе театр не прибегал к схематизации, нигде не ущемлял психологии героев. Он вел зрителя за собой в глубину старой провинциальной России, и она возникла в чертах ярких, приподнятых, освещенных ощущением полноты и силы жизни, свойственных Станиславскому и Островскому.

Интересно сравнить результаты работы над «Горячим сердцем» с одновременно предпринятой попыткой поставить одну из жемчужин русской драматургии — «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, которая была снята с репертуара во время репетиционной работы. МХАТ не разгадал ее художественной природы. Репетиции пьесы были прекращены по желанию старшего поколения актеров — Москвина, Грибунина и Тарханова. Они отказались от работы над ней не потому, что не признавали таланта Сухово-Кобылина, а потому, что их отталкивала пессимистическая оценка мира и обездушивание человека, наполнявшие мрачную сатиру Сухово-Кобылина. Им было тесно, жестко и неуютно при встрече с образами Расплюева, Варравина и Тарелкина, им внутренне нечем было жить. Они радостно и охотно играли в «Горячем сердце», где гуманизм и размах Островского помогли театру дать обобщенную сатирическую картину, в то {159} время как душевное отчаяние Сухово-Кобылина этому мешало. Таков был парадоксальный ход жизни театра.

После выпуска «Женитьбы Фигаро» театр первоначально обвиняли в том, что он будто бы недостаточно подчеркнул социальную линию пьесы. Но опыт подтвердил исконное положение МХАТ, что идеологический вывод должен органически вытекать из целостного понимания произведения. «Женитьба Фигаро» много раз игралась на сцене в первые годы после революции. Эту комедию зачастую или превращали в условное театральное представление, подменяя ее живую природу стилизацией эпохи, или в социологический урок по истории Франции. И в том и в другом случае комедия теряла свою безудержную заразительность.

В Художественном театре героем и хозяином спектакля Станиславский сделал не столько Фигаро и Сюзанну, сколько победоносный, находящий в юморе убийственное оружие французский народ, на который в своей борьбе постоянно опираются Сюзанна и Фигаро. Подобно тому как «Горячее сердце» было народной русской комедией, «Женитьба Фигаро», несмотря на блеск и изысканность декораций и костюмов, стала народной французской комедией. Из этого ощущения пьесы вытекали примечательные свойства спектакля. Жажда свободы и право на нее, сознание силы объединяли спектакль. Через всю композицию спектакля говорила грядущая французская революция. В этом спектакле на сцене МХАТ в качестве художника дебютировал Головин, дав одно из лучших своих созданий. Станиславский посылал больному Головину в Ленинград планировки, и Головин на их основе рисовал эскизы декораций и костюмов. Так получилось сочетание изобретательнейших мизансцен с первоклассной живописью. Головин почувствовал французскую природу комедии, дав преломление Испании во французском сознании.

Для того чтобы сильнее выявить содержание комедии, МХАТ не посчитался с ее классической формой, в значительной степени соблюдавшей единство места, и как бы раздвинул рамки спектакля. Разбив отдельные акты на ряд эпизодов, концентрировавших внимание зрителя на смысловом содержании кусков, и перенося действие то в небольшую галерею, то в кабинет графа, то на задворки замка, театр тем самым неожиданно и парадоксально решал их. Станиславский формулировал театральную задачу так: русские актеры играют французскую пьесу из испанской жизни. Это предопределило и внутреннюю правду, и особый «безумный», летящий ритм спектакля, и характерность {160} образов. Театр искал не открытой страстности испанцев, а французской легкости. Он шел к внутреннему содержанию не через усложнение психики действующих лиц, а через уточнение их «физической» жизни. Он тщательно добивался от актера выполнения цепи задач, вплоть до мельчайших оттенков, и вводил чрезвычайно существенное, плодотворное для актера определение — «как течет день», чтобы актер, выходя на сцену в данном образе, владел знанием течения этого «безумного дня», его сумасшедшего ритма, с тем чтобы его пребывание на сцене целиком включалось в то жизненное и ритмическое развитие образа и всей пьесы, которому Станиславский придавал, в особенности в данном случае, огромное значение.

Именно на «Женитьбе Фигаро» тенденции к достижению наибольшего совершенства формы становятся особенно заметны. Станиславский, протестуя против попыток нарочитых «переживаний», против натаскивания себя на наигранное веселье и горе, вызывал органическое самочувствие актера в образе через ярко поставленные психофизические задачи и через их точное выполнение, которое обеспечивает свежесть сценических приспособлений.

Именно в этот период основы системы в значительной степени прояснились для Станиславского и, работая над «Женитьбой Фигаро» и «Горячим сердцем», он проверяет свои наблюдения на творчестве крупнейших старых и молодых актеров Художественного театра. Он все реже прибегает к методу показа и все чаще требует совершенного овладения ритмом образа. Он переносит в свою педагогическую режиссерскую работу принципы музыки, особое внимание обращая на соблюдение пауз, музыкальное построение фразы, выделение отдельных слов, музыкальное совпадение интонаций действующих лиц в диалоге, на гармоническое соответствие ритма движения ритму слова. Он как бы подводил итог лабораторным поискам, которые он совершал в недрах различных студий, и открывал для себя все новые и новые возможности в постижении и воплощении сценического образа во всей его сгущенной психологической сложности и театральной выразительности. Его отчетливые, скульптурные мизансцены не просто правдивы, а предельно и поразительно достоверны и в этой достоверности непредвиденны, зачастую парадоксальны и потому вполне театральны. Станиславский как бы развертывает их, выводя одну из другой, все последовательнее и увлекательнее, согласно своей творческой логике, первоначально кажущейся капризной. И вот уже Силан — Хмелев степенно рассуждает на спине пойманного и поверженного {161} по ошибке хозяина, а Фигаро бесстрастно пошаливает острой бритвой, брея присмиревшего и почти обалдевшего графа.

Ко времени выпуска «Горячего сердца» и «Женитьбы Фигаро» предварительная работа с современными авторами закончилась, и театр мог непосредственно приступить к осуществлению подготовленных с ними пьес, в большинстве которых доминировали вопросы этики и морали в их новом понимании. Путь театра от первой поставленной современной пьесы «Дни Турбиных» через «Унтиловск» и «Растратчиков» к «Бронепоезду» и «Блокаде» ясно показывает общественную эволюцию театра. Для него не существовало разрыва между философией, психологией и политикой. Он вместе с писателями переживал период философского «оправдания революции».

В «Днях Турбиных» Булгакова театр впервые откликнулся на современность, коснувшись узкой темы самоопределения интеллигенции в годы гражданской войны. Это была иллюстрация судеб многочисленных представителей интеллигенции, через ряд личных переживаний приходивших к отрицанию белого движения. Театр как бы накапливал нужный для себя материал, подобно тому как он его накапливал в свои первые годы. Начав с пьесы, посвященной переживаниям интеллигенции, он пришел к утверждению народно-революционной драмы. Только чрезвычайно энергичной, полной искренних и честных поисков работой театр мог дать к десятилетию Октябрьской революции спектакль «Бронепоезд 14‑69».

Премьера «Дней Турбиных» вызвала оживленные отклики и резкую критику спектакля, возникали многочисленные диспуты, в которых «Дни Турбиных» были подвергнуты категорическому осуждению. Не только в пьесе, но и в работе театра видели защиту белой гвардии и попытку протащить контрреволюционные идеи.

Такой результат был для театра чрезвычайно неожидан. Субъективным намерениям театра резко противоречили отклики печати. Приступая к спектаклю, театр думал о новой форме агитации в пользу Советской власти и разоблачении белогвардейщины изнутри. Художественный театр противопоставлял «Дни Турбиных» пьесам, которые показывали врагов жалкими и смешными, и обнаруживал психологическую основу безверия и отчаяния, охватившего представителей белого движения. Театру казалось, что убедительнее всего вскрыть порочность и отсутствие корней в народе у белого движения не через приевшееся к тому времени сатирически насмешливое изображение разложения офицерщины, а через обнаружение все более и более {162} проникающего в их психологию ощущения безнадежности и разочарования, внутренней неустойчивости и тоски. Алексей Турбин со всей принципиальностью его натуры неминуемо должен был прийти в катастрофическое и неизбежно завершавшееся его гибелью столкновение со своим окружением. Спектакль был в какой-то мере биографическим автопризнанием интеллигенции, решительным разрывом с прошлым, появлением новых надежд, «для кого прологом, для кого — эпилогом», — такими словами кончалась пьеса.

В «Турбиных» впервые молодая труппа Художественного театра, к актерским силам которой относились недоверчиво, демонстрировала не только свежесть своих талантов и мастерство, но тесно спаянный, играющий в одной манере ансамбль В. В. Лужский, обращаясь к исполнителям спектакля, сказал, что в свои молодые годы «старики» театра не могли играть с таким совершенством, с каким молодежь играла «Дни Турбиных». В спектакле не было ни увлечения излишней характерностью, ни тяжкого натурализма и подробного бытоизображения. Здесь была ясно прочерченная внутренняя линия и великолепное понимание каждым актером намерения другого; здесь сказался весь предшествующий опыт театра.

В значительной степени эта удача обусловливалась тем, что «Дни Турбиных» касались социальной среды, близкой актерам, и переживаний, им хорошо знакомых. В «Турбиных» принимали участие исполнители «Младости» Леонида Андреева, они как бы продолжали жизнь своих хорошо знакомых и любимых героев в новой исторической обстановке. Они изменились, повзрослели, но не потеряли своей искренности и непосредственности. Членам бывшей Второй студии не представляло особого труда овладеть образами Турбиных. Булгаков исходил из традиций, установленных Чеховым, но, согласно своей индивидуальности, придал им большую остроту и некоторую трепетную парадоксальность. Эту стилистическую природу булгаковской пьесы молодые актеры Художественного театра почувствовали чутко и тонко. Атмосфера жизни, настроение, простота обнаруживались в такой легкой и увлекательной форме, что вызывали взволнованное потрясение у зрителя.

Между тем оценка спектакля, совершенно неожиданная для МХАТ, могла привести к серьезным осложнениям. Внутри театра в результате суровой критики «Дней Турбиных» возникло опасливое желание отгородиться от современной тематики, тем более что классика на примере и «Горячего сердца» и «Женитьбы Фигаро» сулила блистательный и неоспоримый успех. Нужно было {163} очень много силы и убежденности, для того чтобы противостоять этому течению, противопоставив ему серьезный и глубокий анализ «Дней Турбиных» и сделав соответствующие выводы из достоинств и недостатков спектакля. Театр должен был работой опровергнуть незаслуженное обвинение в контрреволюционности. И таким ответом явился поставленный через год «Бронепоезд». «Бронепоезд» появился вслед за «Турбиными» органически и свободно. То был не очень частый случай рождения пьесы внутри театра, служащий лучшим примером правомерности последовательной работы с автором. История создания пьесы многократно рассказана. Основой пьесы послужили «Партизанские повести» Вс. Иванова, отдельные эпизоды из которых он предложил в качестве сценических отрывков для замышлявшегося праздничного вечера в честь десятилетия революции. Спектакль явился не только свидетельством «признания» революции, но и раскрытием ее исторической справедливости. Он как бы подводил итог целому периоду жизни театра и распахивал дверь в будущее. Были ширь и размах в самой композиции пьесы, на первый взгляд очень схематичной, как бы персонифицирующей классовые силы, действовавшие на Дальнем Востоке, и символизирующей в конечном итоге победу революции. Но конкретные эпизоды пьесы вырастали до степени обобщения, не теряя ничего в сжатой, точной характеристике ее многочисленных и столь различных участников. Тесный клубок взаимосвязанных и противоборствующих интересов составлял взрывчатую силу пьесы; личные судьбы и личные интересы, горе, страдание, зависть, радость наполняли глубиной переживания действующих лиц. «Ради счастья горит наша Россия» — эти слова Васьки Окорока определили сквозное действие спектакля. Если можно было говорить о народности спектакля «Горячее сердце», то еще с большим правом можно было отнести это определение к «Бронепоезду». Его народность заключалась в его душевной доступности, в простоте его героизма, в радостно нетерпеливом приятии мира, в вере в победоносную силу мировой революции. «Бронепоезд» по силе впечатления и по методу его творческой разработки был родствен «Чапаеву». В его простоте, насыщенности заключалась поэзия и великая этическая сила, воплощенная в трагических событиях. В спектакле возникала не только радость победы, но и подлинный трагизм неизбежных потерь.

Театр перешагнул через многие грани, отделявшие его от далеких ему прежде, а порою и чуждых социальных слоев. Партизаны, рабочие, рыбаки, красноармейцы, партийные работники, беженцы, белогвардейцы наполнили собой сцену МХАТ. Спектакль {164} требовал отсутствия малейшего «представленчества». Речь шла не о затейливой характерности, и прежде изобретательно используемой его актерами, а о проникновении в самую психологию образа, в его манеру мыслить, в течение его логики, в умение понять его отношение к другому — о сценической раскрепощенности и внешней и внутренней типичности образа.

Потому-то, вероятно, так трудно было для этого спектакля предельной этической требовательности найти внешнюю форму. Первоначально театр вел переговоры с Петровым-Водкиным, который рекомендовал ему как оформителя своего ученика Чупятова. Но эскизы Чупятова Станиславский отклонил. Ни интересное цветовое решение, ни любопытный ракурс декораций не могли заслонить от Станиславского их некоего схематизма; неудобные планировочно, они принуждали к известной «заданности» мизансцен, вносили спокойную стройность в горячечную атмосферу ожидания и борьбы. В результате Станиславский предпочел прибегнуть к помощи Симова.

Еще до постановки «Бронепоезда» театром были приняты к работе «Унтиловск» Л. Леонова и «Растратчики» В. Катаева, показанные хронологически позже, но проработанные театром еще до премьеры «Бронепоезда», который в качестве юбилейной октябрьской постановки отодвинул остальные работы театра.

Первая пьеса Леонова «Унтиловск», задуманная первоначально в форме повести, сохранила отпечаток некоторой повествовательности. Подобно Катаеву в «Растратчиках», Леонов рассматривал в ней не столько будущее, сколько прошлое, пытаясь дать себе отчет в том, какая психология изживает себя. Леонов искал философского и психологического осознания темы. В противовес пьесам, построенным на внешнем действии, в пьесе Леонова, лишенной крупных внешних событий и завлекательной интриги, на узком жизненном участке совершаются огромные внутренние взрывы и напряженная душевная борьба. Сгущая и концентрируя внимание зрителя, Леонов поднимал действие почти до символического обобщения. В Унтиловске он видел не только маленькие провинциальные города, в которых продолжают еще жить старые чувства и мысли, но весь мир уходящей «унтиловской» Руси. Он анатомировал переживания действующих лиц, и пьеса носила характер психологически-символической драмы. Леонову никак нельзя было отказать ни в оригинальности образов, ни в особой манере письма. Возникал особый мир, в котором каждый действовал согласно своей психологии, иногда доведенной до странности и преувеличения. Леонов брал «унтиловскую» Русь замкнутой в самой себе, вне прямого отражения {165} той действительности, которая творилась за стенами заброшенного домика ссыльного попа Буслова, словно нарочито экспериментируя и сознательно помещая в одно место людей, психологию которых он рассматривал со страстью исследователя. Театру надлежало за внешним спокойствием почувствовать внутреннюю динамику, выявить драматические столкновения, незаметные при первом чтении. Чем больше театр работал над пьесой, тем более актеры находили в ней богатую пищу, сложный ход переживаний каждого образа. Леонов был захвачен исследованием философской, этической основы контрреволюции. Он не находил с ней со всех точек зрения никакой возможности примирения.

Так было и для театра, который еще не мог к этому времени расстаться с грузом прежнего морального подхода к изображаемому. «Унтиловск» очень помог театру до конца понять моральное ничтожество и этическую беспочвенность реакции. Черваков говорил прямо то, что внутренне жило у всех представителей зарубежной эмиграции и внутренней контрреволюции. Не забудем, что пьеса исполнялась впервые в 1927 году. Пронизанная ужасом психология Червакова оказывалась психологией пустоты, смерти. Эту тему театр почувствовал очень глубоко и воплотил ее до конца. Особую остроту приобретала пьеса оттого, что остальные действующие лица были нарисованы Леоновым с большим лирическим подтекстом, и эта «унтиловская» тоска, скрытая жажда жизни, изуродованная мечтательность и придавали своеобразный отпечаток всему построению спектакля. Не останавливаясь на полпути, театр делал последовательные выводы из предложенных Леоновым положений. По режиссерскому мастерству и актерскому исполнению «Унтиловск» относился к лучшим спектаклям МХАТ. Станиславский и Сахновский нашли ритм жизни, заключенный в леоновском тексте, скупо и предельно выразительно строили образы и мизансцены.

Углубленную философскую драму Леонова сменила сатирическая повесть Катаева «Растратчики», очень яркая и смелая по образам, ситуациям и языку, предоставлявшая театру великолепный материал для актерской и режиссерской работы. Пьеса как бы погружала зрителя в несколько гиперболизированный быт глухих уголков уездной Руси, может быть, даже переплескиваясь через ее границы и захватывая весь мир уходящей мещанской России. Было некоторое противоречие между особой манерой катаевского письма с его скрытой лирической иронией и теми монументальными масштабами, которые в результате придал пьесе театр. Предназначенная первоначально к постановке {166} на Малой сцене, она потом перекочевала на Большую, как бы внутренне разрастаясь и приобретая больший масштаб, нежели заключался в этой насмешливо лирической повести с рядом отлично написанных образов, из которых каждый получил на сцене МХАТ законченное и психологически обоснованное выражение. Но в своих стремлениях театр так до конца и не остановился на сколько-нибудь определенном толковании пьесы в целом. То его завлекали некая фантасмагоричность и гиперболизм необычайных похождений кассира и его помощника Ванечки, растративших казенные деньги под непреодолимым влиянием мрачного «домашнего» соблазнителя — несуразного и нелепого курьера Никиты (Н. Баталов), и тогда спектакль превращался в некий «чертов водевиль», тем более что литературный материал, казалось, давал на это увлекательное право. То театр устремлялся к сценическому повествованию о роковых бесцельных похождениях потерянных «бедных» людей — таким на репетициях показывал своего тоскующего лирического Ванечку (так и не увидевшего свет рампы) Хмелев; то театр замахивался на своеобразное подобие «Мертвых душ», видя в Катаеве прямого продолжателя Гоголя. То он обращался к резкой и неприкрытой сатире, что привело к взаимному обмену между Топорковым и Хмелевым ролями, противоположными по характеру, — Шольте и Ванечки, причем оба они гораздо более остро сыграли доставшиеся им в результате замены роли. В конце концов эти поиски привели к спектаклю, в котором сатирическая направленность господствовала. Декорации Рабиновича придавали спектаклю некоторую суховатую графическую обобщенность, не во всем соответствующую неистребимой душевности Катаева, на каких бы иронических позициях он ни стоял. Рабинович то прибегал к урбанистическим приемам изображения города с неизбежными световыми рекламами, то давал поэзию заброшенного захолустья. Но распространенная на большие масштабы монументального представления, пьеса Катаева стала внутренне неоправданной и необоснованной.

Эти спектакли, намеченные и во многом уж срепетированные, уступили место «Бронепоезду». Их сценическая судьба во многом зависела от этого обстоятельства. Они появились на сцене после ошеломляющих успехов «Турбиных» и «Бронепоезда» и оказались как бы в тени, хотя философская глубина «Унтиловска» и блеск актерского исполнения «Растратчиков» были вне сомнения. Но «Дни Турбиных» и «Бронепоезд» были спектаклями-декларациями они решительно и с непосредственной художественной силой выражали общественные позиции театра. «Унтиловск» {167} такого воинствующего значения не имел, но, однако, говорил о глубоко свойственном МХАТ стремлении к философски-этическому осознанию современной темы.

«Блокада» Вс. Иванова в какой-то мере развила темы, затронутые в «Унтиловске». По творческой манере она резко отличалась от «Бронепоезда». Она была замыслена и написана как драматургически стройное целое и не несла в себе следов инсценировки, явственно сохранившихся в «Бронепоезде». Она скорее сближалась с поздними произведениями Иванова, нежели с его «Партизанскими повестями». Борьба со «старыми» чувствами доминировала как основная тема в пьесе. С одной стороны, то была блокада Петрограда — блокада, так сказать, «историческая», фактическая. С другой — «блокада» чувств. Вс. Иванов хотел проникнуть в «тайное тайных» человеческой души, в ее сокровенные переживания. Линия защиты Петрограда, борьбы с Кронштадтским мятежом тесно сплеталась в сложное целое с внутренней борьбой человека. И несмотря на то, что в пьесе многое осталось незавершенным, смутным и недоговоренным, Немирович-Данченко почувствовал ее трагическую сущность. На сцене господствовал некий сумрачный пафос, и этим спектакль отличался от радостной патетики «Бронепоезда». Рабинович выразил атмосферу тех памятных дней в строгих линиях несколько обобщенных, тоже сумрачных декораций. Как бы из тумана возникали ободранная, уходящая в пустоту петербургская набережная, внутренность остановившейся типографии с омертвевшими машинами и, наконец, вновь гранитная набережная, по которой безостановочно и стройно шли войска на Кронштадт мимо разношерстной, разъединенной, боязливой толпы спекулянтов и «бывших людей», среди которой насмешливо и зло поднималась золоченая фигура Будды. Через всю пьесу рядом с трудными и запутанными судьбами главных героев тянулась судьба комсомольца Дениски — простосердечного и упорного «завоевателя жизни» в достоверном и поэтически мужественном исполнении Кудрявцева. «Блокада» продолжала линию психологически насыщенного, философски наполненного спектакля, отлитого в сжатую скульптурную форму. Как и в «Унтиловске», в «Блокаде» театр хотел поднять действие до своеобразного символизма. Если «Дни Турбиных» развивали преимущественно чеховские традиции театра, если в «Бронепоезде» наряду с подлинной народностью и правдой еще жил навеянный театральными традициями прием изображения крестьянства, то в «Унтиловске» и «Блокаде» театр следовал давнему утверждению Немировича-Данченко об углублении быта до символа.

{168} Следующий короткий период жизни театра, полный самых разноречивых тенденций и занимающий приблизительно 1929 – 1931 годы, отмечен попыткой подняться на более высокую формальную ступень, выработать новую форму спектакля и одновременно значительно расширить и углубить подход к раскрытию современности. Театр не мог не участвовать в тех поисках новых форм сценической выразительности, которые естественно обусловливались напором нового содержания, вливавшегося на сцену. Его опыты касались как классических, так и современных произведений.

В сезон 1929/30 года театр выпустил шесть спектаклей — «Дядюшкин сон» Достоевского, «Воскресение» Толстого, «Отелло» Шекспира, «Рекламу» Уоткинс, «Нашу молодость» С. Карташева (по повести В. Кина) и «Трех толстяков» Ю. Олеши. Мимо этого сезона нельзя пройти как мимо случайного. За каждой из постановок открывались поиски новых путей. В «Дядюшкином сне», «Рекламе» и «Трех толстяках» опыты обострения театральных форм приводили к различным результатам. «Нашей молодостью» театр продолжал линию современных молодежных спектаклей — дебютов молодых актеров и драматургов: он уже начинал подготавливать третье актерское поколение. Наконец, «Воскресение» и «Отелло» обозначали новые поиски в области монументальных театральных форм. Театр как бы нащупывал будущие пути репертуарных и сценических решений. Это был сезон бурного, может быть, наивысшего в этот период творческого напряжения. Если в последующий период театр, как правило, сосредоточивал внимание и силы преимущественно на одном-двух заранее намеченных этапных спектаклях, то в эти годы его интенсивный, во многом экспериментальный труд, приводивший к различным результатам, направлялся по многим линиям одновременно.

Социальная сатира не переставала волновать театр. «Степанчиково» и «Горячее сердце» требовали продолжения так удачно определившейся линии русской классической комедии. Лучший сценический материал, чем «Дядюшкин сон», казалось, трудно было найти. Повесть, первоначально задуманная Достоевским в драматургической форме, без особых затруднений находила свой сценический эквивалент. Театр долго колебался, переносить ли на сцену все ее содержание вплоть до образа Васи и трагических его объяснений с Зинаидой. После многих шаров театр пришел к заключению, что при отсутствии Васи на сцене его взаимоотношения с Зинаидой будут звучать сильнее, приобретая в воображении зрителя большую смысловую значительность {169} и лишаясь несомненной доли сентиментализма, наличествующей в повести. Ситуация, так сказать, говорила за себя без ее непосредственного изображения на сцене. Театр полагал тем самым сохранить глубину замысла Достоевского и точность жанра. Театр обладал для «Дядюшкина сна» отличными артистическими силами. Он замыслил спектакль как эксцентрическую комедию, разоблачающую психологию и быт провинциального общества, зло описанного автором. Вслед за «градобоевщиной» наступила пора разоблачения «мордасовщины» с ее ежедневной, наполненной мелким соперничеством, жалким честолюбием и унизительными сплетнями, лживой жизнью. Ему хотелось поймать самый нерв этой ничтожной жизни. В спектакле возникала целая серия уродливых и отталкивающих «эксцентрических» гиперболических масок и невероятных ситуаций.

Но чем далее работал театр, тем более понимал, что жанр «сатирической комедии» у Достоевского получает особый характер. Нужно было увлекаться не эксцентризмом положений, а тем пафосом, который пронизывает действующих лиц комедии. Оказалось, что играть «Дядюшкин сон» нужно с не меньшей наполненностью, с не меньшей захваченностью, чем романы Достоевского, и что именно та безумная, исступленная энергия, которую вкладывают в защиту своих ничтожных интересов действующие лица комедии и которая не соответствует преследуемым целям, придает ей необходимую силу и заостренность. Достоевский остается Достоевским. И только тогда наступает жестокое разоблачение «мордасовщины». Этой властно выступившей на первый план насыщенности актерского исполнения, к сожалению, во многом не отвечала внешняя атмосфера спектакля. Нарядная, отнюдь не лишенная вкуса комната в доме Москалевых, очень удобная для мизансценировки, не выражала претенциозного мордасовского уюта. Художник (Зандин) не внес в решение «Дядюшкина сна» своего отношения к «мордасовщине», что по мере долгой жизни спектакля вызвало настойчивое желание найти иное решение. Появившиеся позже декорации В. В. Дмитриева, сохранив прежний принцип мизансценировки, придали спектаклю более близкую Достоевскому беспокойную атмосферу надвигавшегося трагического финала.

Не решила проблему «эксцентризма» и не шедшая ни в какое сравнение с повестью Достоевского ни по литературным достоинствам, ни по идейной значимости американская комедия «Реклама» Уоткинс, пародирующая правосудие Америки. По форме спектакль склонялся к обобщенной и острой плакатной карикатуре, свойственной юмористическим журналам эпохи. {170} Так решались и декорации с неизбежной, несколько деформированной статуей Свободы, и подчеркнуто «американизированные», яркие по краскам и преувеличенные по покрою костюмы. Но само исполнение оставалось в пределах великолепно найденной комедийности. Среди многочисленных возникавших в современном театре проблем проблема эксцентризма связывалась с «гротеском» и другими подобными понятиями МХАТ не мог не определить к ней своего отношения. Эксцентризм, гротеск входили не раз как один из важнейших элементов в спектакли МХАТ, хотя бы в его классические сатирические спектакли, где он использовал их как в целях широкой типизации, так и в качестве одного из наиболее действенных сценических приемов. Но «обнаженный эксцентризм» — возможный и талантливо осуществляемый в театрах иного творческого стиля — не прививался МХАТ. Литературный материал «Рекламы» не давал повода и к психологическому углублению — пьеса предлагала отличный актерский материал лишь для исполнительницы главной роли Рокси О. Андровской.

Тем не менее театр продолжал уделять проблеме эксцентризма особое внимание. Ее решение зависело от подходящего авторского материала; такими авторами оказались Ю. Олеша и Ч. Диккенс, с их блистательной иронической усмешкой и неожиданной парадоксальностью образов и ситуаций.

Инсценировка сказки Ю. Олеши «Три толстяка» (1930) должна была сменить десятки лет идущую «Синюю птицу». Слияние нежнейшей лирики и иронического ума, блеск диалога, афористический {171} язык, сказочная атмосфера, обилие близких современности поэтических метафор требовали от театра проникновения в образ поэтического мышления автора. Нелегкая задача создания современной сказки, зовущей к борьбе с несправедливостью и гнетом, в значительной степени театру удалась, в особенности в сфере иронической сказочности. Здесь у большинства актеров нашлась и какая-то внутренняя чистота, и характерное для этой сказки удивленное восхищение красотой мироздания. И доктор Гаспар, и тетушка Ганимед (М. Яншин и А. Зуева), и продавец воздушных шаров (В. Топорков) были фигурами, не вмещавшимися в реальный быт, — театр угадал их лирическое зерно, выраженное в неожиданных формах. Именно синтезом эксцентризма и лирики МХАТ владел более, чем какой-либо другой театр. Но когда он вступал на путь внешнего гротеска, нарочитого и равнодушного, его лучшие намерения не. Получали осуществления — в данном случае образы «трех толстяков» потеряли экзотическую сказочность, получив враждебную жизнепониманию. Олеши плакатность. Его поэтическому мировосприятию оказались чужды и декорации, переносившие зрителей в полуабстрактный город из белых цилиндров и площадок.

Лишь позже, при постановке «Пиквикского клуба» (1934), театр овладел желанным и трудно достижимым единством эксцентрических элементов представления, по-своему намеченным в «Трех толстяках». Инсценировка была насыщена иронией Диккенса. Театр влюбился в чудаковатых персонажей повести и как бы открывал законы, по которым течет жизнь этих {172} злосчастных путешественников и обитателей старинных поместий; эти законы стали законами спектакля. Он рассмотрел и понял алогизм их поведения и мышления и вместе с Диккенсом над ними ласково иронизировал, все вновь и вновь удивляясь разительным сторонам их характеров и несуразным зачастую поступкам. Диккенс появился на сцене вне столь несправедливо прикрепленной к нему, навязшей чувствительности. Актеры, среди которых можно было бы назвать целый ряд великолепных исполнителей, нашли четкий, лишенный всякой расплывчатости, подлинно эксцентрический стиль исполнения. Замыслы инсценировщика, режиссера и актеров полностью слились с мыслью художника П. Вильямса, который не только передал стиль повести и эпохи, уже самой по себе театрально выразительной, но и в своих огромных панно, появлявшихся на задниках и иронически изображавших и расширявших отдельные ситуации пьесы, легко и ненавязчиво выражал современное отношение к чудесной повести Диккенса.

Продолжая накопление нового жизненного материала, МХАТ не останавливался в своих поисках и экспериментах, отдав немало усилий «молодежным» спектаклям. МХАТ быстро пополнялся новыми кадрами, рядом со «средним» поколением все большую роль играла вновь поступающая молодежь, и, размышляя о ее судьбах, театр считал необходимым давать ее мечтам и желаниям творческий выход — ставить спектакли, в которых она не только участвовала бы, но и брала на свои плечи основную ответственность. Эти специально «молодежные» современные спектакли оказывались и авторскими дебютами. Их жанр простирался от водевиля до драмы. Малая сцена МХАТ оправдывала тогда свое назначение как сцены экспериментальной.

Так случилось с водевилем В. Катаева «Квадратура круга», в котором эксцентричность положений сочеталась с лирическим подтекстом. Спектакль решал проблему жанра, утвердив правомерность современного водевиля. Попадающие в смешное положение герои не только не вызывали насмешливо отрицательного отношения, но возбуждали симпатию. Ощущение вступающей в жизнь молодости наполняло спектакль. Юмор окрашивал поступки его героев, и старые на первый взгляд ситуации получали новый смысл. Катаев рисовал современный злободневный студенческий быт, не менее современные характеры; актеры их воплотили исчерпывающе и легко, режиссура нашла точный рисунок и ритм, художник (В. Козлинский) дал несколько ироничные и простые декорации, освободив сцену от излишних подробностей и открыв простор актерам.

{173} «Взлет» Ваграмова, «Наша молодость» Карташева и оставшаяся не показанной широкому зрителю «Дерзость» Погодина открывали путь к более значительным темам. Пьеса Карташева являлась инсценировкой повести В. Кина «По ту сторону» о гражданской войне на Дальнем Востоке. Формирование характера, верность идеалам революции как принятое на себя внутреннее обязательство, более того — открытие для себя мира в целом составляли внутреннюю сущность скупого по форме, но очень взволнованного по своей сути представления, раскрывавшего зерно новой молодежи. Привлекшие гораздо меньшее внимание «Взлет» Ваграмова и «Дерзость» Погодина ставили уже вопросы современной морали и этики. «Взлет», несколько декларативный, порою иллюстративный этюд, вводивший в жизнь летчиков и ставивший проблему долга, был зорко использован актерами, прежде всего Б. Г. Добронравовым. «Дерзость» рассказывала о смелых попытках создания молодежных бытовых коммун. Как известно, их опыт явно не удался: вместо свободы и равенства он лег на строившую их молодежь тяжкими оковами; пьеса, а вслед за нею театр идеализировали этот напрасный искренний порыв молодежи; преувеличенная, небытовая яркость костюмов не только не помогала, но мешала исполнителям. И хотя в спектакле была занята группа очень интересных актеров, неудача была очевидна. Последним в этой серии спектаклей оказался показанный несколько позже «Чудесный сплав» (1934) В. Киршона — крепко сделанная комедия с несколько однозначными, твердо очерченными образами, лишенная, однако, лирического юмора.

Значение этих различных по литературному и драматургическому достоинству пьес — кроме, может быть, «Квадратуры круга» — не следует преувеличивать, но они сближали актеров с окружающей действительностью и современными характерами, расширяли жанровые возможности театра.

Продолжая поиски новых театральных форм, МХАТ ощущал необходимость монументальных произведений. Так родились имевшие поразительно противоположные судьбы спектакли «Отелло» и «Воскресение».

В «Отелло» отсутствовало единство замысла. Казалось бы, этому утверждению противоречит наличие режиссерского экземпляра «Отелло», написанного Станиславским и теперь широко известного как одно из наиболее проникновенных и сценически выразительных толкований трагедии Шекспира. Станиславский предлагал не только ряд отдельных новаторских решений, но и последовательно развернутый план спектакля. Но режиссура {174} (И. Судаков) спешила с выпуском спектакля, не дожидаясь получения очередных соображений Станиславского, которые он, находясь на лечении, присылал из-за границы. Произошел полный разрыв спектакля с планом Станиславского. Намеченные еще со Станиславским эскизы Головина могли служить, так сказать, мостком между замыслами Станиславского и режиссурой. Но декорационное решение из-за болезни Станиславского оказалось недоработанным. В целом его праздничная нарядность не соответствовала шекспировскому пафосу, в особенности в сценах на Кипре, в которых у художника явно преобладало экзотическое, хотя и выраженное с тончайшим вкусом восприятие Востока. Трагическое ощущение, возникавшее в венецианских сценах, в них исчезало. Не было оно поддержано и сценическим развитием, не опиравшимся на общую философскую идею и передававшим лишь сюжет пьесы. Проблемы трагедии не возникало. Особенно горько было отнести это к Леонидову, который на репетициях в фойе обнаруживал необычайное проникновение в трагедию Отелло, заслужив от Станиславского признание, что Леонидов в этой роли выше Сальвини. Придя на сцену, облачившись в экзотический костюм, загримировавшись мавром, Леонидов, лишившись поддержки Станиславского, потерял себя. Многолетний труд пропал напрасно. Между тем театр имел все возможности дать современное истолкование трагедии, примером чего служил Яго — В. А. Синицын, сдержанный, умный, расчетливый, иронический, проникнутый скепсисом всеотрицания. Но театр растерялся — «Отелло» не только возвращал театр к его предреволюционным позициям, но отбрасывал гораздо дальше; оставалось только жалеть, что Станиславский не осуществил сам своего замысла. Многие исполнители играли хорошо, «по школе», но она оказалась мертва вне объединяющей мысли, твердо понятого «сквозного действия», точного ощущения стиля. Спектакль ясно доказывал, что всякое «подражательство» системе, ее узкое понимание на деле ее искажает.

Иная судьба ожидала «Воскресение». После долгого перерыва снова вернувшись к Толстому, театр разгадал социальную сущность, поэтическую прелесть и широту его романа. Спектакль не только закрепил достижения театра в области современного истолкования классики, но, расширяя и углубляя их, открывал театру новые пути. По своей значимости он мог равняться в предреволюционной истории театра лишь с «Карамазовыми». Но если «Карамазовы» в целом следовали за автором, то постановка «Воскресения» утверждала принципиально новый подход к классике, к поискам сценического эквивалента эпическому произведению. {175} Театр нашел его, проникнув в философскую и социальную сущность романа, неразрывно слитую с его поэтической красотой и художественным размахом. Театр сознательно следовал здесь за толкованием Толстого, изложенным в ленинских статьях.

Театр, естественно, отверг все предшествующие инсценировки, сводившиеся к трогательному роману Нехлюдова и Катюши. Более того, он разглядел в романе не историю «воскресения» Нехлюдова, а «воскресение» Катюши. Именно с этой точки зрения он излагал ее судьбу. В искренних переживаниях Нехлюдова он увидел долю нравственного лицемерия, неразрывно связывавшего его со средой.

Но еще важнее театру казалась та широкая картина предреволюционной России, на фоне которой возникали нравственные и социальные проблемы справедливости и назначения жизни. Спектакль делился на четыре большие части: «Суд», «Тюрьма», «Деревня и Петербург», «Этап», — в каждой из которых театр вводил зрителя в самую суть социальных противоречий. Здесь-то и пригодилась театру его зоркость и безошибочная наблюдательность. Люди самых различных слоев России — судейские, крестьяне, присяжные, представители высшего света, разночинцы-интеллигенты и т. д. — проходили перед зрителем не только в своей точной внешней характерности, но вскрытые в самом своем существе. Интрига романа отступала перед еще не виданным в МХАТ широко развернутым социальным полотном. Роль чтеца, только намеченная в «Карамазовых», получила расширительное толкование и решающее для спектакля значение. Режиссура смело включала его в развитие действия не в качестве необходимого соединителя картин, а как своеобразного представителя автора, проникающего в истинный смысл поступков и мыслей действующих лиц. «Лицо от автора» — так назывался в данном случае чтец — говорило, так сказать, от имени Толстого. Он обвинял, иронизировал, защищал, вводил в прекрасный мир природы. Он нес в себе зерно Толстого-поэта.

Декоративное решение создавало поэтический образ спектакля, эквивалентный художественной стилистике Толстого, прозрачности и ясности его языка. Уходящие ввысь декорации обозначали строгую и холодную белизну судебного зала, полусумрак тюремной камеры, молодые зацветающие березки в сцене в деревне, занесенные снегом зимние этапные дороги в финале. Светлый кремовый занавес, на фоне которого впервые появлялось «лицо от автора», ассоциировался с чистотой и светом, наполнявшими роман. Может быть, ни разу за всю жизнь {176} Художественного театра Толстой не звучал так победоносно и сильно, как в «Воскресении».

Какие бы существенно важные вопросы применительно к классике и современности ни решал театр в морально-этическом плане, ему хотелось коснуться со всей возможной художественной силой основных политических проблем, составлявших смысл жизни коренным образом перестраивавшейся страны. Эта задача вставала перед ним и как общественная, и как творческая необходимость.

Расширение и углубление тематики захватывало все больший круг образов — он казался почти неисчерпаемым. Области жизни, ранее не затронутые театром, возникали с заражающей силой. Театр продвигался вперед жадно. Никогда еще перед ним не вырастали с такой явной, сознательной обнаженностью политические проблемы. Руководители театра, ранее теоретически отвергавшие вмешательство политики в искусство, признали теперь за ней это право, однако при непременном условии полной художественной искренности и не только при сохранении, но и обогащении своего ревностно защищаемого направления в искусстве. Более того, они признавали большую ответственность и новизну возникших теперь перед ними художественных задач. «Бронепоезд» доказал правомерность слияния революционной патетики с художественной правдой, с проникновением в человека, в психологию масс. Следовало идти дальше.

Однако возражения против метода МХАТ с точки зрения вульгарного социологизма и обвинения в идеализме продолжали в этот период сыпаться с прежней, а может быть, и увеличивавшейся силой. Какие бы серьезные теоретические опровержения ни приводили защитники МХАТ в пользу метода, лучшим доказательством все же оставалась творческая практика. Возбуждавший в эти годы острейшие дискуссии вопрос о взаимоотношениях Художественного театра и РАПП воспринимался тогда как вопрос о том, может ли МХАТ, сохраняя верность своему творческому методу, создать политический спектакль, раскрывающий социальные процессы современности. МХАТ никогда не хотел считать себя представителем определенной литературной группировки и, сближаясь с представителями РАПП, видел, что среди даже самых ортодоксальных рапповцев числилось немало талантливых писателей, которые могли помочь МХАТ убедительно доказать плодотворность применения его метода к современной политической пьесе.

«Страх» Афиногенова и «Хлеб» Киршона затрагивали важные стороны политической и общественной жизни страны. Ясно сказывались {177} различия индивидуальностей их авторов — хотя оба они ставили себе одни и те же цели и принадлежали к одной и той же литературной группировке, — а не только разница захватываемых ими областей жизни. В «Страхе» речь шла о процессах, происходящих в среде научной интеллигенции, но пьеса могла быть понята более широко. Среда интеллигенции была представлена в точных характеристиках, различных оттенках; актеров пьеса удовлетворяла вполне, казалась близкой и понятной. Резко и бескомпромиссно поставленный вопрос о внутренней перестройке, лежащий в основе пьесы, равно распространялся и на интеллигенцию художественную, в частности театральную. В монологах Бородина и Клары Афиногенов возвышался до поэтического пафоса. Публицистический лиризм пьесы или ее лирическая публицистичность окрашивали спектакль своеобразно и остро. Публицистически-лирический ход Афиногенова несомненно открывал МХАТ ключ к политическим проблемам современности. Театр взял пьесу крупно. Высокие, тянущиеся вверх книжные шкафы служили основой декораций и, придавая действию некоторую обобщенность, создавали атмосферу научного института. Киршон был художником более рационалистичным. Он сам в какой-то мере глушил в себе те несомненные лирические ноты, которые звучали в его первых произведениях — в особенности в «Городе ветров». Известная доля схематизма отличала «Хлеб», но была новизна в обрисовке самой атмосферы деревни в момент исторического перелома; сценой овладевал новый типаж. Действие развивалось в самые насыщенные моменты классовой борьбы, предопределявшей построение пьесы, осложненное противопоставлением двух типов политических деятелей — одного, отмеченного подлинным чувством политического такта, и второго, в котором преобладают элементы политического авантюризма и прямолинейности. Первоначальное предположение об обобщенной конструктивной декорации театр отверг. Схематизм {178} декорации только подчеркнул бы схематизм пьесы. Оформление намеренно скупыми, но точными чертами рисовало конкретную обстановку, становившуюся плацдармом для ожесточенной полемики, при которой отступал на второй план «любовный треугольник», не очень хитро очерченный автором и не очень-то интересовавший театр, в особенности исполнителей. Политический спор о судьбах страны и о путях перестройки деревни стал центром спектакля.

Но театр все же чувствовал некоторую неполноценность спектакля, его иллюстративность, чуждую искусству МХАТ. Подобно драматургии, театр завершал период накопления материала, его первоначального художественного и общественного осознания. Дискуссия вокруг метода продолжалась, хотя общее решение темы и ряд исполнений — и в «Хлебе» и в особенности в «Страхе» — наглядно опровергали нападки противников МХАТ. Но очевидные успехи и широкое признание зрителя обозначали не окончание поисков, а в гораздо большей степени необходимость наступления нового этапа в жизни театра. Этот новый этап оказался связан с именем Горького.

«На дне» не прекращало своей сценической жизни. После всплеска новой волны интереса к пьесе и спектаклю в послереволюционные годы театр продолжал давать ее в той же режиссерской интерпретации и со многими прежними исполнителями, но новых постановок пьес Горького не делал. Может быть, в их отсутствии в первое революционное десятилетие и лежала некоторая ошибка МХАТ. А может быть, театру предстояло накопить новый внутренний багаж и новый взгляд на мир, чтобы, не повторяя самого себя, заново решить драматургию Горького.

Путь к современному Горькому преодолевался нелегко. Но именно в его драматургии лежал ключ к философски-политическому спектаклю, к которому постепенно направлялся театр. Показательна, например, эволюция исполнения Качаловым роли Барона в «На дне». Свое толкование он все более обострял. Все более виделся рассказ не только о единичной судьбе занимательной личности, но о крушении класса — настолько точно он отбирал детали, характеризующие этого опустившегося и опустошенного, завистливого человека. Качалов лепил сложнейший образ, в котором безошибочно найденный внешний рисунок сочетался со своеобразной злой лирикой, ущемленной мстительной тоской. На Малой сцене промелькнули инсценированные «Мальва» и «Челкаш», актерски сильная интерпретация которых оставалась в пределах психологически-жанровой наблюдательности. Эпизодические обращения к Горькому возникали неоднократно: {179} в «вечера» и «утра», посвященные Горькому или памятным революционным датам, включались «Страсти-мордасти» и отрывки из «Матери». Назревала необходимость подойти вплотную к Горькому.

Первым опытом оказалась инсценировка рассказов Горького под общим названием «В людях», объединенная образом Алексея, в котором легко угадывался сам Горький. Но спектакль был ценен раскрытием не столько личности молодого Горького (отобранный литературный материал предоставлял для этого мало возможностей), сколько того страшного, противоречивого — чаще жестокого, реже душевного — мира, который Горький встретил в своих скитаниях «в людях». Театр увидел этот мир ярко и свежо, в пронзительной, лишенной какой-либо чувствительности простоте. Удивление, вызванное при первом появлении «Дна», было давно пережито. Насыщенность горьковских красок и неожиданность открытой им среды уже не воспринимались дерзкой «экзотикой». В сценах «Страсти-мордасти» и «Хозяин» доминировала беспощадная смелость горьковского взгляда на жизнь, неразрывно сливавшаяся не только с неистребимым, проницательным интересом к жизни, но и с любовью к человеку. Созданные Тархановым, Бендиной, Монаховой образы были неповторимы, как неповторимо зоркое и ослепительное, жестокое и ликующее восприятие жизни Горьким, к которому театр начал приближаться.

Казалось, в «Егоре Булычове» произойдет окончательное слияние Горького с театром. И действительно, вряд ли можно назвать много спектаклей, отмеченных таким количеством интересных актерских толкований и совпадений с автором. Театр как будто вполне доверился драматургу. Он отказался от дробления на эпизоды, от ввода дополнительных персонажей, характеризующих эпоху, — вообще от режиссерских принципов постановки «Булычова» в Театре Вахтангова. Он сохранял, конечно, и полемическое отношение к «первооткрывателям» пьесы, с которыми не во всем соглашался и сам автор. Согласно горьковской ремарке, театр сосредоточил сложную и многоструйную жизнь пьесы в ярко написанной Юоном столовой богатого купеческого дома, куда случайно, ненароком сходятся его обитатели и посетители. Но эта необязательность встреч не привела к желанной концентрированности, делая атмосферу действия нейтральной. И хотя театр ввел звуковую увертюру, передающую напряженную уличную жизнь тех лет, в общем замедленном ритме спектакля она не нашла продолжения. Возникало несколько парадоксальное положение. Каждую принадлежащую ему сцену актер {180} играл исчерпывающе, до дна, мечтая полностью в нескольких коротких сценах охарактеризовать образ, но этим тяжелил спектакль, удлинял его течение. В сценическом рисунке отсутствовала какая-либо случайность; актеры были по-настоящему типичны, безошибочно характерны; действие каждого из них было направлено верно. Но сцены, подробно, зло и талантливо исполненные, все же оставались только отлично, по-горьковски исполненными сценами, а основная тема спектакля исчезала куда-то, и притом не среди мелких и случайных наблюдений, а именно среди крупно очерченных, насыщенных образов — как будто решению данной пьесы театр предпочел постижение горьковских образов. В значительной степени внутренняя незавершенность спектакля при крайней его сценической выверенности и одновременно перегруженности заключалась и в нерешенности одной из основных тем пьесы — тема жизни и смерти, философская основа спектакля ускользала от режиссера.

Горький в этот период влиял на Художественный театр не только своими пьесами, но и всей своей общественной и художественной деятельностью. Он помог определить пути Художественного театра в современности. По мысли Горького, высказанной им в беседе со Станиславским, Художественный театр должен был стать своеобразной театральной академией, охватывающей все стороны театральной жизни и обязанной воспитывать не только молодых актеров, но и драматургов.

Решающим моментом в творческом сближении МХАТ с Горьким стала постановка пьесы «Враги» (1935), трудную композицию которой, сложный ход образов театру удалось разгадать с гораздо большим успехом, чем в «Егоре Булычове». Именно понимание политического смысла пьесы помогло театру облечь ее в совершенную художественную форму. Зерно спектакля заключалось в названии пьесы, в столкновении двух классов, в философском его осознании. Оно пронизывало спектакль, подтекстом которого стал неотвратимый ход истории. Он был современен, этот воинствующий и подлинно гуманистический спектакль, относившийся к событиям почти тридцатилетней давности, хотя историческая точность принадлежала к его основным качествам. Все его образы отнюдь не были схематичными «классовыми масками». Театр, следуя Горькому, в каждом из них нашел его социальную сущность в нерасторжимом живом единстве с психологическим индивидуальным стержнем. Законченные сценические портреты становились мощными социальными обобщениями. Спектакль шел в сосредоточенном четком ритме при предельной насыщенности и сжатости мизансцен. Возникал тот {181} «глубокий ансамбль», который сливает в неразрывное целое не только исполнение всех ролей, но и все без исключения остальные элементы спектакля. Немирович-Данченко рассказывал, что декорации первого акта не удавались художнику (В. Дмитриев), пока он не нашел деталь, раскрывающую зерно пьесы: глухой дощатый забор, резко отделяющий хозяйский парк от кирпичного корпуса фабрики, трубы которой виднелись над ним. Не ветшающий помещичий дом, а модный особняк в стиле модерн, возникший в соседстве с огромной фабрикой, отвечал общей характеристике либеральничающих Бардиных. Этот откровенно публицистический, неожиданный для МХАТ колючий спектакль клокотал сдерживаемыми страстями, прорывавшимися грозно и неотвратимо.

Поставленная в 1938 году пьеса Горького «Достигаев и другие» не поднялась до художественного уровня «Врагов», хотя режиссеры спектакля насытили его сильными страстями и пылающими красками. Как и в случае с «Булычовым», точным следованием авторскому тексту спектакль отличался от постановки той же пьесы в Театре Вахтангова. Театр последовательно выявлял линию действия каждого образа и мог похвастаться рядом отличных сценических характеристик, причем многие исполнители, играя роли тех же персонажей, которые фигурируют в «Егоре Булычове», решали их еще обостреннее и резче. И все же вновь, как и в «Егоре Булычове», выразительно сыгранные образы заслоняли от зрителя сложные и многоплановые переплетения пьесы, ее основной конфликт. «Враги» так и остались высшим достижением МХАТ в толковании Горького.

В 30‑е годы обозначился новый важный период в развитии искусства Художественного театра. Станиславский и Немирович-Данченко, соперничая друг с другом и поддерживая друг друга, в равной мере не позволяли театру утратить дух творческого поиска и остановиться в своем развитии. Их взгляды получили отчетливую формулировку в ряде их теоретических работ.

Станиславский заканчивает книгу «Работа актера над собой» и в значительной степени завершает работу над «системой», подытоживая опыт многих актерских поколений. Система выросла не в результате отвлеченных рассуждений, а на основе творческой практики, и умение неразрывно слить высокие цели искусства с простейшими и конкретными актерскими задачами явилось одним из ее драгоценных свойств. Она имеет не только узкопрактическое, но и подлинно философское значение. Выходя {182} далеко за пределы метода актерского воспитания, она определяет назначение театра в целом. Живое, действенное средство создания спектакля и воспитания актера, требующее умелого и гибкого применения, система отнюдь не является мертвой схоластикой. Особенно драгоценно неустанное стремление к новым и новым открытиям, которое Станиславский воспитывал в работниках сцены. Станиславский стремился к познанию законов органического рождения сценического образа. Не желая насильственно влиять на актера, он всеми силами пробуждал в нем творческую энергию и направлял его к самому верному и самому свежему воплощению образа. Станиславский видел цель усилий режиссера и актеров в раскрытии «сверхзадачи», идейно-философского смысла пьесы, которому подчиняются все элементы спектакля. Он утверждал неразъединимость социального опыта актера и его личных переживаний. Учение о «сверхзадаче» и «сквозном действии» было основой системы. Станиславский утверждал необходимость гармонического сочетания всех элементов системы в работе актера. Он переводил на язык актерской техники самые сложные внутренние задачи, помогая актеру творить свободно и вдохновенно. Для Станиславского все части системы, будь то «предлагаемые обстоятельства» и «общение» или учение о «сценическом внимании» и «сценической этике», были неотделимы одна от другой. Они определялись общим замыслом спектакля, «жизненной этикой», мировоззрением артиста. Так происходило естественное и всестороннее развитие и обнаружение творческой личности актера.

«Метод физических действий» не есть открытие самых последних лет жизни Станиславского, зачеркивающее всю его предыдущую работу по созданию системы. Никоим образом невозможно понимать «физические действия» в их элементарном смысле. Они неразрывно связаны, по мысли Станиславского, с психологией актера, с пробуждением подсознательного творческого начала. Вернее говорить поэтому о методе «психофизических» действий, органически связанном со всеми элементами системы.

Репетируя «Мертвые души», в еще большей степени «Таланты и поклонники» и тем более «Тартюфа», Станиславский обращал эти свои последние работы в своеобразную лабораторию, призванную очистить актеров от их штампов, включая и штампы Художественного театра.

«Мертвые души» не сразу нашли свое разрешение. Спектаклю предшествовало возникновение различных постановочных планов, сменявших друг друга. Уже на опыте постановки гоголевского {183} «Ревизора» театр ощутил, какие трудности заключены в Гоголе. При решении «Мертвых душ» они возрастали. В первую очередь возникал вопрос о методах инсценировки, порученной — после происходивших еще в 20‑х годах переговоров со Смолиным — такому близкому Гоголю писателю, как Булгаков. Первоначальный замысел исходил из гоголевского определения жанра «Мертвых душ» — «поэмы». Успешное применение «лица от автора» в «Воскресении» предопределило появление в этих первоначальных планах роли «автора» — читай, Гоголя, — как бы фантазирующего в Италии о далекой России. Этот план был отброшен и заменен прямо противоположным намерением создания самостоятельной комедии, построенной по законам гоголевской драматургии. Булгаков выполнил свой замысел виртуозно, драматургически законченно. И хотя во второй своей части инсценировка, несмотря на все булгаковское мастерство, явно шла на спад, режиссура пыталась вместить в рамки этого спектакля всю творческую манеру Гоголя. Но Станиславский предпочел в самой пьесе различить особенности авторского миросозерцания и стиля. Социальный анализ эпохи связывался для Станиславского и с общими философскими размышлениями о добре и зле, о сущности человека. Чичиков был для Станиславского воплощением зла, которое он распространяет, несет с собой, пробуждает в людях.

Как и в поэме Гоголя, значительное место заняло в спектакле в ряде последовательных сцен знакомство Чичикова с помещиками. Станиславский предложил каждому из актеров предельно насыщенный рисунок, доходящий до сатирического обобщения. Слащавость Манилова, безудержность Ноздрева, благодушие губернатора, опустошенность и скупость Плюшкина, тяжелая мрачность Собакевича были доведены до гоголевской, полной юмора гиперболы, которая и удивляла, и пугала, и вызывала непреодолимый смех своей несообразностью. Вторая часть спектакля сводила вместе эти поразительные образы. Порою режиссеру как бы не хватало текста. Станиславский мастерски лепил почти безмолвные массовые сцены (например, сцену бала с его провинциальной роскошью и роем услужливо вьющихся вокруг губернатора и Чичикова провинциальных львиц, барышень и чиновников), доводя спектакль в сцене ужина и скандала, учиненного Ноздревым, до апогея гоголевского сатирического пафоса.

Соответственно прошел долгую эволюцию поиск декоративного оформления: у Сахновского и Дмитриева возникал образ мира, подчиненного власти вещей, переполненного вещами, душного, тесного, чуждого человечности. Но Станиславский воспротивился {184} этому решению, не находя в нем внутреннего соответствия Гоголю. Все больше склоняясь к «актерскому» решению спектакля, он предложил противоположный принцип — декорация сосредоточивала внимание на центре сценической площадки, где происходили важные дуэтные сцены, и словно размывалась к боковым кулисам, как бы постепенно исчезая из поля зрения. Но опыты показали не только практическую неосуществимость этого замысла, но и его противоречивость, поскольку, если можно было добиться, чтобы декорация производила впечатление «исчезновения в небытие», то живой, действующий, передвигающийся актер неизбежно разрушал это впечатление. Станиславский в результате прибегнул к некоему компромиссу. Он решительно ограничивал сценическое пространство, показывая лишь выразительные части комнат, окруженные системой зеленых занавесей, группирующихся каждый раз по-новому. Такое в известной степени нейтральное решение, однако, действительно сосредоточивало внимание на мощно нарисованных гоголевских образах, окруженных подлинной атмосферой эпохи.

Свои искания Станиславский продолжил на материале Островского, К автору российской «человеческой комедии», такому, казалось бы, доступному, но на самом деле во многом неразгаданному, почти одновременно обратились оба руководителя МХАТ. На первый взгляд «Гроза» Немировича-Данченко и «Таланты и поклонники» Станиславского не только не совпадали друг с другом, но направлялись по различным линиям, хотя в основе их творческих намерений лежало углубленное понимание Островского: одно — внешне более традиционное, другое — более категорическое и решительное.

На этот раз Станиславский как бы отбросил заботу о форме спектакля. Репетиции спектакля шли у Станиславского в Леонтьевском переулке. Раза два или три — прикованный остальное время болезнью к дому — Станиславский провел репетиции на сцене Филиала. Была изрядная доля традиционности и в декорациях Крымова, напоминающих скорее старые павильоны Малого театра, нежели планировки пьес Чехова в МХТ. Станиславский, осложняя свою основную задачу, словно отрешился от своего планировочного мастерства. Он протестовал против частой в то время и по большей части неудачной гипертрофии режиссерской изобретательности, против той «мейерхольдовщины», которую несколько позже высмеивал сам Мейерхольд. Репетируя на сцене Филиала, перенося на нее тщательно нажитое и найденное актерами в тесных комнатах Леонтьевского переулка, Станиславский предложил актерам «обжить» сцену, {185} находя удобные мизансцены, наиболее удачные из которых он фиксировал из зрительного зала. Он одновременно и давал полную свободу актерскому творчеству, его непосредственности и свежести, и проверял внутреннюю линию, найденную в период интимных репетиций, к сохранению которой Станиславский относился особенно ревниво. Речь в спектакле шла не о трудном пути молодой провинциальной актрисы, не о путях сценической карьеры, а гораздо серьезнее — в спектакле возникала тема призвания, требующего от художника полной самоотдачи, тема, интимно близкая самому Станиславскому. В противоположность неистовой яркости «Горячего сердца» Станиславский прочел в «Талантах» другого Островского — Островского «тихой драмы», разглядев в пьесе некую «лирическую драму», предсказывающую появление Чехова. Он шел к Островскому через Чехова и в Островском видел прямого предшественника Чехова. Сам он погружался в воспоминания своей юности, когда еще была жива крепко ему запомнившаяся изображенная Островским актерская жизнь. Но быта он касался лишь слегка, сохранял ему верность, но избегал назойливого эстетического или натуралистического любования: он нуждался в атмосфере эпохи, быта провинции, но он сводил их к роли фона, не принимал никакой модернизации и тем более стилизации. Он — в особенности в образе Негиной — разглядывал тончайшие переживания и как бы боялся оскорбить или затемнить этот образ неосторожным и грубым прикосновением к ее затаенным чувствам. Станиславский делал рискованный шаг, так как сохранить в процессе сценической жизни этот тончайший рисунок вне опоры на особые режиссерские приемы было очень затруднительным. Но он ставил перед актером требования бескомпромиссные.

Станиславский в этот период руководил и постановкой пьесы Булгакова «Мольер». Эта встреча МХАТ с его любимым драматургом оказалась противоречивой и драматичной по результатам. В самом восприятии пьесы театром заключалась несомненная двойственность. Расхождения коренились уже в том, что Булгаков считал себя вправе предполагать в зрителе знание роли и значения Мольера в мировой литературе, а Станиславский рассчитывал на зрителя свежего и непосредственного, может быть впервые знакомящегося с образом Мольера. Спектакль имел много несомненных достоинств. Вильямс отлично угадал стиль эпохи, атмосферу пьесы, некоторую загадочность и таинственность отдельных ее сцен. Спектакль был отлично ритмически построен; не только образы, характеризующие «кабалу святош» (первоначальное название пьесы), но и такие многоплановые {186} образы, как Людовик (Болдуман), были сыграны с исчерпывающей точностью. Однако в театре не нашлось исполнителя, способного по самой своей индивидуальности воплотить сложный образ измученного поэта, переходящего от надежды к отчаянию, борющегося за свое дело и всеми путями обороняющего и себя, и свое счастье, и свое искусство. Против спектакля резко выступила «Правда», и он был снят с репертуара.

Репетиции «Тартюфа» Мольера — постановки, законченной после смерти Станиславского Кедровым (1939), — стали как бы его творческим завещанием. Станиславский освобождал комедию от «мольеровских» трафаретов, настойчиво вводя актеров в круг жизненных обстоятельств пьесы. Обрамленные темными сукнами, написанные с тонким вкусом в близкой французским художникам манере декорации Вильямса открывали зрителю то широкую лестницу богатого дома Оргона, то часть зала, то небольшой садик. Передавая характерную пышность эпохи, они нигде не подавляли актера излишними подробностями. Спектакль удивлял неожиданностью толкования образов. Мощные человеческие страсти достигали порою гиперболических размеров. Проблема лицемерия и фанатической доверчивости олицетворялась со всей сатирической остротой и психологической обнаженностью Кедровым — Тартюфом и Топорковым — Оргоном. По словам Топоркова, Станиславский объяснял ему, что в глазах Оргона Тартюф не просто праведный человек, а нечто неизмеримо большее — святой, как бы сам Иисус Христос, который поселился в его доме; слепая любовь Оргона к Тартюфу в великолепном исполнении Топоркова переходила в непреодолимую одержимость, и тема обманутого доверия, пережитая актером во всей парадоксальности, напряженности и силе, придавала неожиданнейшую остроту блестящим комедийным ситуациям. Психологическое раскрытие «Тартюфа» не только не лишало пьесу сатирической остроты, но поднимало ее до больших обобщений, убедительно опровергая утверждения о неприемлемости системы для раскрытия социального смысла и театральной природы подобных пьес.

Учение Станиславского продолжало развиваться и после его смерти, вокруг системы не раз вспыхивали горячие споры. Отдельные ее положения подвергались различному толкованию. Это понятно, ибо в ней затронуты все вопросы актерского творчества и мастерства. Вместе с тем возникла серьезнейшая опасность схоластического подхода к системе (в частности, к «методу физических действий»), восприятия ее как легкого и удобного ключа к любой пьесе. Однако последние постановки Станиславского {187} («Мертвые души» и «Тартюф» особенно) показывают, сколько интуиции и фантазии он вкладывал в роль, чтобы понять самый характер «физического» действия, каким богатством самых неожиданных и зачастую парадоксальных приспособлений он пользовался, чтобы проникнуть в загадки человеческой души, какой огромный, страстный, выраженный в ярчайших театральных формах мир всегда заново открывался перед ним в работе над каждой пьесой, — мир, в значительной мере определявшийся миросозерцанием и стилистическими особенностями автора.

Школярский подход к системе убивал ее творческую сущность и компрометировал Станиславского. Клянясь системой Станиславского, послушно повторяя ее ставшие привычными формулировки, ее сводили к рецептуре отдельных приемов. На самом деле системе нельзя научиться раз и навсегда. Режиссер и актер овладевают ею всю жизнь, делая ее органически своей и углубляя ее подобно самому ее создателю — творчески ее обогащая и открывая для себя все новые и новые задачи.

Подобные же опасности возникали позже и в связи с режиссерским наследием Немировича-Данченко, может быть, в меньшей степени, вследствие его меньшей распространенности. Но его режиссерская и педагогическая методика непонятна вне практики, ибо Немирович-Данченко еще более акцентировал важность творческой интуиции, проникновения в самую живую суть актера и автора, творческой догадки, актерской фантазии, широты и смелости толкования образа, внутреннего освоения поэтического авторского стиля. Не напрасно театральные деятели любят повторять его изречение: «Если это верно, то нет ничего чересчур». Но именно нахождение этого «верно» — верного зерна, верного приспособления — и составляет основную увлекательную творческую трудность и приходит в результате внимательной внутренней работы, а порою и внезапного творческого озарения.

Театральные принципы Немировича-Данченко, сформулированные им в конце 30‑х – начале 40‑х годов, имели столь же существенное значение, как и открытия Станиславского. Немирович-Данченко выдвинул принцип синтеза трех элементов — «жизненного», «социального» и «театрального». Отнюдь не настаивая на абсолютной точности употребляемых им терминов, он порою говорил не об «элементах», а о «волнах», о «путях», о «восприятиях», считая, что вне их органического единства искусство оказывается однобоким и ущербным. Эти понятия связывались для Немировича-Данченко с требованием «мужественной {188} простоты». Он жестоко боролся против расслабляющей чувствительности и сухой рассудочности. Схоластический рационализм был ему чужд, как и сентиментальность. Он не принимал красивости и настаивал на искусстве, затрагивающем важнейшие проблемы современности и до глубины души потрясающем зрителя. Он настойчиво искал путей, которые помогли бы добиться такой высокой простоты, и, всецело разделяя основные взгляды Станиславского, восставал против всякой приблизительности в выполнении тех или иных творческих задач. Он ввел понятие «физическое самочувствие» не только как надежное средство борьбы со сценическими штампами, но и как путь к органическому рождению образа; он добивался от актера овладения «вторым планом» образа; он считал, что актер должен овладеть всем миросозерцанием изображаемого им человека и, согласно учению Станиславского, через цепь психофизических задач вести непрерывную линию роли. Наконец, он настойчиво выдвигал как непременное условие постижение актером стиля драматурга и его поэтического мировосприятия, требуя категорического освобождения от будничности и самодовлеющего бытовизма.

Принципы Станиславского и Немировича-Данченко нашли выражение не только в созданных ими спектаклях, но и в планах на будущее, которые владели этими великими художниками. Они давали простор для новых размышлений и поисков. Постоянно указывая в репетиционный период на все особенности авторского стиля, они тем не менее в своих теоретических высказываниях не оставили точно сформулированных указаний по данному важному вопросу, оставив своим ученикам разрешение этой проблемы.

Все последние постановки Немировича-Данченко были подчинены созданию философского и поэтического спектакля. Его опыты, однако, приводили к различным по характеру результатам. Немирович-Данченко был упорен в защите своих позиций. Он неоднократно подчеркивал, что МХАТ является прежде всего «театром автора», но и он и Станиславский отказались от безоговорочного следования автору. Верность авторскому стилю, идее остается для них бесспорной, но они с гораздо большим вниманием всматриваются в философские позиции автора, позволяя себе гораздо более свободное обращение с самой композицией литературного первоисточника лишь при инсценировке эпических произведений.

Устремление к философски насыщенному спектаклю становится основным в жизни театра, и по сравнению с этими все повышающимися требованиями прежние приемы театра начинают {189} казаться уже пройденным этапом, а их ригористическое соблюдение — творческими оковами. Завоевание новых позиций давалось театру тем с большим трудом, чем более серьезные и глубокие цели он себе ставил. Театр не сразу нашел то новое, что определило его спектакли конца 30‑х годов. И далеко не каждая постановка оканчивалась для Немировича-Данченко столь решительной победой, как спектакль «Враги», так как он все усложнял и усложнял задачи.

«Гроза» (1934) была началом нового этапа его неустанных поисков. Он понял «Грозу» как народную поэтическую трагедию. «Гроза» принадлежит к числу не до конца разгаданных произведений. Можно вспомнить много проникновенных исполнительниц и исполнителей отдельных ролей в этой пьесе, но за исключением двух-трех постановок нельзя назвать сколько-нибудь значительных спектаклей. Немирович-Данченко максимально укрупнял решение: трагическая судьба русской женщины возникала в чертах обобщенных, неотвратимых. Среда, которая ее обступала, была неподвижной, прочно спаянной, со своим уверенным миропониманием, с установленными и неопровержимыми взглядами; быт казался несгибаемым и монументальным. Даже в Варваре и Кудряше, в которых обнаруживалась некая «волжская вольница», рвущая со спокойным и жестоким бытом, Катерина не находила понимания. Ее предельная чистота не вмещалась в этот пугающий в своем спокойствии мир. Его обитатели были страшны именно неколебимостью житейски проверенного миросозерцания, отсутствием чувства красоты. Немирович-Данченко повторил полюбившийся ему прием «сценической увертюры». На фоне волжских просторов медленно и чинно возвращалась из церкви нарядная, строгая толпа. Ее праздничность была лишена подлинной радости — ее движение походило на равнодушную и торжественную церемонию. И чем благопристойнее была эта толпа, тем враждебнее становилась она для душевной чистоты Катерины, для ее духовной красоты. Взрыв ее напрасной любви неизбежно приводил к конечной катастрофе. Так строился основной режиссерский рисунок. Речевое ведение спектакля было очищено от ядреной бытовой окраски, столь обычной для интерпретации Островского, и от не менее привычных подчеркнутых бытовых характерностей. Режиссер не допускал никакой засоренности языка; чистота сценического рисунка, крепко взятое внутреннее зерно образа, ясность сценических задач при не менее сильно захватываемых страстях стали доминирующими в этом новом Островском. Такова была вполне очевидная тенденция спектакля, объединенного общим немелочным {190} и неброским ритмом. Все эти задачи были бы недостижимы без правды переживания. В иных исполнениях она достигала большой выразительности и силы — как в полном недоуменной лирической тоски Тихоне — Добронравове или в бунтующих Варваре и Кудряше — Андровской и Ливанове. Но в целом тонкий, недостаточно закрепленный режиссерский рисунок «Грозы», лишенный ложной чувствительности и рассудочности, вызывавший внутри театра сочувственный отклик и надежды на успех, постепенно терялся в процессе первых прогонов и генеральных и не нашел воплощения на публичных спектаклях трагедии Островского.

Неполная удача сопровождала и обращение Немировича-Данченко к «Любови Яровой» (1936). Сказался недостаточный учет стилистики автора, особенностей его письма и фрагментарного построения пьесы. Та ее сторона, которая была блестяще воплощена в свое время в Малом театре — выразительность жанровых и бытовых сцен, — меньше интересовала Художественный театр, сосредоточивший внимание на другой стороне пьесы Тренева, углубляя и уточняя ее характеры. Пересмотр установившейся актерской традиции был настолько значительным, что, увлеченный предложенной театром задачей, Тренев написал, например, по инициативе Ливанова сцену побега Шванди, делающую образ «братишки» гораздо более глубоким, чем в «доМХАТовской» редакции пьесы: огромный рыжий Швандя — Ливанов выступал в ней лукавым, проницательным пропагандистом. В актерском исполнении театр достиг несомненных успехов. Добронравов придал Яровому черты внешней романтической принципиальности; в его суховатом, внешне подтянутом облике чувствовался неиссякаемый темперамент; Яровой был на голову выше окружающих его белогвардейцев, до краев наполнен честолюбием; и чем романтичнее он казался себе в первых сценах, тем более поникшим был в заключительных. Режиссура вела исполнительницу Любови Яровой по пути углубления чувств: чем больше любила Яровая своего мужа, тем острее становилась ее трагедия и выразительнее ее бескомпромиссность. Еланская подчеркивала в Яровой чистоту и красоту ее духовного облика, а Попова гораздо более оттеняла страстность ее натуры и не боялась острохарактерных черт, которых было лишено исполнение Еланской. Панова явилась одним из наиболее блестящих созданий Андровской. Ее Панова была человеком холодной души. Зерном образа была опустошенность. Андровская соединила в своем сценическом рисунке женское обаяние и упорный эгоизм, презрение к белогвардейцам и ненависть к большевикам. Андровская {191} поняла прошлое и будущее Пановой: в рафинированной, неглупой женщине чувствовался дух петербургских салонов; впереди ее ждал путь морального падения. В Кошкине Чебан видел, вопреки установившейся традиции, не вчерашнего матроса, а потомственного пролетария, ставшего комиссаром. Театр искал решения образа не во внешнем романтизме, а в твердой воле революционера.

Спектаклю, замысленному как огромное революционное полотно, было свойственно смелое изображение эпохи, жанровые детали ни на минуту не заслоняли его темы — темы утверждения революционной сознательности масс. Но, подчеркивая трагедийную сторону спектакля, рисуя эпоху в чертах монументальных и крупных, Художественный театр не учитывал, что природа таланта Тренева требует более полнокровного юмора и какой-то торжественной праздничности. Тщательно выписанные декорации Акимова и решение сценической площадки (в частности, второго акта, изображавшего террасу роскошного общественного здания, выходившую на улицу маленького южного городка) отличались изобретательностью, но, может быть, не соответствовали стилю пьесы. Спектакль был утяжелен и замедлен. Сделав шаг вперед в углублении и уточнении психологического и социального рисунка образов, МХАТ не передал, однако, с должной силой темперамента пьесы, ее пламенности. В момент своего первого появления «Яровая» казалась архисовременной МХАТ воспринял ее исторически. Но «Любовь Яровая» еще не стала историей.

Еще более сложные задачи ставил театр в постановке «Половчанских садов» Л. Леонова (1939). В пьесе театр привлекала психологическая значительность ролей, неизменное наличие глубочайшего подтекста, многоплановость изображаемых характеров, выразительность языка — все эти свойства стиля Леонова были близки МХАТ. В «Половчанских садах» Немировича-Данченко заинтересовала представившаяся возможность слить на материале современной пьесы публицистичность с глубокой поэтичностью Атмосфера дома Маккавеевых, образ центрального героя, любовь дочери Маккавеевых и Отшельникова, — казалось, все давало театру нужный материал, соединяясь с тревожной темой надвигающейся войны.

Но если в спектакле и старик Маккавеев (Болдуман), и Маша (Пилявская), и Отшельников (Белокуров) были показаны с настоящей внутренней зоркостью и великолепной сценической характерностью, то театр не был в состоянии углубить не столько обобщенные, сколько условно отвлеченные образы сыновей {192} Маккавеева, которые были призваны олицетворять поколение, воспитанное советской властью, — поколение, которому предстояло пережить испытания надвигающейся войны. С другой стороны, театр упростил философскую основу конфликта между Маккавеевым и Пыляевым (Соснин). Стремясь конкретизировать образ Пыляева, театр отнюдь не по своей воле толкнул автора на упрощенный путь: Пыляеву, в котором автор рисовал представителя старого мира, принесшего в дом Маккавеева философию отрицания и безверия, были неожиданно приданы черты диверсанта.

«Анна Каренина» (инсценировка Волкова, 1937) развивала сценический принцип «Воскресения». В поисках сценического эквивалента романа театр понял невозможность вместить его содержание в рамки обычного театрального вечера и решился отсечь линию Левина и Китти, выделив только основной трагический конфликт, который Немирович-Данченко определял как конфликт между охватившей Анну страстью и фарисейской моралью ее эпохи. Воспринимая «Анну Каренину» как трагедию русской действительности, он давал строгий рисунок сценического действия и стремительно развивал его с момента открытия занавеса, с короткой сцены в Бологом, где под тусклым светом станционного фонаря Вронский подходил к вагону, в котором ехала Анна.

Синий бархатный занавес, медленно скользя справа налево, открывал картину за картиной — зритель как бы перелистывал страницы романа. Лаконичные мизансцены, полное тонкого вкуса оформление (В. В. Дмитриев использовал тяжелый синий бархат, обволакивавший сцену и вводивший зрителя в душную атмосферу светской жизни; в него как бы вкрапливались детали обстановки) — все помогало донести трагическую тему.

В Анне — Тарасовой жила правда чувств, любовь, жажда человеческой близости и доброты, и в ней же противоречиво сливались предрассудки ее мира, неоправданная ревность, потеря опоры в жизни. Актриса не боялась ни резких вспышек ревности, ни смятенности чувств, ни нежных лирических тонов, ни трагических красок в финале. Такой же обобщенный характер носило исполнение Хмелева, явившееся высшим достижением спектакля. Все описания Толстого были последовательно соблюдены Хмелевым, вплоть до хрустения рук и оттопыренных ушей. Многих зрителей шокировало его объяснение с Анной, его почти визгливый и холодный крик о любви к Анне, разоблачающий пустоту его чувств. Тем не менее это была одна из самых тонких находок актера. Каренин страдал у постели больной Анны, {193} чтобы затем вновь восстановить утраченное равновесие. Когда же после окончательного разрыва с Анной Каренин возвращался к привычной и удобной норме, он ненавидел Анну как причину своей временной тоски. Хмелев рисовал Каренина, может быть, более сурово и жестоко, чем сам Толстой.

Без создания широкого фона эпохи трагедия Анны была бы недостаточно убедительной. Театр, пользуясь самыми экономными средствами, перебрасывал зрителя то в гостиную Бетси, то на блистательно построенную сцену скачек или в роскошный зал оперы. Это был один из наиболее совершенных по ансамблю спектаклей МХАТ. Степанова тонко и мастерски разоблачала в образе породистой, утонченной княгини Бетси ее холодную развращенность Станицын угадывал в благодушном, безмятежно-ясном Стиве его равнодушие, и чем внешне симпатичнее казался этот полноватый, с холеными бакенбардами и ленивыми глазами барин, тем яснее выступало его душевное безразличие. Критика обвиняла Прудкина (Вронский) в отсутствии внешнего блеска гвардейца-аристократа, но он последовательно {194} раскрывал возникновение и такое страшное для Анны угасание охватившей Вронского страсти. Спектакль наиболее полно отразил понимание Немировичем-Данченко в данный период природы трагического.

К мысли о новом режиссерском прочтении «Горя от ума» Немирович-Данченко возвращался не раз. Пытаясь передать поэтическое начало пьесы, Немирович-Данченко намеренно приглушал некоторую смущавшую его парадность предшествующих постановок. «Московский отпечаток» пьесы становился ему все дороже. Дмитриев предпочел интимную атмосферу небольших московских дворянских особняков первой половины XIX века. Театр как будто полемизировал с собой и с прежним не раз менявшимся при возобновлении пьесы оформлением — Симова, Колупаева и Добужинского, — окончательно отказавшись от перегрузки спектакля подлинными историческими вещами. Сквозь окна фамусовского особняка виднелись заснеженные московские переулки, небольшие особняки и старые церкви, дававшие впечатление неизменности московского быта. В спокойных комнатах, на антресолях, занимаемых Софьей, в домашнем и теплом уюте, первоначально таком милом Чацкому, постепенно становилось душно и тоскливо. «Дым отечества» становился для Чацкого горьким.

Пересмотр прежней трактовки пьесы коснулся и толкования Чацкого, которого вновь играл Качалов. Это выступление, несмотря на то, что Качалов по возрасту уже не подходил к роли, имело принципиальное значение — Качалов со всей силой и последовательностью воплотил тот замысел Чацкого-протестанта и влюбленного, который волновал его еще при первой встрече с ролью. Счастье с Софьей было невозможно для него вне борьбы с фамусовщиной, и его разрыв с Софьей становился неизбежным. Даже если бы не существовало рядом Молчалина, этот умный, язвительный Чацкий рано или поздно разгадал бы ее сухость, ее эгоизм, скрытые до поры под поэтической оболочкой цветущей юности (такая характеристика Софьи с тонкой иронией была передана Степановой). Проведя Чацкого через боль сомнений и разочарований, Качалов обнаруживал зерно образа в заключительном монологе Чацкого. Не болью от горестного прощания с Софьей звучал этот монолог, а горьким восторгом освобождения от фамусовского мира. «Мечтанья с глаз долой, и спала пелена» Качалов — Чацкий произносил освобожденно. Не мучительным безысходным криком, а верой в грядущее звучали его заключительные слова: «Пойду искать по свету, где оскорбленному *есть* чувству уголок».

{195} Зритель видел в Чацком предвозвестника декабризма. Эпоха декабризма отчетливо раскрывалась и в жутком, остросатирическом рисунке доносчика и шпиона Загорецкого, каким его играл теперь Москвин. Она жила в том, как Массальский играл холодного карьериста Молчалина, и в монументально-спокойном образе Скалозуба (Ершов), в благополучном Репетилове (Станицын).

Но Немирович-Данченко не довел до конца своего замысла. В значительной степени это зависело от недоговоренности в решении Фамусова. Новые исполнители не изгладили из памяти могучего образа, созданного Станиславским. Роль лежала вне возможностей отдавшего ей много усилий и интересно ее замыслившего Тарханова, и он сам должен был признать незавершенность образа. А незлобивая бытовая характерность, с которой играл Фамусова заменивший Тарханова Станицын, лишала Чацкого основного противника. Поэтический строй спектакля, ясный в первых двух и в заключительном действиях, не был до конца выражен в сцене бала. Немирович-Данченко сознавал, что здесь над ним тяготел прежний рисунок, от которого он отказался, но которого, при всей правоте нового замысла, не смог заменить равноценной по выполнению картиной. Спектакль, великолепный в отдельных решениях, не приобрел нужного единства. Он относился к ряду многочисленных в жизни Немировича-Данченко спектаклей-поисков, подготовлявших будущие достижения.

К таким спектаклям относился и «Борис Годунов», в котором театр в ряде блестящих и глубоких исполнений (Тарханов — Шуйский, Грибов — патриарх, Леонидов — Пимен, Москвин — Варлаам, Андровская и Пилявская — Марина, Белокуров — Самозванец) нащупал путь к сценическому истолкованию Пушкина. Качалов, играя Бориса, подчеркивал его трагическое одиночество, оторванность от народа; это помогало понять трагедию Пушкина как трагедию народную. Актеры, верные стилю Пушкина, играли лаконично, насыщенно и сильно. Остается сожалеть, что интересно найденный путь не нашел должного отражения в декорационном решении и что работа не была показана зрителю.

МХАТ давно задумывался над назревшей потребностью пересмотреть старое толкование чеховской драматургии. После поставленного в 1904 году «Иванова» театр возвращался к Чехову лишь в порядке возобновлений, внося некоторые изменения в толкование отдельных ролей, но сохраняя те же декорации и {196} мизансцены. Очень длительная жизнь чеховских пьес на сцене Художественного театра порою приводила к тому, что актеры искажали установленный режиссерский рисунок большей частью в сторону злоупотребления «чеховскими» штампами.

Новое прочтение Чехова было осуществлено Немировичем-Данченко в 1940 году. Теперь Художественный театр играл «Три сестры» как своего рода лирическую трагедию. Он подчинил новому пониманию Чехова все элементы спектакля, отказавшись от каких-либо компромиссов. Если прежде актеры Художественного театра играли пьесы Чехова как его современники, со всей нервной силой и трепетностью разделяя со своими героями боль обманутых надежд и разочарований, бессильно останавливаясь перед жизненными загадками и противоречиями, то теперь режиссер вместе с Чеховым отмечал большую душевную волю, внутреннюю честность и серьезность в их размышлениях о своей судьбе. Ведущую тему своей последней постановки «Трех сестер» Немирович-Данченко видел в «тоске по лучшей жизни», в настойчивом стремлении героев вырваться из окружающей среды. Можно сказать шире: действующих лиц пьесы объединяли поиски смысла жизни, человеческого предназначения — в самом широком смысле. Была в спектакле некая чеховская суровость и бескомпромиссность, что резко отличало новый спектакль от старого. Спектакль как бы поднимался до Чехова, до особенного синтеза беспощадной суровости и лирической взволнованности, горькой иронии и неистощимой веры в человека.

Как и в «Горе от ума», режиссер раскрывал поэтическую красоту пьесы, что привело к выбору соответствующих сценических приемов. Он добивался музыкальности спектакля, указывая на особенности чеховского стиля и резко протестуя против бытового подхода к языку пьесы. Ради верного и точного понимания авторской мысли подробно анализировался не только ритм речи, но и пунктуация автора. Так определялся общий музыкальный рисунок постановки, отвечающий особенностям чеховского реализма. Внимание к поэтическому слову Чехова, подчас казавшееся излишней скрупулезностью, оправдывалось полностью. «Три сестры» — один из наиболее гармоничных спектаклей МХАТ, в котором исполнение любой роли сливалось с общей атмосферой пьесы, переданной в полных сдержанного лиризма и возвышенной простоты декорациях Дмитриева. Постановка «Трех сестер» разбила легенду о «ненужности» и бесперспективности чеховских пьес. Театр не снижал и не мельчил образы, он укрупнял их, проникал в их неповторимую сложность, которая требовала тончайшего актерского мастерства — без сентиментальности, {197} без ложного сочувствия, со всей свойственной Чехову суровой лирикой и непредвзятостью. Сложное переплетение образов перерастало в широкую картину эпохи — Немирович-Данченко разделял с Чеховым его предчувствие наступавших сдвигов.

Ряд актеров второго поколения МХАТ могут причислить созданные ими в «Трех сестрах» образы к числу лучших своих работ. В первую очередь Еланская, Тарасова, Степанова, из которых каждая нашла основное зерно роли: и высокую душевную чистоту Ольги (Еланская), и мятущуюся тоску Маши (Тарасова), и обманутую веру в жизнь Ирины (Степанова). Многие исполнители внесли ряд новых черт по сравнению с прежним пониманием тех же ролей в МХТ. Грибов играл Чебутыкина сурово, со всей силой показывая его тоскующее одиночество, горькую неустроенность и осознание своего безнадежного падения. Смело соединил жестокость с фальшивым романтизмом, позерство с настоящей любовью Ливанов в Соленом. В Кулыгине Орлов подчеркнул не только его ограниченность, но и душевную честность, которая объясняет Машину прежнюю жизнь с ним. Внутреннюю серьезность, строгость и одновременно романтичность в отношении к жизни дал Хмелев в Тузенбахе. Беспощадно и последовательно рисуя падение Андрея Прозорова, Станицын проявлял подлинно чеховский драматизм в его кульминационном объяснении с сестрами. Без малейшего снисхождения играла Георгиевская Наташу. И может быть, лишь одно исполнение первоначально нарушило строгую цельность спектакля: при всем своем мастерстве Болдуман лишил Вершинина тех поэтических черт, которые глубоко раскрыл в остальных образах Немирович-Данченко, и только по мере дальнейшей жизни спектакля актер овладел рисунком роли.

В эти годы жизнь МХАТ сосредоточивалась не только на этих этапных спектаклях, но захватывала широкий круг осуществленных и неосуществленных постановок. Театр вернул на сцену «Смерть Пазухина» в старом режиссерском рисунке, размышлял о возвращении Тургенева и постановке «Живого трупа» Толстого, о «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина с Качаловым и Москвиным, «Идиоте» Достоевского, «Горькой судьбине» Писемского. Не раз театр вновь и вновь возвращался к мысли о пьесах Островского — среди других предположений уже появлялись осуществленные впоследствии «Последняя жертва» и «Лес».

В планах театра неоднократно возникали крупнейшие мировые драматурги, с работой над пьесами которых театр связывал {198} задачу обновления и расширения своего метода. Помимо длительной работы над мольеровским «Тартюфом», театр думал об обращении к Лопе де Вега («Собака на сене»), к Ибсену (намечались и «Привидения», и «Джон Габриель Боркман», и «Столпы общества»), к Гауптману («Перед заходом солнца» с Качаловым), к Шиллеру («Мария Стюарт»). Среди других предположений появлялись такие противоположные пьесы, как «Сирано де Бержерак» Э. Ростана с Топорковым в главной роли и «Пятая колонна» Э. Хемингуэя.

Еще в 1933 году МХАТ ввел в репертуар «Хозяйку гостиницы» Гольдони. Хотя театр и сохранил прежнее название («Хозяйка гостиницы», а не «Трактирщица»), на самом деле он играл именно «Трактирщицу», сменив прежнюю нарядность Бенуа на демократизм Кончаловского, избегал рафинированности в толковании образов и, так сказать, снижал их в социальном положении; ритм был ярче, краски — грубее. В «Школе злословия» Шеридана (1940) решению сатирической картины аристократического английского общества очень помогла графическая острота декораций Акимова. Но основную удачу спектакля, сыгранного в бравурном ритме, с подлинной комедийной серьезностью, составило исполнение ролей четы Тизл Андровской и Яншиным, увидевшими в своих героях невольные жертвы «школы злословия» и нашедшими, пользуясь при этом ярко комедийными приемами, ту лирическую струю, которая сделала созданные ими характеры теплыми и достоверными.

Не раз в планах театра возникал Шекспир. Театр предполагал осуществить одну из его комедий, намечал работу над «Ромео и Джульеттой» и — позже — над «Антонием и Клеопатрой». После завершения «Трех сестер» Немирович-Данченко считал овладение драматургией Шекспира основной задачей Художественного театра в плане развития его метода («через Чехова к Шекспиру»). Он видел в работе над «Гамлетом» возможность укрепить и упрочить завоеванное в «Трех сестрах». Затянувшаяся в связи с войной, а затем лишившаяся своих руководителей постановка осталась незавершенной. Сформулированные в связи с ней творческие принципы представляли собою целостную программу дальнейшего развития искусства МХАТ и его актерской школы, и изучение стенограмм репетиций «Гамлета» является одной из обязанностей советского театроведения.

В области современной советской драматургии Художественный театр, помимо пьес Горького, Тренева и Леонова, ставит пьесы новых для него драматургов — «Платон Кречет» А. Корнейчука и «Земля» Н. Вирты. Дарованию Корнейчука были {199} свойственны лучшие качества, отмечавшие традиции украинской драматургии: лиризм, юношеское удивление перед красотой мира, прозрачность обрисовки образов, ясность письма, некоторая наивность композиции. Не здесь ли лежало объяснение несомненного обаяния Корнейчука и его беспрекословного воздействия на зрителя? Непосредственный и свежий спектакль пронизывала мечта о новом человеке. Речь шла уже не о перевоспитании старой интеллигенции (проблема, давно решенная жизнью), а о нормах поведения человека в социалистическом обществе. Топорков — Берест и Добронравов — Кречет несли полное поэзии и пафоса положительное начало, уже получившее свое выражение в жизни. Освобожденный от штампованных черт сценического изображения большевика, Топорков развивал и осложнял традиции, заложенные еще Хмелевым в Пеклеванове. В строгой и сдержанной манере игры Добронравова заключался присущий пьесе Корнейчука лиризм. Режиссерское решение спектакля отличалось поэтической простотой сценического языка. Режиссер Судаков отказался от затейливых мизансцен, добиваясь плавного и ритмически ясного течения пьесы.

В противоположность лирике «Платона Кречета» пьеса Н. Вирты «Земля» (1937), написанная им по его же роману «Одиночество», вводила в эпическую народную трагедию о конце вековой борьбы крестьян за землю и правду. Леонидов внес присущую ему страстность, темперамент и категоричность в решение спектакля. Впервые работавший в МХАТ художник Рындин, сохраняя свою любовь к масштабности, к ярким насыщенным краскам, создавал обобщенный образ русской природы, отвечающий монументальному звучанию спектакля. В свое время Немирович-Данченко утверждал, что актеры Художественного театра не находили достоверных красок при сценическом изображении крестьян, что они бывали ближе к мещанству, чем к деревне. Про исполнение «Земли» сказать это было невозможно. Театр рисовал взбаламученную деревенскую жизнь начала 20‑х годов выпукло и правдиво.

Ряд работ с советскими драматургами в этот период остались либо не завершенными, либо не вышли из области репертуарных предположений. Театр продолжал работать с Булгаковым, Вс. Ивановым, Л. Леоновым, А. Афиногеновым, К. Треневым, А. Толстым и другими писателями.

30‑е годы наглядно показали расцвет актерского искусства МХАТ. Искания Станиславского и Немировича-Данченко не прошли бесследно. Актеры старшего поколения — Качалов, Москвин, Леонидов, Тарханов, Книппер-Чехова, — продолжая играть {200} свои лучшие роли, создают ряд смело и мастерски выраженных характеров. Актеры «среднего поколения» — Хмелев, Тарасова, Еланская, Андровская, Степанова, Соколова, Добронравов, Грибов, Ливанов, Топорков, Кедров, Станицын, Яншин, Орлов — становятся ведущими мастерами театра. Достаточно вспомнить о широте охвата жизненных тем и проникновении в самую суть каждого из образов, чтобы увидеть неоспоримую мощь актерского ансамбля МХАТ. Образ положительного героя современности утверждается в творчестве Добронравова, сыгравшего Платона Кречета, Листрата («Земля»). Среди ряда ролей Тарасовой выделяются образы Татьяны Луговой («Враги»), Маши («Три сестры») и Анны Карениной. Разнообразное, дерзкое и красочное дарование Ливанова выливается в столь разных ролях, как Швандя («Любовь Яровая») и Соленый («Три сестры»). Хмелев создает в эти годы образ большой лирической силы — Тузенбаха в «Трех сестрах» и наряду с ним беспощадно и предельно реалистично играет Каренина и Сторожева («Земля»). Топорков играет Оргона, Антонова, Береста. В искусстве Степановой мастерство сложного психологического рисунка сочетается с безошибочной характерностью в столь противоположных образах, как Шурка в «Егоре Булычове», Наташа в «Земле», Лида в «Платоне Кречете», Бетси в «Анне Карениной».

Отсутствие при театре школы задерживало пополнение труппы. Оно шло случайно, и за этот период нельзя было назвать ни одного имени молодого актера или актрисы, добившихся выдающихся успехов. Театр в 1940 году вновь сделал попытку молодежного спектакля («Трудовой хлеб» Островского). Спектакль несомненного режиссерского и педагогического мастерства, он был хорошо сыгран, но не выдвинул значительных дарований. Проблема воспитания смены становилась для МХАТ все более острой.

Первые дни войны застали большую часть труппы на гастролях. Театр продолжал спектакли в Минске 22 и 23 июня, несмотря на явно поредевший зал, и только в связи с прямым попаданием бомбы в помещение театра был вынужден прекратить спектакли. После возвращения в Москву театр не отказался ни от одной из ранее предполагавшихся постановок, считая, что основная творческая линия должна остаться неизменной. Совершенно естественным было завершение в первую очередь начатых еще накануне войны репетиций «Кремлевских курантов» Погодина. Режиссерами спектакля были Леонидов, скончавшийся {202} в самом начале войны, и Кнебель, руководителем постановки — Немирович-Данченко; во время эвакуации в режиссуру включился также и исполнитель роли Забелина — Хмелев. Первая (если не считать «Дерзости») встреча театра с Погодиным оказалась чрезвычайно плодотворной. Образ Ленина, выдвигающего в обстановке гражданской войны и разрухи задачу электрификации страны, приобретал в военные годы особое значение, подчеркивая уверенность в будущем. Эта постановка как бы наиболее полно выразила подход Немировича-Данченко к философско-поэтическому современному спектаклю. Он повел постановку по линии углубления ее основной темы. Вместе с художником он хотел окружить зрителя поэтически воспринятой атмосферой тех лет. В работе с Грибовым над образом Ленина Немирович-Данченко ставил задачу в какой-то мере овладеть миросозерцанием Ленина, методом его мышления. Исполнение Грибова было проникнуто подлинной человечностью, легким юмором, отсутствием внешней парадности и фотографичности.

Появление во время войны «Глубокой разведки» А. Крона было не менее симптоматично. Хотя в редакции, сделанной во время войны, финал пьесы непосредственно связывался с началом военных действий, он не был, по существу, важен для завершения сюжета. Заключенное в пьесе осознание роли созидательного труда и борьбы с празднословием и равнодушием было намного насущнее, чем новый финал, продиктованный хотя бы и самыми лучшими намерениями драматурга и театра; общая атмосфера пьесы была лишена предчувствия войны — действие явно относилось к более ранним годам. Смысл и значение пьесы заключались не только в показе отношения к труду тех людей, которые в настоящее время защищали Родину, но и еще более в ее философском звучании — в теме единства личного и общественного, в понимании профессии как призвания. За борьбой, напряженно и остро развивавшейся на сцене, зритель видел столкновение двух противоположных мировоззрений. Художник Татлин в свойственной ему несколько конструктивной манере передал образ обожженной «мертвой долины» с ее просторами, деревянными строениями и изнуряющим зноем.

В пьесах, непосредственно отражавших войну, МХАТ в равной мере интересовался жизнью штаба и солдатской землянки, интеллигенции и рабочих, командармов и солдат, людей тыла. Его не занимали батальные сцены сами по себе. Сколько-нибудь достоверное изображение на сцене боя в его сложности, жестокости и силе, в его технической оснащенности невозможно без риска оскорбить участников подлинных боев бутафорской мишурой {203} и декоративными эффектами. Только иногда МХАТ передавал нужную по действию атмосферу боя через тщательно отобранные детали, позволяя зрителю дорисовывать в своей фантазии то, чего не позволяли условия сцены и требования строгого вкуса.

МХАТ полагал, что искусство театра в первую очередь должно быть направлено на раскрытие красоты и силы непосредственных участников войны. Далекий от какой-либо плакатности, Немирович-Данченко не допускал мнимого объективизма и требовал бескомпромиссного решения образа путем ясного толкования его; это многократно им повторяемое требование не только не приводило к сужению или психологическому обеднению характеров, но углубляло и укрупняло их.

В «Русских людях» К. Симонова (1943) органичность героизма отличала образы, воплощенные Добронравовым и Грибовым вне намека на какую-либо театральную парадность и подчеркнутость.

Категоричность в обрисовке образов, памфлетная острота пьесы Корнейчука «Фронт» могли на первый взгляд показаться чуждыми Художественному театру. Однако театр нашел свой ключ к ней. Он в какой-то мере отошел от стремлений других театров и не поддался соблазну намеренного и острого гротеска. Публицистический пафос он увидел в смелом подходе автора к жизни: памфлетная сторона спектакля зависела для него от того, насколько глубоко будет показан основной конфликт. Спектакль был построен на принципе строгой и последовательной достоверности. По исполнению Москвина становилась очевидной вся биография Горлова. Человек, в свое время пользовавшийся уважением вполне заслуженно и имевший бесспорное право на занимаемый пост, Горлов был для Москвина образом глубоко драматичным. Актер отчетливо видел символическое, обобщенное значение фигуры Горлова как человека искреннего и честного, но не способного понять ход жизни в целом, привязанного к старым методам работы и последовательно переносящего их в новую обстановку; выросшее со временем самообожествление, пришедшее с годами упрямство служили только дополнительными красками, оттенявшими крушение Горлова. Когда со сцены исчезала в последний раз невысокая крепкая фигура Горлова — Москвина, с посеревшим и постаревшим лицом, зритель чувствовал важность поднятой Корнейчуком проблемы. Как и для автора, для театра принципиально важны были не только Иван Горлов и его окружение, но и Мирон Горлов, и Горлов-сын, и в особенности Огнев и солдаты-артиллеристы. {204} В них театр видел исторический противовес «горловщине», обнаруживая, что силы, ей противостоящие, были значительнее, чем казалось при первом прочтении пьесы. И во «Фронте» и в «Русских людях» театр помнил о народе и в простых и ясных красках раскрывал его мужественный и чистый героизм.

В «Офицере флота» Крон очертил цельный характер советского человека, воспринимающего долг защиты Родины как естественное нравственное обязательство. Крон после долгих и ожесточенных споров с театром во имя большей достоверности и психологической убедительности изъял из пьесы отдельные образы и перемонтировал первый и второй акты. Композиция пьесы как будто бы стала яснее и проще. Москвин, долго искавший роли, подобной адмиралу Белоброву, видел в ней в известной степени опровержение взглядов Ивана Горлова. Автор не побоялся нарисовать и фигуры ленинградцев, не выдержавших выпавшего на их долю жесточайшего испытания; их образы не были смягчены для оправдания их поведения, но и не были преувеличены в их отрицательных чертах и лишь подчеркивали общий мужественный тонус спектакля.

Выбор «Последних дней» М. Булгакова был вполне оправдан желанием театра в годы войны обратиться к пьесе о национальном поэте. Немирович-Данченко, определяя существо пьесы как «трагедию Пушкина», категорически восставал против возможности раскрыть эту национальную трагедию через бытовые сцены или через «добродушно общее актерское отношение» к пьесе и, более того, к судьбе Пушкина. Любой образ в спектакле он предлагал решать в зависимости от места, которое он занимает в трагедии Пушкина. Только при этом условии Немирович-Данченко видел возможность показать пьесу о Пушкине без Пушкина. Достоверность обстановки соединялась с общей трагически-тревожной окраской спектакля.

«Последняя жертва» была единственной постановкой классической пьесы, осуществленной МХАТ в годы войны. Постановщик спектакля Хмелев видел в ней «широко понятую человеческую комедию», «результат столкновения больших человеческих страстей». Эпоха выражалась в чертах сгущенных и сильных. Дмитриев в своих декорациях выразил общее понимание Хмелевым атмосферы спектакля: «Золотисто-рыжие деревья осени в “Последней жертве”… сродни блеску червонцев на карточных столах». Для Хмелева было важно осуществление нередко опускаемого третьего акта, рисующего купеческо-промышленную Москву с ее авантюристическим окружением. Этот акт стал ключевым, разоблачая изнанку бешеной борьбы интересов и страстей, {205} в обстановке которых складывается судьба простой женщины с чистым сердцем. Трагедия обманутого доверия и оскорбленной человеческой чистоты совершалась в резко очерченной атмосфере ажиотажа, спекуляции и взаимного обмана. Тарасова не идеализировала и не снижала образ Тугиной. Ей не нужно было ни поднимать Тугину на котурны ложного протеста, ни опускать до обманутой мещански расчетливой вдовы. Не отрывая Тугину от среды, к которой та принадлежит, Тарасова подчеркивала ее скрытую от окружающих внутреннюю жизнь, полную безотчетной тоски, горьких раздумий и веры в людей. Образ Тугиной в самых знаменитых сценах — объяснения с Прибытковым и получения известия об измене Дульчина — достигал подлинного драматизма.

При таком толковании образа Юлии особенное значение приобретало исполнение Москвиным роли Прибыткова, вызвавшее оживленную дискуссию, но глубоко принципиальное в своей основе. Москвин давал Прибыткову точную социальную окраску. Но в то же время своей положительностью, уверенностью, масштабностью он выделяется среди толпы прожектеров и авантюристов, порожденных эпохой. Этот Прибытков порвал с «темным царством» Замоскворечья и европеизировался, став посетителем заграничных гастролей и частым гостем Парижа. Он учитывает ход жизни, знает цену своему капиталу, который он не позволит растранжирить наследникам. Требуя к себе беспрекословного уважения, он отдает себе ясный отчет в занимаемом им положении. Он по-своему любит и ценит Юлию, но, предлагая ей свою помощь, он в результате все же покупает ее. Не замечая, что для Юлии в браке с ним нет будущего, он делает ее своей женой, так как в ней он нашел то, что искал. Сложный неожиданный образ был создан Москвиным предельно скупыми средствами.

Такова была творческая жизнь Художественного театра в этот период. Тогда же, после долгих лет перерыва, при МХАТ была организована Школа-студия имени Вл. И. Немировича-Данченко, резко отличавшаяся от прежних опытов тщательно проработанной программой, охватывающей важнейшие стороны актерского искусства. Школа-студия должна была стать одновременно и лабораторией дальнейшего развития системы. Помимо актерского отделения при ней было открыто постановочное отделение, что было связано с другим существенным начинанием МХАТ — организацией Сценическо-экспериментальной лаборатории, разрабатывавшей новые приемы постановочной техники. МХАТ приступил к изданию «Ежегодников», имевших целью {206} подытожить творческий опыт театра, — больше нельзя было держать под спудом накопленные десятилетиями материалы его богатых архивов.

Задачи по изучению творческого наследия МХАТ возникали перед театром с тем большей настоятельностью, что театр потерял своих основателей, определявших его творческое лицо. В 1943 году театр понес тягчайшую, после смерти К. С. Станиславского (1938), потерю — умер Вл. И. Немирович-Данченко, до последних дней жизни непосредственно направлявший всю жизнь Художественного театра. Еще во время эвакуации театра Немирович-Данченко назначил своими помощниками крупнейших деятелей МХАТ — И. М. Москвина и Н. П. Хмелева, подготовив руководителей, которые после его смерти вступили на должности директора и художественного руководителя театра. Жизнь театра шла безостановочно.

# **{****209}** Из воспоминаний Встречи с драматургами

Впервые я увидел Горького весной 1919 года. Молодая группа энтузиастов задумала в те годы открыть Студию театра сатиры, целью которой, как гласил проспект, возвещавший о начале приема в студию, была борьба с мещанским бытом и мещанской идеологией.

В эту группу наряду с Леонидом Субботиным (погибшим в первые месяцы войны в народном ополчении), режиссерами А. П. Зоновым и Н. М. Фореггером входил и я. Это начинание живо поддержал А. В. Луначарский, совмещавший в те годы должность наркома просвещения с заведованием Театральным отделом Наркомпроса. Он даже опубликовал в «Вестнике театра» задорную статью под названием «Будем смеяться» и обеспечил работу студии, предоставив ей — правда, неширокие — финансовые возможности на оплату преподавателей, а главное — разрешил занять пустовавшее помещение бывшего Театра имени Комиссаржевской в Настасьинском переулке. И учащиеся и руководители студии были настроены озорно; к ним вскоре примкнули и приняли участие в работе В. Маяковский, С. Радлов, И. Рабинович, И. Малютин. В студии было весело, но, как во всяком молодом деле, было много самонадеянной уверенности, что именно от этого маленького начинания зависят судьбы советского театра в целом, что именно здесь (как думали во всех многочисленных студиях той счастливой поры нашей юности) {210} лежит зерно и основа театральной истины. И каждому представлялось, что помочь и принять участие в работе студии обязательно для каждого деятеля искусства и литературы. Совершенно естественно и логично было, конечно, привлечь и А. М. Горького, который, как мы думали, несомненно, отложив все остальные дела, немедленно напишет для нас пьесу. С твердой убежденностью в благоприятном результате встречи и вооружившись запиской от всегда благожелательного Анатолия Васильевича Луначарского, я направился в Машков переулок, в квартиру Е. П. Пешковой, где в этот приезд в Москву остановился Горький.

Большинство лиц, впервые видевших Горького, обычно рассказывают о том необыкновенном впечатлении, которое он производил с первого же взгляда. Так же случилось и со мной. И хотя я получил немедленный, вежливо-недоумевающий отказ, я навсегда запомнил его фигуру, стоявшую в просвете широко распахнутой двери, ведшей не то в столовую, не то в кабинет. Хорошо знакомые фотографии, на мой взгляд, не могут передать того обаяния, которое струилось от Горького. Это впечатление подтверждалось неоднократно и потом, в течение последующих встреч с Горьким. Основное ощущение от Горького заключалось в его мягкости, а не твердости; его сутуловатая фигура была гармонична, весеннее солнце, светившее в окна, подчеркивало лучистость его глаз, жестковатые усы как-то очень шли к его лицу.

Один из писателей рассказывал про Немировича-Данченко, что он умеет так отказать драматургу в постановке его пьесы, что тот понимал это, лишь пройдя путь от МХАТ до Страстной площади. Так и я не думал о совершенно естественном отказе Горького, который в силу моего тогдашнего энтузиазма должен был показаться явлением неестественным и непонятным, а находился все время под обаянием этого недоумевающе-отрицательного жеста и лучистого взгляда глаз исподлобья и ставшего потом таким знакомым краткого и легкого поглаживания усов длинными пальцами. Несколько времени спустя я его вновь увидел в приемной А. В. Луначарского вместе с всегда подтянутой, молодой, в английском бежевого цвета костюме М. Ф. Андреевой. Она познакомила меня с Горьким. (Я не мог рассчитывать на то, чтобы Горький запомнил явившегося к нему на квартиру юнца в студенческой форме.) Как всегда оживленная и энергичная, Андреева расспрашивала о московских театральных новостях. До нас уже дошли слухи, что Горький написал «Работягу Словотекова», а так как дела студии шли в то время удачливо {211} и весело, я решил смело обратиться к Горькому с предложением завязать деловые отношения со студией по этому поводу. К тому времени Маяковский писал для нас свои короткие агитационные пьески, и мне казалось, что Горький исправит допущенную им при первой нашей встрече несомненную ошибку. Но уже по одному удивленно-сердитому взгляду Горького, поднявшего на меня недоумевающие глаза, я понял, что ошибку вновь совершил я, а не Горький. Переводя глаза на Андрееву, он сердито хмыкнул: «Написать-то написал, — и после некоторой паузы бросил: — Так вот она и запретила». И замолчал, явно не желая продолжать беседу о «Работяге».

В 1925 году мне удалось побывать в Италии вместе с Николаем Эрдманом, автором только что поставленного Мейерхольдом и изрядно нашумевшего «Мандата». Конечной целью путешествия мы наметили Сорренто, с явной надеждой встретиться с Горьким. Стоило нам только сойти с небольшого пароходика, совершавшего рейсы между Неаполем и Сорренто, и назвать имя Горького, как носильщики и проводники ласково закивали головами и немедленно препроводили к извозчику, который, не спрашивая адреса, повез нас на Капо ди Сорренто к «сеньору Горькому». Горький был гордостью, достопримечательностью и славой Сорренто — чуть ли не наравне с Торквато Тассо, бюст которого украшает прекрасную площадь и имя которого носит деревянный театр в Сорренто.

Как и все приезжающие, мы остановились в небольшом отеле напротив виллы Горького — в памятной всем посетителям Горького «Минерве». В то время это был скромный отельчик, в котором останавливалось большинство приезжавших для знакомства и встреч с Горьким. Хозяин его был великий оригинал, он сочувственно и дружелюбно относился ко всем знакомым Горького, но пускал постояльцев в свой отель со строгим разбором и однажды закрыл двери перед целой группой не понравившихся ему иностранных туристов, хотя его недорогой и удобный домик отнюдь не был заполнен. Широкая открытая терраса-столовая выходила непосредственно на улицу, через которую и была видна двухэтажная вилла Горького — он снимал ее у какого-то обедневшего маркиза, отца двух красивых дочерей; вилла стояла среди обширного, но не очень-то культивировавшегося фруктового сада. В тот же вечер Горький принял нас радушно и дружелюбно. Десяток дней, проведенных с ним и его друзьями, промелькнул быстро, в непрерывных встречах и беседах.

У Горького кто-нибудь постоянно гостил. Мы попали в дни чрезвычайные. Надежда Алексеевна готовилась стать матерью, {212} Максим Алексеевич переживал это с естественным волнением, обычный ритм дня был в чем-то нарушен, хотя соблюдались твердые часы совместного вечернего чая и долгих бесед после ужина.

В эти дни там жили художница Валентина Михайловна Ходасевич — блестящая и остроумнейшая собеседница; изумительно игравший на баяне изобретатель различных инструментов Рамша; жена писателя Вольнова — певица, хорошо знакомая с итальянскими оперными театрами. Крупная и оригинальная фигура Горького как бы отражалась в яркой индивидуальности его друзей. Горький любил иронические замечания и меткий юмор Ходасевич и часами мог слушать игру Рамши, игравшего на баяне Баха, Бетховена и русские песни. В маленьком сарайчике в саду Рамша устроил целую мастерскую. Горький часто в нее заглядывал, любуясь мастерством рук человеческих — тем обилием различных музыкальных инструментов, которые создавал Рамша: от миниатюрных простеньких гармошек до монументальных, блистающих красотой отделки аккордеонов. Рамша играл проникновенно, он был подлинный художник своего дела, и Горький часто сиживал под итальянским ночным небом, отдаваясь звукам русской гармошки.

Горький долго удерживал нас в Сорренто, соблазняя возможным приездом Шаляпина и предстоящим в Неаполе праздником Пьедигротта в начале сентября. Шаляпина он ждал с нетерпением. Они давно не виделись, и Горький мечтал, что Шаляпин проведет с ним много дней, — он соскучился по шаляпинскому пению, и по каждому его высказыванию о Шаляпине было ясно, насколько он ценит гений «Федора». Отсрочки приезда беспокоили Горького. Не приехал Шаляпин и на этот раз.

Горькому нравились народные зрелища, и он рассказывал о Пьедигротта с подлинным восхищением: он говорил о неаполитанских плясках и песнях, о празднествах, длящихся день и ночь; его до слез трогало искреннее и безоглядное веселье неаполитанцев, простого народа Неаполя, который он очень любил. Неаполитанцы и соррентийцы чувствовали к нему ответную симпатию. Я уже говорил, что адреса Горького не надо было говорить вознице — его знал каждый житель Сорренто. Но Горький не особенно любил покидать границы своего сада. Каждое его появление на пыльной дороге, ведущей через Капо ди Сорренто, вызывало напряженный интерес не только немногочисленных жителей поселка, но гораздо более многочисленных и страдавших чрезмерным любопытством иностранных туристов.

Стоило лишь показаться его высокой фигуре в широкополой {213} шляпе за пределами сада, как настойчивый шепот «Горький» сопровождал каждый его шаг. Он делал вид, что не слышит этого, и вскоре возвращался в спасительное уединение своей просто обставленной и отнюдь не роскошной виллы. Вдобавок его выход вызывал одновременное появление нескольких фигур, постоянно маячивших около его дачи. Фашистское правительство охраняло Горького из боязни возможных провокаций. Горький часто, усмехаясь, говаривал, что его пребывание в Италии приносит Муссолини слишком много беспокойства и затрат, и, вероятно, итальянский диктатор с облегчением вздохнет, когда Италию покинет человек, которому писали просто: «Италия — Горькому».

Горький жил интересами Советской страны и русской литературы всем своим сердцем. Он много и часто говорил о том, что жизнь растет на Родине неуемно, что жизнь эта по праву захватывает всего человека целиком и бросает его туда, где его считают нужным, и в этой отдаче всего себя великому делу переустройства страны видел величайшее счастье человека. Порой приходилось изумляться его осведомленности о малейшем литературном факте. И здесь он проявлял гораздо большие знания, чем мы, молодые литераторы, критики, режиссеры, только что приехавшие из Страны Советов. Он подробно расспрашивал о каждом новом писательском имени, его интересовали индивидуальные черты писателей, появившихся в литературе уже после его отъезда, которых он лично не знал и знать не мог. Особенно его занимали первые повести Леонида Леонова, и на его имени он особенно подробно останавливался. Он часто брал для иллюстрации тех или иных высказываний книгу из своей библиотеки, и меня поражала нежная влюбленность в книгу, которую он осторожно и любовно перелистывал длинными пальцами, отыскивая нужное ему место.

Казалось, он использовал все возможности, чтобы быть ближе к своей стране, и пользовался малейшим случаем почувствовать ее дыхание, получить отклик на свое творчество; в то время он писал особенно много. Он показывался лишь в середине дня, отдавая все утро работе и переписке; ежедневная почта из СССР была очень обширна, и, как известно, он отвечал на каждое полученное им письмо. Только его желанием получить отзвук на свое творчество можно объяснить то внимание, с которым он выслушивал критические замечания на свои произведения. В первые же вечера он охотно откликнулся на нашу просьбу послушать его произведения. Почти ежевечерне, сидя за большим письменным столом в скупо обставленном мебелью обширном {214} кабинете с балконом, выходящим на просторы Неаполитанского залива, при свете одинокой лампы, с терявшимися в густой тени стенами комнаты, он читал нам свои рассказы. Я никогда не забуду того потрясающего впечатления, которое произвело на слушавших (нас было немного — В. Ходасевич, Н. Эрдман и я) чтение «Рассказа о безответной любви». Горький читал просто и скупо, развертывая перед нами эту строгую и суровую повесть человеческой жизни; слезы порой подступали к горлу, он стыдливо останавливался и откашливался. Он читал ряд миниатюр, «Садовника» в том числе. И наконец, несколько вечеров он отдал чтению «Дела Артамоновых». Горький считал этот роман преддверием к основному своему произведению — «Климу Самгину», к замыслу которого он часто и охотно возвращался в беседах: он хотел во что бы то ни стало дописать эту грандиозную эпопею. Позже, в Москве, он остро ощущал недостаточность и бедность и — зачастую — несправедливость откликов на роман, который подводил итоги его наблюдениям и размышлениям над чрезвычайно важным в истории России периодом. Обычное течение дня изредка прерывалось дневными прогулками, и я очень хорошо помню, как мы гуляли вдвоем с Горьким по краю сада его виллы; был прекрасный августовский день, и Неаполитанский залив был так насыщен синевой, что вода казалась густой и вязкой. Речь шла о судьбе поколений. Горький с жадной и непосредственной любознательностью относился к тому молодому поколению, которое входило в жизнь и зрело в первые годы революции; его интересовало, что разница в несколько лет здесь играет уже большую роль. Ему был невыносим скептицизм той части интеллигентской молодежи, которая несла тяжкий груз декадентства, и он вполне понимал людей, увлеченных романтикой гражданской войны, вошедших в революцию с некоторым метафизическим пониманием ее как всемирного переворота, который уничтожит не только сословные и социальные преграды, но и немедленно установит новую этику. В наших беседах часто шла речь о возможности морально разлагающего влияния нэпа с его «малыми соблазнами». Порой интеллигентская молодежь как бы резко разделялась на два лагеря — молодежь, входившая в жизнь в первые годы нэпа, была от нас дальше, чем старшее поколение, пережившее годы военного коммунизма, годы, которые вложили в молодежь много суровой дисциплины, честного и нелицемерного аскетического отношения к жизни, воспитали огромную моральную требовательность при крайней ограниченности требований в области житейского благополучия.

{215} Эту требовательность Горький сохранял и по отношению к себе. Утренние часы труда были для него незыблемы: «Клим Самгин» был для него творческим обязательством, подвигом литературной жизни. Таким же обязательством было возвращение на Родину; болезнь удерживала его от немедленного отъезда. Строгость распространялась и на оценку им своей драматургии. То, что он написал в статье о пьесах, он неоднократно повторял и устно. На мою просьбу о пьесе для МХАТ он ответил: «Я написал тринадцать плохих пьес и четырнадцатой писать не хочу».

Тем не менее театр он любил, будучи, по существу, идеальным и отзывчивым зрителем. Он много рассказывал нам о знаменитом неаполитанском актере Эдуардо Скарпетта, создателе своеобразной неаполитанской маски. Его сын — Винченцо Скарпетта — взялся продолжать дело отца. В небольшом театрике Сорренто, носящем громкое имя Торквато Тассо, он давал свои спектакли. Горький оживился и с радостным волнением повел нас, как «театральных спецов», в Сорренто, заранее предвкушая удовольствие. В его воспоминаниях вставал блистательный Скарпетта-отец, любимец Неаполя, огромный актер и драматург. Театра, по существу, не было. Это было пространство, уставленное деревянными скамьями, ограниченное деревянными стенами, с небольшим деревянным балкончиком и плохо оборудованной эстрадного типа небольшой сценой. Зал был переполнен веселой, гудящей толпой, особенно энергичной на деревянном балкончике. Она шумела, кричала, будто представление разыгрывалось не только на сцене, но и здесь, в публике, под этим темным звездным ночным итальянским небом. Играли какую-то длинную и непонятную без знания языка и специфических особенностей неаполитанского диалекта пьесу — спектакль оказался не особенно удачным. Горький был несколько разочарован, даже смущен; но он все же всей душой принимал спектакль, как бы растворяясь в шумной и доброжелательной толпе. (Полностью и окончательно я убедился в отзывчивости Горького, в том, что он был идеальный зритель, когда три года спустя, потрясенный до слез, он смотрел «Бронепоезд».) На другой день, вновь, уже один, я поехал в театр Тассо. Спектакль был удачнее. Винченцо играл три пьески — изящно и остроумно, и Горький, обладавший тонким вкусом знатока театра и любовью к актеру, искренне радовался успеху сына Скарпетта, когда я поделился с ним впечатлениями.

Он любил рассказывать и рассказывал много и интересно; казалось, он весь начинен рассказами; они возникали внезапно во время бесед, часто в качестве примеров или иллюстраций взволновавших {216} его мыслей. Он сам говорил о себе: «Как корабль облеплен ракушками, так я облеплен рассказами». В этом сказывалась его неуемная жажда жизни и такое же безостановочное желание знать. Рассказывал он порой так, что слушатель уже не понимал, где быль сливается с вымыслом, ибо каждый рассказ был творчеством; Горький ярко, точно и сильно видел перед собой то, о чем рассказывал.

Он знал очень много. В те дни в Сорренто приехал к нему Вячеслав Иванов, которого я хорошо знал по первым годам ТЕО; он жил по советскому паспорту, бывал в советском посольстве, но по всем своим взглядам, повадкам, манерам являлся полной противоположностью Горькому. Метафизик, игравший идеалистическими категориями, как мячиком, он еще в Риме говорил о предстоящем визите к Горькому, он был параден, блистателен, готовился к встрече обстоятельно и красиво.

Горький встретил своего философского врага с изящной приветливостью, они провели день в беседе, и, присутствуя при их разговорах, я не уставал изумляться широте знаний Горького по сравнению с изысканностью знаний Иванова, как известно, написавшего свою диссертацию на латинском языке. Иванов наслаждался возможностью блистательной словесной дуэли, улыбаясь своими тонкими губами и поблескивая золотом очков. Но Горький обрушивал на него еще большую эрудицию и, покашливая, приводил в доказательство неведомые Иванову статьи, напечатанные в иностранных журналах. Оба были, видимо, довольны беседой, хотя каждый остался на своих позициях. Возвращаясь в «Минерву», утомленный Иванов должен был сознаться, что он никогда не встречал более сильного противника.

У Горького в беседах было два неотъемлемых качества — полная отдача себя собеседнику и несравненное обаяние, дававшее возможность собеседнику быть в полной мере искренним и открытым. В беседе с ним не существовало преград, их не создавали ни его возраст, ни знаменитость, ни его величие, которого не мог не сознавать его собеседник. Нас разделяло тридцать лет, но уважение Горького к человеку вообще было огромно, и человек в беседе с ним становился лучше и значительнее, ободренный вниманием Горького и тем, что вливал в его душу Горький всегда простыми и ясными, немного застенчивыми словами. Именно эта застенчивость при внешней суровости составляла одну из черт обаяния Горького, которому нельзя было противиться.

В один из дней он позвал к себе Эрдмана и долго и внимательно разбирал его «Мандат». Я не знаю подробностей их {217} встречи, но Эрдман вернулся с этой двухчасовой беседы окрыленным и радостным. Иного ощущения от таких бесед с Горьким ни у кого не было и быть не могло. На мое благодарственное — за пребывание в Сорренто — письмо Горький быстро ответил. Дороже всего было в его ответе то, что он писал о «сердечности, столь милой и ценной нам, старым романтикам». В нем до конца покоряла эта высокая человечность великого писателя, человека с суровым лицом, застенчиво-сердечной улыбкой и лучистым взором.

Вновь я встретился с Алексеем Максимовичем в его первый приезд в Москву. Он смотрел «Бронепоезд 14‑69», его посещение достаточно подробно описано, оно состоялось незадолго до 30‑летнего юбилея МХАТ. Его встреча со «стариками» — особенно со Станиславским и Качаловым — была радостна и чудесна; но наступила осень, Горький вскоре уезжал, в этот приезд так и не установилось более тесных связей с театром. Встречали его торжественно, и было приятно видеть его после спектакля среди полузагримированных актеров, на неубранной сцене; он волновался и сам, войдя в театр, с которым его связывала дружба и творческие споры.

Я вспоминаю встречи с ним в Горках по поводу предстоявшей постановки «В людях», и торопливые беседы перед его отъездом о планах театра, и взволнованное чтение «Достигаева», и его веселое, радостное восприятие «Квадратуры круга» на выездном спектакле, и встречу МХАТовцев с ним после присвоения театру имени Горького. К нему приехала на второй-третий день после его юбилея группа МХАТовцев, в том числе Москвин, Леонидов, Качалов, Судаков, Раевский, был еще на этой встрече Леонов и, помнится, Сейфуллина. Он вышел к МХАТовцам, слегка смущенный после юбилея, который он принял как общественную необходимость. Посмеиваясь и шутя, всеми силами стремясь обратить приезд «депутации» в душевную и личную встречу, снимая всякую торжественность, он сказал: «Не доведут до добра эти юбилеи. Вот я сон видел: сижу на краю неба, а небо как чашка — я ноги вниз свесил и ложкой звезды черпаю». И поспешил перейти к литературным и общественным делам и планам театра.

Его отношение к МХАТ было вообще сложным. МХАТ был и оставался для него лучшим из лучших, но тем строже он относился к нему. Он охотно отзывался на все репертуарные вопросы, связанные с ростом и эволюцией театра, но он не очень любил парадность, и, когда МХАТ поставил «Утро Горького» к его юбилею, он под всякими предлогами уклонялся посетить {218} его, хотя это «Утро», которое составляли отрывки из «Матери», «В людях», его рассказов, могло удовлетворить самого требовательного зрителя. До такой степени боялся он нового взрыва ликования по его адресу.

С другой стороны, он был необыкновенно тактичен по отношению к каждому начинанию, которое увлекало театр. Так было с инсценировкой «В людях», задуманной театром. За нее взялся П. С. Сухотин, а постановка была поручена М. Н. Кедрову (спектакль «В людях» был его режиссерским дебютом). Алексей Максимович относился к этому увлекавшему нас предприятию довольно скептически, но ни разу не облил нас холодной водой, не сделал ни одного шага, чтобы вселить в нас ответное сомнение. Между тем он переживал подготовку спектакля с явным волнением, но на недоуменные вопросы домашних, почему он не выскажется откровенно по поводу столь сомнительной, с его точки зрения, инсценировки, отвечал: «Ну, раз они этого так хотят».

Он вообще относился к инсценировкам принципиально отрицательно и тем не менее страстно хотел помочь театру в его замысле и углубить его. Он советовал включить в инсценировку рассказ «Двадцать шесть и одна», не соглашаясь с тем, что мы — инициаторы и пропагандисты этого спектакля — во многом основывались на «Хозяине» (в особенности имея в виду такого будущего исполнителя этой роли, как М. М. Тарханов). Он писал, что «Хозяин» — это, должно быть, скучно.

Более того, он написал специально для этого вечера две сцены, которые, однако, пришли в противоречие с задуманным планом спектакля. Горький молчаливо, но вряд ли охотно уступил театру. Теперь я понимаю, что замысел театра не мог удовлетворить Горького, казался ему узким, ему хотелось большого, широкого полотна. Вспомним, что он работал тогда над «Климом Самгиным», переписывал «Вассу Железнову», начал свою драматургическую трилогию. Воскрешение «старого Горького» представлялось ему в чем-то неуместным. Написанные им новые сцены, опубликованные после его смерти, хотя и казались на первый взгляд несценичными, на самом деле расширяли замысел вечера, придавали ему масштабность и тот широкий социальный фон, который отсутствовал в наметках Сухотина.

Он чрезвычайно высоко оценивал возможности МХАТ. Я помню одну из знаменательнейших в этом отношении встреч — на квартире Станиславского. Насколько мне помнится, она произошла незадолго до ликвидации РАПП. В это время Станиславский особенно волновался за судьбы МХАТ — в те дни он готовил {219} свое ныне опубликованное обращение к правительству, в котором глубоко и сильно ставил вопросы о значении МХАТ, об особенностях его искусства, о месте, занимаемом МХАТ в советском театре. Эти мысли мучили его каждодневно, и не было ни одного разговора с ним, чего бы он ни касался — репертуара, воспитания актеров, методов режиссуры, — который в результате не сводился бы к этим переживаниям. Потому он особенно мечтал о встрече с Горьким, в котором видел подлинного друга театра, и придавал ей особое значение. На этой встрече присутствовали и некоторые из «стариков» МХАТ, в том числе Москвин, Леонидов, Качалов.

Станиславский тщательно готовился к посещению его Горьким, и было трогательно видеть рядом обоих великих деятелей русской культуры. Горький говорил много. Он говорил о МХАТ как о вышке советского театра, его основной тезис сводился к тому, что МХАТ должен явиться подлинной театральной академией.

Он выразил полную убежденность, что такова и точка зрения правительства. Академию Горький понимал расширительно — не только как педагогически-воспитательное учебное заведение высшего типа. В своем письме к Станиславскому он, как известно, признался в том восхищении и уважении, которое вызывала в нем, Горьком, педагогическая деятельность МХАТ, воспитавшего лучших деятелей русской сцены — актеров и режиссеров. И, как бы высоко он ни расценивал эту сторону работы театра, она была для него хотя и существенной и в высокой степени необходимой, но лишь частью деятельности МХАТ.

Он предъявлял к МХАТ (и в этом смысле находил восторженный отклик Станиславского, который выслушивал из уст Горького как бы свои годами выношенные мысли) гораздо более суровые требования. Он говорил о строгости вкуса в выборе репертуара, об академическом — в подлинном смысле — качестве актерского исполнения, которые должен выдвигать МХАТ. И в каждом слове Горького особенно усиленно звучал призыв не изменять себе как художникам.

Эта беседа с Горьким, охватывавшая все стороны жизни МХАТ, имела для судеб театра решающее значение. Ободренный и подкрепленный мнением Горького, Станиславский направил в руководящие организации упомянутое выше письмо, в котором поставил со всей остротой ряд вопросов, касающихся самого искусства МХАТ, и выдвинул предложения по улучшению условий его работы. Большинство этих вопросов и предложений было обсуждено с Горьким. Несколько месяцев спустя (6 января {220} 1932 года) я писал Горькому: «Простите, что я Вам так долго не сообщал о результатах предпринятых с Вашим участием начинаний театра, так как со дня на день мы ожидали более точного выяснения то одного, то другого из них. Основной вопрос, как Вы уже знаете из газет, разрешен в благоприятном смысле, и наш театр передан в ведение ЦИК».

Не возражая против принципов постановки «Булычова» Театром имени Вахтангова, Горький, однако, не был полностью согласен с формой спектакля, с делением пьесы на эпизоды, и, когда МХАТ решил ставить «Булычова», он был доволен тем, что МХАТ ставит «академического», канонического, трехактного «Булычова».

Неполная удача МХАТовского спектакля объясняется, конечно, не соблюдением формальных особенностей пьесы Горького, а тем, что театр не нашел для нее необходимого идейного и режиссерского ключа, который был потом так блестяще найден Немировичем-Данченко во «Врагах». Философский смысл пьесы не был до конца понят театром, и, несмотря на наличие в спектакле ряда отличных образов, он был лишен той страстности, которая была найдена вахтанговцами в их многоэпизодном «Булычове».

Для Горького «академизм» МХАТ отнюдь не обозначал отказа от яркого, страстного и социального звучания спектакля. В этом смысле любопытны советы Горького по поводу празднования театром 15‑летия Советской власти. Существовало в театре три проекта. Один из них сводился к своеобразной хронике 15‑летия, представляющей одновременно «парад советской драматургии». Каждый драматург должен был написать небольшую сцену, взяв за основу одно из событий, наиболее характерных для данного года. Предполагалось введение чтеца. Второй вариант — создание особого типа торжественного представления, основанного на синтезе музыки, пения, чтения и драмы. Станиславский считал эти проекты неосуществимыми и выдвигал план торжественного заседания, в котором должен был принять участие весь зрительный зал и которое включило бы ряд речей, музыкальных номеров и праздничных шествий. Его очень увлекала новая форма, которую он думал найти для этого «заседания».

Горького не удовлетворили направленные ему проекты юбилейного спектакля, и он отрицательно отозвался о них в письме ко мне, предложив театру сделать «сатирическое обозрение наиболее характерных событий европейской жизни за истекшие 15 лет». Авторами такого обозрения ему виделись «талантливые {221} наши драматурги: Булгаков, Афиногенов, Олеша, а также Вс. Иванов, Леонов и другие». И тут же он со свойственной ему неистощимой фантазией делился «двумя темами смешных пьес», «героем одной из них является Черт — настоящий! — а другой — министр — тоже настоящий. Черт — для Эрдмана, а министра надо бы обработать коллективно, ибо он не какой-нибудь определенный, а — типичный “спаситель нации”, в коем воплощаются: Бриан и Макдональд, и всякие прочие. Весьма смешно!»

Письмо это было отправлено в начале февраля 1932 года, и, конечно, проведение в жизнь этого грандиозного обозрения из-за отсутствия времени не удалось. Да и без ближайшего участия и руководства находившегося в отъезде его инициатора оно было неосуществимо.

Горький принимал участие и в репертуарных дискуссиях. Он не только приехал на чтение «Бега» Булгакова, но и энергично выступал в защиту постановки, пророча пьесе «анафемский успех». Сам он читал труппе «Достигаева и других», необыкновенно волнуясь, даже сильнее, чем обычно.

Он все больше и больше сближался со Станиславским и Немировичем-Данченко; каждую свою новую пьесу он обещал посылать в театр, где, по признанию Немировича-Данченко, все крупнее, значительнее и глубже выявлялось лицо Горького как драматурга.

И только кончина Горького, весть о которой МХАТ получил в солнечный летний день на гастролях в Киеве, могла прервать дружбу драматурга и театра — дружбу бескорыстную, требовательную, которая может служить образцом взаимоотношений писателя и театрального коллектива.

Осенью 1925 года Немирович-Данченко уехал в поездку с Музыкальным театром, не успев увидеться со мной. Я остался один не только в качестве председателя Репертуарно-художественной коллегии, но и в должности многострадальной и неблагодарной — заведующего литературной частью. Чувствовал я себя воодушевленным, хотя не предвидел еще точно, каким путем надлежит мне осуществлять задачу формирования современного репертуара. С классикой все обстояло вроде бы благополучно. Основные постановки — «Прометей», «Горячее сердце» и «Женитьба Фигаро» — были утверждены еще до отъезда Немировича-Данченко. И если о классике мне временно беспокоиться не приходилось, вопрос о новых современных пьесах вставал остро и требовательно. Правда, в театре заканчивались репетиции {222} «Пугачевщины» К. Тренева, но это все же была пьеса на историческую тему. А труппе, не говоря уже о ее численно подавляющей молодой части, было прежде всего необходимо погрузиться в современность; современностью в двадцать пятом — двадцать шестом году мы считали все, что происходило после 1917 года.

Литературную часть МХАТ в то время представлял я один, и это, конечно, усложняло задачу. Надо сказать, что в Художественном театре доля персональной ответственности каждого человека за порученную ему работу была очень велика. Людей было в штате немного, весь управленческо-финансовый и административный состав помещался в одной просторной комнате. Но зато каждый человек представлял собой не только должностное лицо согласно своей номенклатуре, но в ведении его находилось множество взаимосвязанных дел. Мне приходилось много метаться и по серьезным и по несерьезным делам, но я постепенно все больше и больше погружался в жизнь МХАТ. Я читал пьесы, писал письма для Станиславского, давал интервью газетам, участвовал в выпуске постановок, в приеме макетов. Кроме того, выступал от имени театра на многочисленных диспутах, яростно защищая его творческие позиции, получив в свое время некую «карт-бланш» от Константина Сергеевича на свободу действий. Мне нравилось формировать МХАТовские позиции, участвовать в репетициях и прикидывать распределение ролей в новых постановках, задумываться над макетом. Я весь был поглощен МХАТ, а создание нового, современного репертуара считал делом личной чести. Я не спал ночами, все выдумывая новые ходы МХАТ. Руководство Репертуарно-художественной коллегией, а впоследствии участие в нашей руководящей «пятерке» (Баталов, Прудкин, Судаков, Хмелев, Марков) давали мне возможность чувствовать себя в качестве завлита в самом центре жизни театра. Литературная часть как бы вливалась в Репертуарно-художественную коллегию, и почти все основные вопросы — в особенности о приглашении авторов — мы решали сообща с последующим утверждением Станиславским, а потом и Немировичем-Данченко. К тому же среди моих молодых товарищей вскоре выявились двое, особенно заинтересованные в судьбах советской драматургии и работавшие в теснейшем контакте со мной, — Илья Яковлевич Судаков и Николай Михайлович Горчаков. Были они людьми очень разными, но каждый из них, обладая чувством сцены, умел дать дельный совет автору, подсказать интересное решение. Энергичный, страстный и подчас прямолинейный Судаков действовал темпераментно, {223} заражал порою внезапным и неожиданным предложением. Горчаков, более вдумчивый и тихий, влиял на автора исподволь, проявляя настойчивость и последовательность.

В первые годы после Октября театр в значительной мере утратил связь с драматургами, и ее приходилось налаживать заново. Но «самотек» был очень велик, и ежемесячно пьес пятнадцать — двадцать присылалось в литературную часть Художественного театра. Были среди них и произведения графоманов, и беспрерывные «пробы пера» неудачливых людей, и сочинения приспособленцев, старавшихся подделаться под стиль времени, и пьесы с проблесками таланта. Чтобы во всем этом разобраться, я создал Литературный совет, для работы в котором привлек некоторых молодых актеров, живо заинтересованных современной литературой. Такие, тогда совсем начинающие актеры, как И. М. Кудрявцев и И. М. Раевский, приносили неоценимую помощь. Мы вместе знакомились со всеми литературными новинками, обсуждали все выходящие номера журналов, посещали литературные вечера — все в поисках потенциально интересных МХАТ драматургов. Вместе, погружаясь в поток пьес, писали ответы, беседовали с авторами. Во избежание частых и скандальных наветов я завел специальную картотеку: на карточку заносились все данные о той или иной поступившей пьесе — сколько действующих лиц, тема, жанр — и тут же приводилось заключение читавшего. И даже этот, на мой торопливый взгляд, идеальный порядок не спасал меня от жалоб, регулярно поступавших от обиженных авторов на имя Константина Сергеевича Станиславского. Но Константин Сергеевич по возможности оберегал меня и в свою очередь направлял недовольных вновь ко мне; а от иных приходилось защищаться самому, как, например, от милейшего и добрейшего Д. Чижевского, который неистово врывался в кабинет, грозно стучал посохом и с которым мы вступили затем в самые дружеские отношения.

Между тем среди пьес, присланных в театр по почте, редко попадались произведения, достойные внимания. Я припоминаю лишь пьесу Ф. Ваграмова «Взлет», которую мы выудили из потока, взяли в репертуар и даже поставили на Малой сцене. Да еще, когда мы получили пьесу (названия ее я уже не помню), так сказать, анонимную: автор забыл поставить свою фамилию. Мы заинтересовались пьесой и дали объявление в «Вечерней Москве» с просьбой откликнуться тому, кто представил в Художественный театр свое произведение такого-то числа. И отклик последовал: автором оказался Иван Федорович Попов, в будущем — автор «Семьи» и инсценировки «Порт-Артура». (В дальнейшем {224} пьеса И. Ф. Попова, отысканного через «Вечерку», так и не была поставлена, она, к сожалению, не вместилась в репертуар текущего года, и от нее пришлось отказаться.)

Итак, особых надежд на «самотек» возлагать не приходилось. Я пришел к выводу, что одна из основных наших задач — восстановление связей с литературой. Речь шла именно о литературе в широком смысле, а не только о драматургии, которая в большинстве случаев в те годы характеризовалась однозначностью образов, локальностью красок и схематичностью, неприемлемыми для Художественного театра. А между тем именно в беллетристике, в прозе тех лет появлялись произведения, глубоко зачерпывающие жизнь, рисующие человека новой, революционной эпохи психологически свежо, достоверно и объемно. Мы зачитывались «Партизанскими повестями» Вс. Иванова, «Барсуками» Л. Леонова, «Конармией» И. Бабеля, вводившими нас в гущу событий, знакомившими с людьми оригинальными и неожиданными. Образы этих произведений, ставивших насущные проблемы современности, передающих вкус и запах подлинной жизни, хотелось перенести на сцену. Они дразнили фантазию, будили воображение, захватывали эмоционально до глубины души. Так естественно возникло решение привлечь молодых советских прозаиков.

Они несли в себе именно то, в чем нуждался театр и что отвечало основной проблеме, которой жили люди в то время, «революция и общество», «революция и человек». Театр, казалось мне, способен помочь автору, в котором потенциально живет драматург, но подменить собой автора не может, да и не должен к этому безрассудно стремиться. Я всегда ощущал грозную опасность навязать впервые приходящему в театр молодому автору испытанные и привычные приемы, испугаться его порою не очень стройной литературной формы Страшно было подмять автора «под себя», угасить его свежесть, его, может быть, порою «несценичное» обаяние, «сдуть пушок», как впоследствии говорил Немирович-Данченко. Этой опасности мы надеялись избежать и не очень-то доверяли авторам — таких особенно много обнаружилось среди самотека, — поспешно сочинявшим «под МХАТ» и наивно, а порою подобострастно усваивавшим его легко бросающиеся в глаза штампы, а не внутренние законы.

Отлично понимая, что каждый из вступавших в некую связь с театром авторов в первую очередь заинтересован в скорейшей и незамедлительной встрече с практическими деятелями театра и что, каких бы семи пядей во лбу ни был завлит, путем кабинетных рассуждений дело не пойдет, я пытался с самого начала {225} связать писателей с режиссерами. Мы страстно мечтали найти таких авторов, для которых именно данный театр — Художественный — стал бы их судьбой; авторов, дороживших творческим обликом театра и одновременно ставивших театру новые и трудные задачи.

Я и мои товарищи постепенно оказались связаны с рядом писателей личной дружбой, которая зачастую приносила театру большую пользу, нежели многочисленные договоры. Мы проводили вместе время, спорили и веселились, мечтали и работали, сочиняли далеко идущие планы — жили полной, насыщенной жизнью, в которой наши взаимные интересы тесно переплетались. Мы думали о драматургии, драматурги — о театре.

Такими писателями в первую очередь оказались М. Булгаков, Л. Леонов, Вс. Иванов и В. Катаев.

Первым пришел в театр Михаил Афанасьевич Булгаков.

О нем и о его романе «Белая гвардия» мы узнали в одну из наших встреч от всегда спокойного и размеренного Бориса Ильича Вершилова. Ему, в свою очередь, указал на булгаковский роман поэт Павел Антокольский. Когда мы прочли этот многоплановый, сложный, написанный в особой манере роман, многие из нас, молодых МХАТовцев, были захвачены и покорены талантом Булгакова. На наше предложение инсценировать «Белую гвардию» Булгаков откликнулся охотно и энергично.

Он поразил нас с первого взгляда. Было в нем какое-то особое сочетание самых противоречивых свойств. Молодой, хорошо, даже с оттенком некоторого франтовства одетый блондин оказался обладателем отличных манер и совершенно ослепительного юмора. Он воспринимал жизнь с каким-то жадным, неистощимым интересом и в то же время был лишен созерцательности.

Михаил Афанасьевич обладал действительно огромным обаянием, острым и неожиданным. Он был, конечно, очень умен, дьявольски умен и поразительно наблюдателен не только в литературе, но и в жизни. И уж, конечно, его юмор не всегда можно было назвать безобидным — не потому, что Булгаков исходил из желания кого-либо унизить (это было ему противопоказано). Но порою его юмористический талант принимал, так сказать, разоблачительный характер, зачастую вырастая до философского сарказма. Булгаков зорко подмечал не только внешние повадки человека, которые он гиперболизировал в какую-то немыслимую и при этом вполне вероятную характерность, но, самое {226} главное — он вникал в психологическую сущность каждого. В самые горькие минуты жизни он не терял дара ей удивляться, и любил удивляться, и, подобно Горькому, восхищался удивительными людскими чертами, и, чем более он разгадывал их необычность, тем настойчивее ими увлекался.

Булгаков был великолепным рассказчиком, смелым, неожиданным. Он пришел в театр с богатым жизненным опытом, который в его рассказах получал новую, порою парадоксальную образность. Всеми этими качествами он заражал актеров. Он говорил с ними на доступном им языке искусства, а актеры вызывали его на новые и новые устные новеллы, которыми он, казалось, был перенасыщен. В жизнь театра он вносил страстность, находчивость и открывал все новые и новые качества в созданных им литературных образах.

Не только потенциально, а фактически, на самом деле Булгаков был сам великолепным актером. Может быть, именно это качество и определяет вообще подлинную сущность драматурга, ибо любой драматург, разумеется, хороший, в душе неизбежно является актером. Недаром в тяжелые периоды своей жизни он рвался к актерству в Художественном театре. Когда его пьесы не ставились, он сам стал актером МХАТ и играл в «Пиквикском клубе», играл с удовольствием, со вкусом, наслаждаясь пребыванием на сцене. Но парадоксально: его актерская и авторская жадность не могла удовлетвориться одной ролью в пьесе — ему нужен был не один характер, а много характеров, не один образ, а много образов. Если бы его попросили сыграть сочиненную им пьесу, он сыграл бы ее всю, роль за ролью, и сделал бы это с полным совершенством. Так, в «Днях Турбиных» он показал на репетиции почти все образы, охотно и щедро помогая актерам.

Он принялся за работу над пьесой жадно и быстро. Но первый вариант его инсценировки поражал невиданным размером. Булгаков принес толстый, многостраничный фолиант, содержащий шестнадцать сцен и точно следовавший роману. И хотя совершенно очевидна была полная невозможность вместить содержание новоявленной пьесы в один вечер, уже появившиеся в театре поклонники Булгакова не отступались от идеи увидеть на сцене «Белую гвардию». Вскоре сам Булгаков понял, что путь точной инсценировки явно неплодотворен, и стал довольно решительно обращаться с действующими лицами романа, получив на то одобрение в театре, — его поддержал в этом в первую очередь И. Я. Судаков. (Первоначально режиссером будущего спектакля намечался Вершилов, но скрепя сердце он отошел от постановки, {227} так как Станиславский привлек его в качестве режиссера к «Женитьбе Фигаро».) Судаков обладал бурным темпераментом: он чувствовал театр, законы сцены, которые Булгаков мгновенно с его помощью осваивал, осознавая их по-своему. Михаил Афанасьевич использовал советы Судакова неожиданно и тонко. Инсценировка постепенно превращалась в пьесу, действующие лица романа — военный врач Турбин и полковник Най-Турс — слились в одно лицо со своим характером, не совпадающим ни с тем, ни с другим. Постепенно шестнадцать картин, которые составляли первый вариант «Турбиных», уплотнились в семь. Автор сумел выразить заложенный в романе конфликт особыми, сценическими средствами. Каждая фраза драматурга заключала многоплановый смысл. Булгаков мог разъяснить в любом действующем лице не только то, что показано на сцене, — он мог конкретно рассказать обо всех его особенностях, ежедневных привычках, в ярчайших эпизодах подробно изложить его биографию. Он все знал о каждом из персонажей «Турбиных», если даже этот человек произносил на сцене две‑три реплики.

Одновременно с окончанием литературной работы осуществлялось распределение ролей. Первоначально замысливалось объединить в спектакле «стариков» и молодежь. Возникло (правда, ненадолго) распределение ролей, по которому Алексея Турбина должен был играть Леонидов, Гетмана — Качалов, фон Шратта — один из старейших актеров театра Вишневский, Василису (в сцене, долго существовавшей в репетиционный период) — Тарханов. Уже вскоре исполнителем Алексея Турбина назывался Судаков, Николки — Ливанов, Лариосика — на первых порах Завадский, потом Вербицкий. Но «старики» постепенно отпадали, поскольку все точнее выявлялся *молодежный* характер спектакля. А молодежный спектакль был, как всегда, необходим театру. Молодые силы рвались наружу, и они нуждались в близкой им пьесе, в которой могли бы чувствовать себя свободнее, чем в ответственных вводах в старые спектакли, где тревожило творческое сравнение со «стариками». Они нуждались в некоем раскрепощении. Действительно, так и случилось в «Днях Турбиных», которые вдобавок воспринимались как остро современная пьеса: события, происходившие в ней, были отделены всего шестилетним промежутком времени, у многих они были на памяти. Но, конечно, современность пьесы определялась не только, вернее, не столько временными рамками: за ними ощущалась революционная эпоха в целом, а главное — еще не угасшая проблема «приятия» и «неприятия» революции. В «Турбиных» {228} весь коллектив видел ярко пропагандистскую пьесу. Мы полагали, что пора наглядной, прямой агитации прошла, и «Турбиных» считали не «военной» пьесой, а пьесой об интеллигенции. Нам казалось, что судьбы полюбившихся нам героев пьесы сами собой говорят за революцию. Мы определяли основное сквозное действие очень простыми, наивными, но для нас убедительными и раскрывающими смысл пьесы словами: «Даже самое хорошее, в человеческом смысле преимущественно, должно неизбежно погибнуть в белогвардейской среде».

Репетиции стали радостью. И вероятно, эта влюбленность и в автора и в роли наложила неизгладимый отпечаток на весь спектакль. В нем был элемент вдохновения — свободно рождались сценические приспособления, среди исполнителей царила атмосфера дружбы, поддержки и какого-то особого взаимопонимания, когда каждый не только радовался находкам товарища, но и сам подсказывал их ему.

Самые ответственные репетиции приходились на весну. Весенняя радость вливала в участвующих боевое настроение. Конечно, не забывалась и театральная обстановка, некая окружающая МХАТ атмосфера скептицизма и явного недоверия к молодым силам.

Не могу скрыть, что театр действительно собирался идти в атаку. Молодежь хотела доказать свое право на искусство, разрушить существующий вне театра, твердо укоренившийся предрассудок, защитить не только себя, но и искусство Художественного театра.

Спектакль по своей внешней форме мог казаться подчеркнуто традиционным, кричаще традиционным, но — только казаться. Художник Н. Ульянов почувствовал строгую выразительность пьесы, и он как бы отходил на второй план, становился как бы незаметен и неслышен. Но он до конца почувствовал атмосферу квартиры с кремовыми занавесками, с какой-то примирительно голубовато-серебристой окраской обоев, со строгими и точными линиями немного скошенной комнаты, без какого-либо увлечения бытовыми подробностями, со скудной и немногочисленной мебелью. В самом воздухе просто оформленной сцены ощущалась какая-то тревога. И ее-то, внутреннюю тревогу, передавал весь коллектив актеров — зараженных, мучимых, разбереженных ею. Тревога была в беспокойном ритме спектакля, в смене настроений, в поглощенности актеров заботами, более того — решением судеб своих героев.

Действующие лица «Турбиных» жили не домашними интересами, а своим, для многих неведомым будущим. Атмосфера {229} ожидания, связанная с верой в будущее у одних, крушением иллюзий у других, объединяла исполнителей, она-то и определяла ритм спектакля. Побеждала вера, и это совпадало с тем, что наполняло существо актеров, вступивших на большой путь продолжателей искусства Художественного театра. Исполнители — а им было в середине двадцать шестого года лет по двадцать пять — двадцать семь — окунались в то, что они знали, что пережили, и ни один из них не оставался безразличным к пьесе.

Никак нельзя не отметить огромной роли И. Я. Судакова в создании спектакля, но без постоянного присутствия Булгакова такого спектакля, каким оказались «Турбины», несмотря на блестящий коллектив актеров, не могло родиться. Судаков обладал энергией, знанием сцены, профессиональным умением, влюбленностью в пьесу, но Булгаков рассказывал, вводил в живую атмосферу, заражал симпатией и антипатией к действующим лицам, играл все роли, острил и раскрывал самое существо психологии Турбиных. Действовал он при этом не отвлеченными рассуждениями, а конкретно-образно, часто непосредственным показом. В результате коллектив, который после нескольких отборов оказался занятым в «Турбиных», во всех решительно случаях попадал в точку. Актеры уловили то сочетание трагического, комедийного и лирического, которое придавало спектаклю особое обаяние.

Станиславскому, относившемуся первоначально несколько недоверчиво к самой пьесе, спектакль был показан в фойе. Булгаков, Судаков и актеры оказались победителями. Константин Сергеевич был захвачен сложностью образов, отсутствием однозначности, свойственной большинству пьес этой поры, и бездонной искренностью актеров, полной отдачей себя ролям. Было какое-то мужественное и радостное отчаяние, с которым исполнители шли на решающий для себя экзамен. С юмором и скепсисом, за которыми скрывалось отчаяние драматурга-дебютанта, переживал этот показ Булгаков. Как всегда, на лице Станиславского (за которым все присутствовавшие следили едва ли не больше, чем за спектаклем) отражались все тончайшие детали спектакля.

Станиславский был одним из самых непосредственных зрителей. На показе «Турбиных» он открыто смеялся, плакал, внимательно следил за действием, грыз по обыкновению руку, сбрасывал пенсне, вытирал платком слезы, одним словом, он полностью жил спектаклем. И хотя своим прозорливым и пронзительным взглядом видел и недочеты и недоборы спектакля, он {230} после конца просмотра хмыкнул, сказал свое: «Ну‑с, можно завтра играть», что обычно означало начало длительной его личной работы. Правда, на этот раз он изменил себе: оставив в неприкосновенности почти весь актерский рисунок, занялся лишь отдельными сценами, в частности поставил сцену «принос Николки». Этими немногочисленными встречами он пользовался для углубления понимания ролей. Более того, он давал общий камертон спектаклю, укрепляя его сценическую атмосферу.

«Турбины» имели, как известно, шумный успех. Спектакль вызвал необыкновенно бурный отклик общественности. Многочисленные жаркие дискуссии, выступления в печати, сопровождавшие МХАТовскую постановку, доказывали взрывчатую силу пьесы. Булгакова обвиняли во всех смертных грехах, вплоть до апологии белогвардейщины, что было чудовищным искажением сути пьесы и истинных намерений автора и театра. На наш взгляд, не столько личная, сколько общественная катастрофа Алексея Турбина была смыслом постановки. Зерно пьесы мы видели в крушении мировоззрения честнейшего человека.

Булгаков был драматургом, верным нашему театру, он не мог раздавать пьесы направо и налево. «Бег» он написал для МХАТ, для той же группы актеров, которые играли в «Турбиных». Он любил актеров и заботился о них. «Бег», казалось бы, должен был рассеять все сомнения, связанные с «Турбиными»: он являлся своего рода ответом на многочисленные, доходившие до абсурда нападки на Булгакова. Мне приходилось выступать на различных дискуссиях в Доме печати, в Театре имени Мейерхольда, и должен сказать, что часто встречал немало друзей, горячо и порою исступленно поддерживавших «Турбиных».

Когда Булгаков читал первые сцены «Бега», они сразу пленили, взяли за сердце. Сочиняя «Бег» в расчете на ряд исполнителей «Турбиных», он не подлаживался к актерам, а, скорее, учитывал свойства их обаяния и масштабы их дарования, отнюдь не предполагая, что они пойдут по проторенному пути. Он писал, так сказать, не «под актеров», а «для актеров», в чем я вижу существенную разницу. С необыкновенной зоркостью понял он трагедийную основу творчества Хмелева, видя его — после Алексея Турбина — в роли генерала Хлудова, или лирическое зерно Яншина, предлагая ему вслед за Лариосиком — Голубкова в «Беге». Он помогал актерам, раскрывая их возможности, творчески толкая их вперед. Он включил в «Бег» и не участвовавшую тогда в «Турбиных» Андровскую, чье блистательное дарование раскрылось в «Фигаро» и в «Рекламе» и которая нуждалась в близкой современности роли.

{231} Лирика всегда таилась в Булгакове. Он бесконечно любил человека. Этой любовью наполнены не только «Турбины» и «Бег», но и его сатирические пьесы. Огромная любовь к человеку диктовала ему и острые краски, и почти пастельную тонкость.

Булгаков обладал неисчерпаемым количеством красок и владел мощным пафосом человечности, оставаясь при этом сатириком-памфлетистом. По существу, его драматургия прославляла и благословляла жизнь. Он принимал жизнь в самой основе и никогда ее не проклинал.

Он очень любил Художественный театр, и театр его очень любил. Это была дружба страстная, сильная, часто мучительная, но абсолютно неразрывная, порою доходившая — как в «Мольере» — до трагического взаимонепонимания.

Быть автором театра — очень трудная и нечасто решаемая задача. Булгаков был автором театра. Наивно думать, что положение автора театра предсказывает, так сказать, тихую, обоюдно гармоническую, безмятежную жизнь. Чехов давно исторически и справедливо признан автором МХАТ, а жизнь его в театре проходила трепетно, бурно: Чехов многого не принимал в спектаклях Художественного театра, и Художественный театр огорчался, они порою взаимно обижались друг на друга, но стремились проникнуть в существо творчества каждого. Шла настоящая, живая, творческая жизнь. Такая же настоящая, живая жизнь была и у Булгакова в Художественном театре.

Великолепный юмор по отношению к МХАТ, к его хорошему и к его дурному, был найден Булгаковым в «Записках покойника» — так назывался в первой редакции ныне опубликованный его «Театральный роман». И мне кажется, что первоначальное название, более ироничное и горькое, лежит в жанре произведения.

Роман носит подчеркнуто автобиографический характер. В нем Булгаков с необыкновенным мастерством гиперболизирует организационные и бытовые неполадки Художественного театра, перерастающие в недостатки театра вообще, и с прелестным юмором нарочито преувеличивает отдельные характеры, над которыми позднее не менее весело иронизировали внутри театра. Но нигде, ни на одной странице он не преуменьшает, не предает и не принижает искусства театра и его создателей. Искусство МХАТ он любил со всей страстью своей сложной души, нигде не ставил под сомнение творческую силу его создателей и участников и искренне страдал от искривления его великого искусства.

{232} Но за всем этим встает и более общий вопрос, относящийся не только к МХАТ, — вопрос о нелегкой порой судьбе автора театра.

На мой взгляд, отношение к «Театральному роману» в значительной степени является проверкой духовной высоты читателя: увидит ли в нем читатель сознательное и последовательное унижение великого театра и его великих создателей, прочтет ли собрание анекдотов, или, напротив, разгадает ироническое и, повторяю, горькое раскрытие быта, противоречащее самому существу МХАТ, и прочитает блистательное литературное произведение, которое и могло появиться лишь при признании основ театра? Неужели сарказм Булгакова может сколько-нибудь поколебать мировое значение тех великих деятелей театра, отдельные гиперболизированные черты которых дали возможность написать образы Аристарха Платоновича или Ивана Васильевича? Ни один сколько-нибудь любознательный читатель не сможет принять эти блистательно нарисованные образы за фотографии деятелей МХАТ или за злонамеренную клевету на его искусство.

«Театральный роман» — первоклассное произведение литературы, и я вместе со своими товарищами по МХАТ неоднократно слушал его в наивыразительнейшем чтении автора, и ни на одну секунду во мне не возникало подозрение, что у автора есть какие-либо злостные намерения. Великолепный юмор был найден Булгаковым в этом романе, и мне кажется, что все в театре, и Станиславский и Немирович-Данченко, только радовались бы появлению романа, напоминающего те «капустники», где Вахтангов легко высмеивал Качалова в «Анатэме», где Станиславский появлялся в виде директора цирка, Южиным стреляли из пушки, а Немирович-Данченко дирижировал опереткой.

Роман Булгакова с Художественным театром — роман его жизни. Я коснулся здесь лишь его завязки. Дальше были: инсценировка «Мертвых душ», трудная и тягостная постановка «Мольера», начинавшаяся работа над «Последними днями».

О том, как известный молодой прозаик Всеволод Иванов стал нашим, МХАТовским, автором, а также о спектакле «Бронепоезд 14‑69», вошедшем в историю советского театра, писалось много и подробно. Напомню, с чего началась работа над этим этапным произведением в жизни Художественного театра.

У нас не было пьесы к 10‑летию Октября. А искали мы пьесу не парадную, а глубоко народную, вскрывающую высший этический {233} смысл революции. Нужно сказать, что МХАТ шел к революции, прежде всего вскрывая ее высокое этическое, преображающее и в этом качестве имеющее мировой смысл значение. Выходом из положения нам казался тогда спектакль, составленный из отрывков, объединяющий близких нам разных писателей. Такие сцементированные единой темой сцены, как нам представлялось, смогут передать как бы разные грани революционных лет и одновременно откроют для театра драматических авторов, до этого писавших прозу. Правда, Станиславский не очень верил в такой «эклектический» дивертисмент, но, так как другого выхода не было, поддерживал наше начинание. Откликнулись на предложение написать для МХАТ Леонов, Булгаков, Замятин, Пильняк, Бабель и Вс. Иванов, и уже стали поступать в театр некоторые отрывки. Но как бы блистательны ни были эти отдельные фрагменты, тревога за результат нашей авантюры все более росла. Мы приуныли. Но в один прекрасный день Всеволод Иванов принес в театр инсценировку одного из эпизодов своих «Партизанских повестей», которыми мы все увлекались.

Сейчас я уже не помню, какую именно из двух сцен — «Колокольню» или «Насыпь» — читал впервые Вс. Иванов в тот счастливый для всех день в нашем «литературном» кабинетике. Но живо помню, что стояла ранняя весна, солнце заливало комнату, и все мы были радостными и взволнованными. Еще не было ясно, как использовать эти сцены (они никак не монтировались с ранее представленными, порою отличными, как у Леонова, сценами). Но зато было совершенно очевидно, что без Вс. Иванова нам не обойтись и так или иначе, но прочитанные сцены лягут в основу будущего спектакля. Впечатление было огорошивающее — по новизне материала, по блеску языка и силе образов и, главное, по близости к той этической теме, которая волновала театр, — справедливости революции. В этих картинах жизненная, почти жанровая правда сливалась с романтическим пафосом, притом совсем необычайным, непривычно театральным, — происходило то слияние, о котором мы мечтали, борясь за искусство МХАТ.

После читки мы начали усиленно наседать на Вс. Иванова, убеждая его писать еще и еще. И он приносил сцену за сценой, и первоначально написанные картины стали обрастать другими, выявлялись характеры, образы, человеческие судьбы — целые пласты разнородных социальных групп.

Из повести, рассказов, сцен, всем на удивление и радость, создавалась пьеса, композиционно, может быть, и не очень совершенная, {235} но живая, страстная, через которую можно было увидеть эпоху.

У самого Всеволода Вячеславовича отношение к театру было особое. Что скрывалось за его пленительной улыбкой и мерцающими за круглыми очками глазами — было понять трудно. Нужно сказать, что весь облик и личность Всеволода Вячеславовича и его отношение к театру как-то необыкновенно гармонировали с «Повестями» нам казалось, что автор «Повестей» должен быть именно таким — таящим, несмотря на свою открытость, не открытые нами глубины. Ходил он тогда в клетчатых гольфах, и было действительно что-то противоречащее между его грациозной неуклюжестью и строгой МХАТовской обстановкой. Он оглядывал все окружающее любопытным и недоверчивым взглядом. Он, казалось, и был горд тем, что его пригласил такой знаменитый театр, как МХАТ, и вместе с тем недоумевал. Он не то что сопротивлялся — он уступал уговорам, принося все новые и новые сцены будущей пьесы, но как бы заранее предупреждал, что за результаты этого опасного эксперимента он снимает с себя ответственность. Наседали на него и мы, наседал и А. К. Воронский, которого мы привлекли в качестве члена Художественного совета. Но само пребывание в театре явно доставляло ему удовольствие, хотя полностью погружаться в горячечную атмосферу нашей театральной жизни он вроде бы и не собирался.

Неуверенность в себе не покидала его. И даже сыпавшиеся со всех сторон похвалы не имели решительного воздействия на писателя. Но он дружил с актерами, а среди них были энтузиасты будущего спектакля — Н. Н. Литовцева, И. Я. Судаков и В. И. Качалов. Между Ивановым и Качаловым возникла нежная дружба, к тому же Василий Иванович Качалов был увлечен образом вожака сибирских партизан Вершинина. Так сама атмосфера вокруг автора облегчала ему работу над пьесой…

Но при читке на труппе пьеса была встречена более чем сдержанно. Казалось, что дорогая нам затея может не осуществиться. Потребовалось немало усилий тех, кто был влюблен в пьесу, для ее защиты. Наконец, приступили к репетициям, а там уже в процессе работы к восторженным защитникам пьесы присоединились и еще несколько человек — Хмелев, Баталов, Прудкин.

До конца сезона прошло всего несколько репетиций. На лето все разъехались, а когда осенью я вернулся в Москву, меня как громом поразило неожиданное известие репертком запретил {236} пьесу «Бронепоезд». Началась борьба, которую очень энергично вел И. Судаков, уже разработавший режиссерский план пьесы. Только с помощью А. В. Луначарского мы отстояли «Бронепоезд» Вс. Иванова и к сбору труппы добились разрешения ставить пьесу.

Успех постановки «Бронепоезд 14‑69» был ошеломляющим. Противники Художественного театра временно приутихли. О самом спектакле, о его центральных исполнителях написано много, подробно и верно. Но порою в воспоминаниях солнечный образ Станиславского заслоняет собой фигуру Судакова, который фактически провел большую часть репетиций и вложил в спектакль много души, темперамента и творчества.

Но руководство Станиславского постановкой «Бронепоезда» уж никак нельзя преуменьшать. Как всегда, он своими беседами и немногими репетициями давал ключ к общему сценическому решению всего спектакля. Он определял в конечном результате драматургическую композицию спектакля: Константин Сергеевич (или Ка-Эс, как в разговорах о нем величали его большинство работников театра) безошибочно чувствовал сквозное действие и характер его развития. Он переставил сцену Пеклеванова и, сделав ее предпоследней в спектакле, придал этим пьесе недостававшую ей стремительность. Он внимательно и подробно решал макет спектакля. Первоначально намеченного художником спектакля Чупятова он заменил дорогим ему Симовым, все недочеты которого со стороны живописной он чувствовал. Эскизы смелого, решавшего декорации «как бы сверху» Чупятова оказались сами по себе отличными. Но была в них некая надуманность, не подходившая к пьесе «Бронепоезд 14‑69».

Станиславский великолепно разгадал обаятельную простоту «Бронепоезда»: несмотря на бросающуюся в глаза сложность диалогов, он нуждался в атмосфере порта, тайги, железнодорожной станции, в их достоверности, в их воздухе. В особенности дерзко решал он сцену «На колокольне» с ее широкими серо-синими просторами.

Станиславский с какой-то особой силой почувствовал народность и поэтичность «Бронепоезда 14‑69», больше уже никогда не получившего столь мощного сценического воплощения. Спектакль при всем его пафосе был по-хорошему наивен. «Бронепоезд» был сценическим «Чапаевым», понятным и близким каждому — и среднему интеллигенту, и колхознику, и красноармейцу, и «спичечнику» (так любил Константин Сергеевич называть мальчишек, торговавших спичками, и на эмоциональном {237} восприятии которых мысленно проверять доступность спектакля).

Подготавливался спектакль с яростным темпераментом и азартом. Хотелось полностью творчески опровергнуть несправедливые подозрения и обвинения, возникшие после «Турбиных».

На премьере «Бронепоезда» Владимира Ивановича Немировича-Данченко не было, он находился в Америке. Но, возвратившись, он стал одним из самых горячих приверженцев и ценителей таланта Вс. Иванова и уже не выпускал его из поля зрения. Это не была та дружба, которая связывала Иванова с Качаловым, здесь были, скорее, отношения учителя и ученика, и Иванов почти каждую свою пьесу посылал на отзыв Владимиру Ивановичу. Отношения особенно укрепились в период работы театра над следующей пьесой Вс. Иванова — «Блокадой».

Вполне понятно, что после радостной победы с «Бронепоездом» мы стали энергично толкать писателя на создание новой пьесы. А Вс. Иванов, почувствовав вкус к драматургии и несомненную тягу к нашему театру, стал писать пьесу за пьесой, из которых далеко не все появились на сцене Художественного театра, да и вообще на сцене.

Немирович-Данченко чувствовал и понимал талант Вс. Иванова по-своему, он видел в нем черты, не нашедшие воплощения в «Бронепоезде». Да и о режиссуре «Бронепоезда» у него было особое, отличное от других мнение. Он не отрицал талантливости спектакля, блеска и силы актерского исполнения, не ставил под сомнение его значение в развитии МХАТ. И в то же время ему казалось, что спектакль не исчерпал всех возможностей автора.

Немирович-Данченко мечтал о создании на сцене современной трагедии, и одним из самых близких к этой задаче писателем был для него Вс. Иванов.

Весной 1928 года Вс. Иванов принес в театр пьесу «Блокада», и Немирович-Данченко жадно ухватился за эту неожиданную, суровую по колориту пьесу. Снова в театре кипели споры, труппа разделилась на защитников и противников «Блокады». Но у пьесы был такой могучий приверженец, как Владимир Иванович, и это решило дело. Впрочем, и после премьеры «Блокады», которая, на мой взгляд, была образцом режиссерского мастерства в области создания современного философского спектакля, отзывы прессы были явно заниженными, да и зритель недооценил эту работу театра.

{238} Я до сих пор считаю, что «Блокада» сыграла в жизни театра роль выдающуюся. Спектакль волновал и своей темой, и неожиданностью образов, и общей атмосферой, а в отдельных своих частях он потрясал.

К числу побеждающих достоинств пьесы (как всегда у Вс. Иванова) относилась прежде всего великолепно вскрытая атмосфера эпохи и обстановки. Уже в его первой пьесе навсегда запечатлелись живой запах тайги, накалившиеся стены бронепоезда, ночной владивостокский порт. В «Блокаде» атмосфера Питера 1920 года, пафос идущих на бой отрядов, сила и крепость питерского пролетариата были по-настоящему монументально выражены писателем. И Немирович-Данченко нашел тонкие приемы для выражения нового стиля произведения. Многое решал и выбор художника в «Блокаде». На смену Симову пришел Исаак Рабинович — художник строгий, собранный. На сцене был как бы возникающий из рассеивающихся туманов Петроград — не город дворцов и узорных решеток, а Петроград с опустевшими набережными, созидающий и защищающийся. В самих строгих очертаниях скупой декорации, в ее аскетических линиях жило ощущение трагического.

Отпечаток изнурительной решимости лежал на лицах людей. Ритм действия был сжат и сосредоточен, чтобы расцвесть криком непосредственного, почти мальчишеского восторга Дениски, которому удалось в холоде и голоде пустить типографию; листовки белой стайкой постепенно появлялись из типографской машины и как бы заполняли собою сцену.

Но, подобно «Колокольне» в «Бронепоезде», центром спектакля была сцена на набережной. Мы как бы присутствовали на «черном рынке», а на самой вершине сцены простиралась набережная, по которой в финале спектакля беспрерывной чередой шел строй, и казалось, нет конца и края печатающим твердый шаг красноармейцам, идущим на Кронштадт.

Вс. Иванов — драматург не из легких. В «Блокаде» ему мечталось заглянуть в самую суть человеческой души, в ее «тайное тайных» (как назывался один из ранних сборников его рассказов). По-видимому, рождение нового человека и противоречия роста, победа над старыми чувствами, новое понимание долга были для него самым главным в пьесе. Но при этом, ощущая зерно образов, находя для них кованый, насыщенный язык, наполняя их богатством мысли, он порою пренебрегал точной мотивировкой мыслей и поступков. Это, разумеется, усложняло задачу актеров, но не становилось решающей преградой к душе произведения.

{239} Писатель искал новую форму для выражения современности — форму своеобразной обобщенной символической трагедии. Действующие лица жили восторгом эпохи, накал страстей был очень велик. Актеры любили высокую атмосферу пьесы, тот строгий этический счет, который предъявлял Всеволод Иванов людям.

Правда, работа над «Блокадой» была намного труднее, чем над «Бронепоездом». Проникнуть в глубь образов было отнюдь не легкой задачей. Нужно было найти соответствующий стиль актерского исполнения, очень сосредоточенный, даже кое-где замкнутый. Особенно трудно далась роль Артема, «железного комиссара», Качалову, который до конца так и не сумел сгладить противоречия характера.

Исполнители в целом играли хорошо, особенно Ливанов Лукьяна и Кудрявцев необыкновенно нежного и задумчивого комсомольца Дениску. Была в этом рабочем пареньке в кепке и в простой куртке какая-то заражающая вера в революцию, бесконечная отдача ей всего себя.

Дальнейший путь Вс. Иванова в драматургии был, мягко говоря, довольно труден, но он упорно, убежденно его продолжал. Несколько раз его пьесы в разные периоды вновь читались в театре — то одним Владимиром Ивановичем, которому писатель регулярно посылал написанное, то нами обоими, то целой группой режиссеров и актеров. Иные мне очень нравились: я помню свое увлечение «Главным инженером» — пьесу театр вот‑вот был готов взять, но удержала ее парадоксальность. Что пьесу решено не ставить, Вс. Иванов принял по обыкновению с какой-то скрытой усмешкой. А когда много лет спустя я напомнил ему о моем увлечении «Главным инженером», он посмотрел на меня явно с иронией.

Немирович-Данченко настаивал на постановке «Двенадцати молодцов» и «Вдохновения». «Двенадцать молодцов» встретили более горячий отклик, чем «Вдохновение», не вызвавшее сочувствия руководящего ядра труппы из-за необычности жанрового решения.

«Двенадцать молодцов», пьесу, поразившую общей атмосферой, яркостью характеристик, напряженностью сюжета, мощной образностью, должен был ставить Борис Ливанов, влюбившийся в пьесу. Но постановка все откладывалась — то исполнители были заняты в других спектаклях, то «Молодцы» уступали место пьесам современной тематики…

Вс. Иванов после полосы бурного театрального успеха оставался писателем, манящим театр, но чем-то и пугающим его. {240} Наконец, МХАТ поставил его «Ломоносова», но это случилось в момент моего временного ухода из театра, и потому не могу с точностью сказать, как на этот раз складывались творческие взаимоотношения. Но я до сих пор убежден, что Вс. Иванов был драматургом, очень близким Художественному театру и отвечающим его внутренним и общественным запросам.

Леонид Леонов впервые появился на одном из вечеров МХАТ, которые театр часто организовывал в середине 20‑х годов для сближения с молодой советской интеллигенцией. Я уже не помню, по чьему личному приглашению он явился, но отчетливо помню, как его усиленно «обаял» В. В. Лужский — искренний друг писателей, энергичный, шутливый и общительный. Встреча происходила в фойе МХАТ и протекала, как всегда бывает, сперва натянуто, а потом непринужденно и темпераментно. Леонов казался совсем мальчиком рядом с седовласым Лужским. Леонов смотрел на меня лукаво. Вскоре обнаружилось, что мы кончили с ним одну и ту же гимназию — Московскую третью гимназию, но я был старше его на несколько лет. Потом мы неоднократно вспоминали ее строгую дисциплину и своих учителей — по-обычному в чем-то чудаковатых и отмеченных каждому свойственной характерностью. Леонов был наблюдателен, непосредствен и почти наивен в своем восприятии — люди в его воспоминаниях характеризовались каким-либо острым неожиданным словцом и, как живые, вставали передо мной: и директор — великий ценитель русской классики, и сумрачный, ушедший в себя историк, и весь какой-то раскидистый учитель латыни, и своеобразное окружение этой странной гимназии, в которой упорное вбивание знаний сочеталось с нерушимым законопочитанием русской государственности.

Леонов источал из себя какое-то победоносное обаяние, и ему быстро подчинились участники вечера МХАТ. Константин Сергеевич Станиславский уже спешил к нему навстречу, как всегда, — воплощенная любезность и гостеприимство. Вот он уже быстро завладел гостем, усадил его около себя, посматривая на него сквозь пенсне, хмыкал и — тоже как всегда — внутренне его экзаменовал. Экзамен прошел, видимо, удачно. Во всяком случае, делясь на другое утро впечатлениями о прошедшем вечере, он особо остановился на своих впечатлениях о Леонове, тревожился, сумеем ли мы его завлечь в драматургию…

Творческие связи Художественного театра с молодыми советскими прозаиками завязывались с некоторой предварительной {241} подготовкой. Приходу Леонида Леонова на МХАТовский вечер, где произошла его встреча со Станиславским, предшествовали долгие разговоры, погружение в его произведения.

Леонов был одним из первых представителей молодой советской прозы, привлекавших к себе напряженное внимание. Не говоря уже о таком монументальном произведении, как «Барсуки», его первые ранние чудаковатые рассказы, пронизанные великолепным знанием Руси и изложенные не менее великолепным, немного стилизованным языком, отчетливо обнаруживали писателя замечательного, забирающегося в самые глубины. Оттого отнюдь не было удивительным включение его в число беллетристов, из которых МХАТ вознамерился сделать драматургов.

Леонов был моложе всех из «четверки» начинавших у нас свой драматургический путь писателей. Вдобавок казался он и моложе своих лет. Но молодость его совмещалась с жадным желанием осознания мира в целом. Он, подобно Вс. Иванову, умел и находить, и фантазировать отдельные удивительные случаи, из груды встретившихся ему в жизни фактов отобрать самый необыкновенный, придать ему разительную художественную форму и одновременно разгадать его, найти, так сказать, философское зерно, докопаться до самой сути, «до самой эпидермы». Действующие лица его пьес говорили сложным, поэтическим языком, полным многозначительных и загадочных метафор. В самом ритме его речи, в самом словаре его пьес было нечто дразнящее. А сложная вязь психологического рисунка образов манила актеров, они мечтали играть в леоновских пьесах, было завлекательно в них погружаться, проникая в самую глубину.

Интерес к творчеству Леонова был поддержан Горьким, которого я посетил в Сорренто летом 1925 года. Среди молодых писателей, привлекавших его внимание, особое место занимал Леонов. В разговорах о современной литературе Горький то и дело возвращался к его имени. Он отмечал силу его языка, смелость композиционного построения. Он расспрашивал о его биографии, о его внешности, быте, привычках. Я, к сожалению, не мог удовлетворить его настойчивого любопытства, так как с Леоновым тогда знаком еще не был, знал его только понаслышке и разделял с Горьким восхищение произведениями Леонова. Горький впоследствии не только не менял своего отношения к Леонову, но, наоборот, укреплялся в вере в него. И стоило лишь возбудить репертуарные МХАТовские вопросы с Горьким, как неизменно в той или иной форме в них фигурировал {242} Леонов. Он называл его в своем письме, адресованном мне в ответ на проект юбилейного спектакля к 15‑летию Октября, в числе авторов, способных создать коллективное театральное политическое обозрение. Леонов был и среди немногих писателей, когда Горький принимал делегацию МХАТ в связи с присвоением театру имени Горького.

И действительно, по возвращении из Сорренто я предложил немедленно завязать отношения с Леоновым в расчете получить от него пьесу — для таких надежд были основания не только в силу выдающихся чисто литературных достоинств писателя, но и потому, что в его произведениях таилась взрывчатая сила, державшая читателя в постоянном драматическом напряжении.

Встреча с Леоновым в стенах театра ускорила осуществление наших планов. Разговоры о пьесе для МХАТ быстро завязались. Такой пьесой оказался «Унтиловск». Первоначально «Унтиловск» задумывался писателем как повесть и так и был осуществлен. Повесть была закончена автором и предназначалась для «Красной нови». Кто-то из близких Леонову старших друзей отсоветовал ему публиковать ее. Этот несправедливый по существу совет оказался выигрышным для МХАТ: благодаря ему театр получил пьесу, сыгравшую, несмотря на небольшое количество представлений (двадцать), большую и положительную роль в его истории. Леонов не читал нам повести — он лишь рассказал ее со всем своим мастерством неожиданного и образного рассказчика. Он рассказывал, как обычно, полуиграя, останавливался на отдельных особо выразительных деталях, характеризующих образы. Перед нами вставала атмосфера заброшенного в северных снежных просторах городка и его образы, законченные, крепкие, иные ужасающие в своей чудовищной несуразице, как Аполлос, пугающие мрачной своей философией, как Черваков, потрясающие своей угловатой лирикой, как Редкозубов.

Одной из особенностей рассказов Леонова, когда он касался своих произведений, является нескрываемое, подчеркнуто личное отношение к своим персонажам и их поступкам. Все они бывают окрашены субъективной оценкой автора, порою доходящей до гиперболы. И, рассказывая о Червакове, Леонов не мог сдержать своей брезгливой гадливости, и, наоборот, перед Аполлосом он не мог скрыть своего удивления. Леонов рассказывал о них не как об образах, рожденных его авторской волей или фантазией, а как о конкретных, живых людях — особенных, поражающих своими невиданными качествами и их сочетанием, {243} но реально существующих, и именно конкретность рассказа, подкрепленная мимикой, жестом, убеждала слушателя. Если добавить к этому, что весь рассказ был наполнен леоновским всесокрушающим темпераментом, то будет вполне понятно, что будущая пьеса весомо и зримо вставала перед слушателем. Так же своеобразно и мощно читал он уже готовую пьесу труппе. Читая, он не только сыграл свое авторское отношение и в какой-то мере «представил» образы, но и эмоционально заразил актеров, возбуждая в них желание играть в этой не похожей на другие пьесе.

Меня пьеса сразу покорила.

Станиславского с ней знакомил И. М. Москвин. Станиславский был нездоров, но торопил с чтением: он хотел ознакомиться с пьесой до разговоров с автором. Москвин читал ее темпераментно, но Станиславский его останавливал и просил перечитать какой-либо кусок, чтобы глубже его понять. Может быть, в чтении Москвина кое-что и не доходило (Москвин в процессе репетиций — он играл Червакова — впоследствии просил у Леонова ряда уточнений), но победа все же была полной — Станиславский увлекся пьесой, хотя кое-что ему, как и Москвину, с первого раза казалось не вполне понятным.

Я до сих пор вспоминаю «Унтиловск» и время его постановки с лирической нежностью (хотя определение это вряд ли подходит к характеру спектакля), может быть, не только из-за моей влюбленности в пьесу, но и потому, что Станиславский открылся мне в этой работе с какой-то новой и неожиданной стороны. Многим пьеса казалась «литературной», иные высокомерно относили ее к «литературщине». Да, она, конечно, была литературной, ибо лежала в великом русле русской литературы, в русле Гоголя, Чехова, Горького, и в то же время не походила ни на одну из пьес названных драматургов, а была типично леоновской. Леонов вообще блюдет хорошие традиции русской литературы, он считает обязательной первую публикацию произведения в журнале, с каким-то предельным уважением относится к своим великим предшественникам, не очень охотно ломает классическую форму пьесы, сохраняя трех-четырехактную архитектонику, без применяемого теперь деления на сцены и эпизоды. Ему нравится углубиться в сущность образа и конфликта, но при этом увлечь неожиданным поворотом действия. Станиславский нашел путь, чтобы вскрыть внутренние конфликты «Унтиловска». Под его точной режиссерской рукой внутренние конфликты внезапно легко и удобно развертывались в жизненные, но очень смелые и неожиданные, совершенно неопровержимые {244} мизансцены. Казалось, что тот или иной диалог, как говорится, несценичен, но Станиславский давал такой сценический поворот, так ставил актеров, что сам собой раскрывался замысел Леонова. Мизансцены ложились легко и свободно.

Станиславский вел репетиции с неукротимым и вдохновенным темпераментом. За внешне медленным течением пьесы вскрывался бешеный внутренний ритм. Сложность психологического рисунка и заключалась в том, чтобы в этом страшноватом пласте вскрывать тоскливую лирическую ноту, и от этого каждая сцена становилась страшнее. Она звучала, эта нота, когда Черваков — Москвин с гипнотической силой пытался победить Раису; когда перед смущенной, огорошенной, незащищенной Раисой — Соколовой падал на колени Редкозубов — Добронравов с его несуразной и захватывающей мечтой о любви и о странах, где лимонами печи топят. Как и в «Турбиных», театр брал жизнь изнутри.

Для постановки пьесы и в помощь Станиславскому был приглашен Василий Григорьевич Сахновский — человек, всей своей творческой сущностью близкий Леонову. Ему был внятен язык Леонова, система его образов, атмосфера произведения. Он оказал существенную помощь Станиславскому, который влюбился и в Леонова и в пьесу. Станиславский считал постановку решающей для МХАТ, так как видел в Леонове драматурга, воплощающего «жизнь человеческого духа». Глубинами пьесы Станиславский был захвачен всецело. Он работал над пьесой подробно, с увлечением. Актерский состав был подобран исключительный, даже для тогдашней, поразительной по духовной силе и мастерству труппы МХАТ. Черваков — Москвин, Редкозубов — Добронравов, Манюкин — Лужский, Васка — Шевченко, поп — Кедров, Аполлос — Ливанов, Раиса — Соколова, Гуга — Орлов, попадья — Зуева создали ансамбль целостный и сильный.

Я до сих пор считаю, что «Унтиловск» был наиболее совершенным воплощением стиля Леонова на сцене. Тем не менее спектакль рождался нелегко.

Первоклассное распределение ролей — за одним-единственным недочетом — сложилось постепенно, в спорах и размышлениях. Особое внимание было направлено на роль Буслова. Здесь возникали различные наметки. Самый образ казался трудно сценически разрешимым: он требовал и большого внутреннего жизненного опыта, и не меньшей сценической техники. Как всегда в театре, решение вопроса осложнялось рядом привходящих, порою лишь организационных, но веских доводов: «Унтиловск» {245} репетировался параллельно с другими пьесами. Первоначально Буслов предназначался, на мой взгляд, наиболее бесспорному, по совести говоря, идеальному исполнителю — Л. М. Леонидову, который обладал и бурным темпераментом, и умением заглядывать в темные и противоречивые глубины души. Но перед Леонидовым маячила мечта всей его жизни — Отелло, и возможное ее воплощение заслоняло от него все другие актерские предположения. Он был одержим Отелло. Передать Леонидову какую-либо роль, которой он не был бы увлечен всецело, а в особенности такую роль, как Буслов, было бесцельно. Следующими кандидатурами были Качалов и совсем еще молодые Баталов и Хмелев, которые вряд ли могли справиться с ролью именно в силу своих актерских данных — в особенности по сравнению с остальными участниками старшего поколения. Вдобавок Хмелев, хотя и обладал достаточной остротой, но его тонкая, стройная фигура противоречила всему облику Буслова; Баталов владел даром густой характеристики, но был занят в роли Фигаро. В результате на роль был назначен Качалов, ему в качестве дублера — Ершов. Но в процессе репетиций Качалов отпал, и роль играл Ершов — актер и талантливый и опытный, но внутренне Буслову несколько чуждый и лишенный того насыщенного темперамента, в котором нуждался образ Буслова. И это несовпадение актерских данных и образа было единственной ощутимой трещиной спектакля.

Я вспоминаю, как Станиславский показывал Ершову одну из сцен пьесы: томление Буслова, его безмолвное кружение, эти изматывающие, сперва захватывающие все сценическое пространство, а затем сужающиеся круги, резкая точка и — бегство из пустой и холодной комнаты. Именно этого пожирающего все существо Буслова томления и не мог поймать Ершов.

Конечно, не приходилось и говорить о решительной неудаче Ершова — для этого он был слишком опытен, но он проигрывал в сравнении с другими актерами, попадавшими в самое зерно образа и нашедшими при помощи режиссирования Станиславского и Сахновского точную, безошибочную, выразительную характерность. Проигрывал — в особенности при сравнении со своим основным сценическим партнером и противником Черваковым в исполнении Москвина. На роль Червакова существовало также несколько кандидатов. Здесь фигурировали Хмелев, который пленял возможностью проникнуть в «подпольную» сторону роли и графичностью рисунка, Прудкин, Синицын. Но продолжала главенствовать кандидатура Москвина, который, казалось, был наиболее интересен для Червакова. Так и случилось. {248} Москвин стал могучим исполнителем Червакова. К пьесе и образу он относился страстно, требовательно, добираясь до самых глубин роли, до обнажения самого существа «контрреволюционного» пафоса. Не напрасно Леонов после одной из репетиций, измученный и восхищенный дотошными вопросами исполнителей, восклицал: «Это не актеры, это следователи какие-то!» Москвину было существенно важно, не теряя образности речи Червакова, сделать ее точной и ясно направленной. Он не раз обращался к Леонову с просьбой уточнить ту или иную фразу, раскрыть ту или иную словесную метафору, и я не помню, чтобы Леонов не шел навстречу режиссуре и актерам. Он, так сказать, не удешевлял образа, не примитизировал его, а еще более его конкретизировал: Москвин боялся в Червакове чрезмерной метафизики. Но Черваков принадлежал к числу ролей, играя которые Москвину приходилось многое преодолевать в своей артистической личности. Если Опискин допускал много комедийных и артистических красок, то Червакову они были противопоказаны.

В этой роли Москвин шел по пути срывания «всех и всяческих масок». С каким-то невыносимо жестоким сладострастием обнажал Черваков свое существо, свое падение в «ничто». Некрасивый, с огромным лбом, в нелепых очках, бородатый, с какой-то нескладной фигурой, он был отталкивающе умен. Москвин не мельчил его. Он его убивал своей удивительной конкретностью, отнюдь не лишенной своеобразия и пугающего пафоса. В сцене объяснения с Раисой Москвин был страшен.

Лишь немногие из намеченных исполнителей оставались бесспорными и незыблемыми. Среди них в первую очередь назову В. Соколову, игравшую Раису, ту женщину, к которой тянулись такие антиподы, как Буслов, Черваков и Редкозубов. Были в самой индивидуальности Соколовой некая пленительная сила и обаяние женственности, сказавшиеся уже в «Днях Турбиных». Я не обижу остальных сильнейших актрис МХАТ, если скажу, что в подобных ролях Соколова не имела соперниц. Поражала в этой не очень вроде бы привлекательной на первый взгляд актрисе артистичность, не допускавшая никакого сценического нажима. Соколова как будто не делала на сцене ничего особенного, но было нечто влекущее в самом тембре ее несильного голоса, в несколько замедленных движениях, в проникновении в самую суть образа. Благодаря ее скрытой, «неактивной активности» (если можно так нелепо выразиться) и возникала, неслышно и тихо, ее Раиса в «Унтиловске». А рядом была ослепительная по простоте, яркая, наполненная, с могучим темпераментом {249} и открытым сердцем Васка — Ф. Шевченко: так стояли друг против друга эти столь различные женщины. И кто знает, в которой из них мог найти Буслов желаемое освобождение.

Остальные кандидатуры определились очень быстро. Манюкин — Лужский был намечен с самого начала; Добронравову, сыгравшему с редкой лирической силой Редкозубова, предшествовали кандидатуры Баталова и Орлова; Ливанову, дерзкому, монументальному Аполлосу, — тот же Добронравов.

Спектаклю очень помог выбор художника — Н. П. Крымова, к которому Станиславский привязался еще со времен «Горячего сердца». Ему были по сердцу неяркая, но захватывающая палитра Крымова, его ощущение русской природы. Пожалуй, из всех живописцев, ставших театральными художниками, Станиславский предпочитал именно Крымова.

Крымов пронзительно понимал Россию и умел углублять быт до символа. Он почувствовал всю заброшенность и холодную пустоту огромного, перерезанного нелепыми столбами пространства избы Буслова; заставленные мебелью, скудно освещенные мерцающими лампадами покои попа Ионы и узкую, придвинутую к самой рампе, грязновато-белую одинокую комнату Редкозубова, за стенами которой свищет и бушует непроходимая и непроглядная метель. Крымов полюбил Леонова, и его лично, и все очень близкое ему творчество писателя. Между ними существовал общий язык — чувство России.

Станиславский добился сжатости, выпуклости мизансцен и редкого единства ансамбля. Он ощутил «странности» Леонова, особенность его письма, необычность его героев; в раскрытии стиля Леонова он опирался на Сахновского, смело фантазировавшего на темы леоновских образов и всегда хорошо знавшего темную уездную Русь. Свои личные впечатления от нее Сахновский переносил в «унтиловскую» атмосферу. Темная заброшенная Русь вырастала до обобщенных размеров. Сахновский, Леонов и Крымов составляли тесно спаянную, дружескую компанию, теша себя невиданными рассказами и ощущая вкус к воплощению дремучего, необычайного быта. Они чувствовали его художественно точно, говорили на одном языке, они понимали его страшную завлекательность и разоблачали его до конца. Они искали и нашли природу внутренней контрреволюции; здесь заключались смысл и назначение спектакля. Но подспудно жила в спектакле и всепоглощающая любовь к России, ее просторам, ее снегам, сознание ее пробуждающейся силы, как пробуждалась она в сосланном расстриге Буслове, в колдовской удали и красоте Васки, которую обаятельно, широко и певуче играла {250} Шевченко. И потому, когда кто-то из режиссеров предложил закончить спектакль дразняще звучащей издалека песней гуляющих комсомольцев, это предложение встретило общую поддержку, ибо этот зов молодости как бы вытекал из пьесы, соответствовал ее режиссерскому толкованию, а не казался навязанным и грубым сценическим эффектом.

Воплотить Леонова на сцене, в театре режиссерам и актерам было нелегко. Его замечания на репетициях, глубокие и дерзкие, нужно было переводить на сценический язык. Станиславский любил Леонова, удивлялся его дару, его молодости. У Станиславского было обостренное чувство к начинающим талантам. Когда Леонов давал совет, Станиславский неизменно провозглашал: «Внимание. Прислушайтесь». Конечно, у Леонова было особое восприятие театра. Он ощущал его мощно и глубоко — и одновременно художнически наивно. Он верил в его искусство как искусство преображающее. Порою он хотел в отдельных деталях своеобразного, почти гиперболического натурализма как средства раскрытия образа. Он обращал на них сугубое внимание режиссеров и актеров, обладая несомненным чувством актера. Порою, раскрывая свой замысел, он показывал актеру, как нужно играть. В этот показ нужно было вникнуть — он казался первоначально резким и грубоватым, но за этим всегда скрывалось крупное ощущение образа. У него было всегда свое видение образа. К театральному воплощению видения этого художника Станиславский вел сложными, но твердыми путями, и в большинстве случаев исполнители — как сам Леонов отзывался о спектакле — его удовлетворяли. Неудача роли Буслова его глубоко огорчила, но он очень хвалил, порой восхищался таинственной нежностью и незащищенным обаянием Раисы — Соколовой, лирическим парадоксальным восторгом Добронравова, агрессивной нелепостью Аполлоса — Ливанова, попом Ионой — Кедровым, его двумя дочерьми и попадьей — Зуевой, изобретшей какую-то необыкновенную огромную английскую булавку, которой была пристегнута ее длинная юбка.

Леонов, конечно, не знал всех сложных путей, по которым режиссер ведет актеров к конечному результату, но сам этот результат чувствовал и своими образными рассказами возбуждал в актере творческое волнение, заставлял прислушиваться к психологическим глубинам, которые не так-то просто словесно передать. Думаю, все-таки, работа со Станиславским пробудила в Леонове чувство драматурга, которое в нем давно подспудно и тревожно существовало. Импульсивный, порой несдержанно торопливый, Леонов жил на репетициях вместе с актерами, открыто, {251} до конца захваченный впервые для него открывшимися тайнами театра. Естественно, что в итоге работы над «Унтиловском» у театра возникло стремление увлечь Леонова новыми темами.

Речь шла, разумеется, не только о том, чтобы получить от писателя еще одну или две новые пьесы, — мы смотрели на свои задачи далеко вперед, строили дерзкие планы, думая не просто о том, что Леонов пополнит наш современный репертуар, но как бы и о театральной судьбе самого Леонова, о взаимовлиянии литературы и сцены, о будущем драматургии.

Эти творческие, может быть наивные, планы о судьбе Леонова в МХАТ, о пути нашего театра и советской драматургии не давали нам права на равнодушное ожидание. Мы добивались того, о чем мечтали, искали различных путей для претворения в жизнь творческих планов о сближении Художественного театра с большой советской литературой. Из предпринятого нами объединения писателей с целью создания юбилейного спектакля в честь 10‑летия Октября тоже был толк: для этого «коллективного» спектакля Леонов написал очень острую, яркую сцену, происходившую в Смольном в дни революции. Его занимал оригинальный замысел, как великое дело революции преломлялось в глазах бывших смольнянок, где-то еще таившихся на задворках обширного здания; дело было, конечно, не в их переживаниях, а в своеобразном отражении в «малой капле» больших событий. Но план «отрывков» у театра отпал, как только Вс. Иванов занял бровку сценами из «Бронепоезда».

Мы часто мечтали с Леоновым о новых пьесах, я очень увлекся «Дорогой на океан», но, как мы ни пробовали, из романа — какую бы линию этого сложного произведения ни взять — пьеса не получалась. Пьеса Леонова «Усмирение Бададошкина» оказалась чуждой тогдашнему МХАТ по своему методу. «Провинциальная история» не могла появиться на сцене по причинам, от театра не зависящим. «Скутаревский» совпал по теме со «Страхом» Афиногенова, только что прошедшим в МХАТ с большим успехом.

Новая встреча с Леоновым произошла лишь в «Половчанских садах». Главное в этой поэтической пьесе заключалось в ощущении предгрозовой, предвоенной атмосферы — Леонов почувствовал ее с какой-то особой остротой и тревогой. В работе над этим спектаклем Леонов встретился с другим руководителем театра — Немировичем-Данченко, который относился к тексту Леонова нежно и осторожно: он полюбил особый строй леоновского языка, строго следил за точностью леоновского слова в актерской {252} передаче. Но какая-то неуловимая трещина лежала в самом существе спектакля: она лежала в линии Пыляева, которая по ряду причин была огрублена. Ни Немирович-Данченко, ни Леонов отнюдь не были сторонниками столь прямолинейного понимания образа. Но спектакль «Половчанские сады» требует особого разговора, как и «Золотая карета», — пока последняя встреча МХАТ с автором, искусство которого находится в полном соответствии с искусством театра.

Леонов соединял театр с большой литературой, что является творческим обязательством МХАТ. Не только в своих публичных выступлениях, но и в частных, личных беседах он постоянно возвращается к неиссякаемо живущей в нем теме — об ответственности литератора перед родиной, перед народом. Эти же требования он, волнуясь, переносил и на театр, тревожно, настороженно и бескомпромиссно относясь к каждому его шагу.

Несколько особое место в нашей репертуарной политике занимали Катаев и Олеша. Оба они в это время продолжали серьезную в самом существе дружбу, завязавшуюся еще в Одессе, но одновременно хранили в себе нечто заговорщическое, существовавшее лишь между ними, окрашенное иронией, которой у них было не занимать стать. При всей их дружбе они не только не походили друг на друга, но во многом были прямо противоположны, хотя бы по характеру юмора. Более скептический и умудренный у Катаева, он отличался неожиданной метафорической загадочностью у Олеши и даже при близком знакомстве — ошеломлял.

Катаев был более общителен, чаще всего мы встречались в компании — либо у меня, либо у него. Именно на таком сборище за семейным столом он и познакомил меня с Олешей, с которым он вместе сотрудничал в «Гудке», присовокупив блестящую характеристику его как писателя и заверив, что на Олешу надо обратить сугубое внимание. Олеша говорил редко, но с убийственной точностью и восхитительной образностью. И в литературе каждый из них отличался резкой индивидуальностью.

В Катаеве я больше всего ценил его лирическую иронию Первые его повести и рассказы, несмотря на пронизывающий их юмор, захватывали грустнотцой. Не припомню сейчас, когда появились «Ножи» — рассказ, полный подлинной катаевской прелести. В Катаеве замечалось какое-то скептическое восхищение удивительными приключениями и парадоксальными похождениями. {253} Было это и в «Растратчиках» — повести о похождениях бухгалтера Прохорова и его кассира Ванечки, которых неведомо и поразительно для них самих толкнул на преступный путь мрачный курьер Никита. Была в этой повести некая гоголевская фантасмагория, примененная к мещанской среде современности и даже переплескивающаяся за ее пределы. Мы убедили Катаева инсценировать «Растратчиков», и он охотно согласился. Пьеса — этакий «чертов водевиль» — предназначалась для Малой сцены, где она могла бы получить соответствующее сценическое воплощение: при всех своих достоинствах она была не столь «масштабна», сколь интимна, и требовала сосредоточенности на образах и приключениях двух центральных персонажей. Но судьба распорядилась иначе, думаю, что в не очень удачной сценической истории «Растратчиков» автор повинен не более, чем театр, который торопился из-за необходимости выполнить свои обязательства перед абонентами и перенес или был вынужден перенести постановку на Большую сцену. Катаев не противился (а какой бы автор мог?) такому решению. А ведь в связи с этим переносом постепенно наряду с увлечением пьесой возрастали и возбуждаемые ею ожидания, возрастала, так сказать, масштабность будущей постановки.

Нужно сказать, что пьеса (не припомню, знакомился ли он с повестью) с самого начала пленила Станиславского своим «гоголизмом». Художник легко возбудимой фантазии, он готов был видеть в Катаеве не только прямого продолжателя традиций Гоголя, но чуть ли не самого нового Гоголя. Катаев вновь не сопротивлялся такому определению, и опять — кто бы из авторов стал этому сопротивляться? «Масштабы» пьесы все возрастали, и одновременно росла фантазия Станиславского, еще больше возбуждая богатое воображение Катаева, любившего всякие невероятности. В глазах Станиславского похождения бухгалтера и его кассира Ванечки были готовы сравниться с похождениями Чичикова, а многочисленная смена мест, куда забрасывала судьба героев катаевской повести, подкрепляла такое сравнение. Фантазия Станиславского рисовала ему все большие просторы, легко допускаемые гиперболизмом самой повести, — и Катаев охотно откликался на предложения Станиславского. Более того — загипнотизированный им, он приносил чуть ли не ежедневно все новые и новые сцены. Порою казалось, что в своей поэтической фантазии они потеряли власть над своими героями и что уже бухгалтер Прохоров и Ванечка владеют ими. Когда Станиславский фантазировал, он радовался, как ребенок, дразня себя широкими театральными возможностями. Катаев же в свою очередь {254} как бы ожидал, что еще нового выкинут бедные растратчики, в каких невиданных, вроде бы независимых от автора, но им же самим изобретенных положениях окажутся. Я любил присутствовать при этих патетических соревнованиях в выдумке.

Вершиной среди них должна была стать довольно быстро отпавшая еще до начала репетиционного периода сцена в кино, куда в результате своих полувынужденных, полудобровольных скитаний попадали в своем авантюристическом пафосе Прохоров и Ванечка. И где уже совсем невероятно переплетались съемки фильма из жизни Николая II, мнимосветская массовка и доведенные до полусумасшествия наши герои. Художником спектакля пригласили Исаака Рабиновича, не менее авторов спектакля склонного не только к гиперболизации, но и к обобщению, порою даже схематизации. Режиссер спектакля И. Я. Судаков, не обладая размахом фантазии Станиславского, восхищенно подчинился выбранной постановочной колее, хотя кое-где и упрощал ее.

Но отрезвление наступило быстро. Чем больше Станиславский всматривался в психологическую линию действующих лиц — а получил он в свое распоряжение актеров чрезвычайно крупных и значительных — Тарханова (Прохоров), Хмелева (Ванечка), Баталова (Никита), Топоркова (инженер Шольте), Лилину (Янина), — тем яснее становилось несоответствие между характером повести и замыслом спектакля. Было чрезвычайно любопытно следить за наступившей в репетиционный период переменой Станиславским исходных позиций. В нем все более крепло восприятие «Растратчиков» как жестокой сатиры. Особенно наглядно это сказалось на замене некоторых исполнителей. Станиславский поменял ролями Хмелева и Топоркова, хотя они каждый по-своему, довольно пронзительно играли предназначенные им характеры. Хмелев играл Ванечку с щемящей лирической силой. И сцену в провинциальном трактире он наполнял такой потерянной тоской, такой грустью, которой Станиславский — художник, отнюдь не склонный к сентиментальности, — в этой сатирической пьесе принять не мог, а разрушать образ, созданный Хмелевым и ставший исполнителю интимно близким, не хотел. Поэтому он предложил на эту роль только что начинавшего сценическую карьеру в Художественном театре Топоркова, который мог сыграть Ванечку ближе к сатирической окраске центральных образов пьесы. Топорков играл Ванечку более ограниченным существом, неспособным на то богатство лирических чувств, которым наполнял Ванечку Хмелев. Но как я ни увлекался исполнением Хмелева, однако при перемене мест {255} Хмелев не проиграл, а выиграл, подобно тому как выиграл и Топорков Хмелев в роли Шольте показал блеск отточенной, холодной и злой игры Ванечку он любил, Шольте презирал. Его изысканно одетый Шольте был умен и предельно нагл, этим вполне отвечая той жесткости, которой Станиславский теперь хотел от спектакля, по сравнению с таким Шольте оба злосчастных растратчика казались безобидными провинциалами. Этот хлыщеватый растратчик обладал ироническим складом ума, богатым житейским опытом, и вновь приходилось удивляться тому, что у скромного и застенчивого, почти юноши Коли Хмелева столько наблюдательности, вернее, изобретательности.

Откуда-то из самых глубоких недр мещанства выползали бухгалтер Прохоров — Тарханов и его крикливо-истеричная и сварливая жена — одно из последних более или менее крупных созданий Лилиной (как будто в этой роли заканчивали свое бытие ее прежние героини, постаревшие пошлячки — Лиза Бенш и Наташа, теперь потрепанные жизнью, навсегда утратившие претензию на модность и где-то по-своему глубоко несчастные). И среди них, как некий соблазнитель, этакий домашний Мефистофель, в сюртуке и валенках, возникал косноязычный, но таящий в себе провидение будущего неудачливого бухгалтера курьер Никита — Баталов, за сумрачным и неуклюжим обликом которого ощущалось крепкое знание окружающего его быта.

Исполнители не в силах были преодолеть противоречия, которые неожиданно приобрел спектакль. Театр то ощущал лирическую природу Катаева, то, напротив, устремлялся к сатирической заостренности. Вдобавок «подтянутая» к монументальному представлению пьеса Катаева казалась внутренне неоправданной и необоснованной. В четких и суровых линиях декораций Рабиновича, которые сами по себе были хороши, ощущалась какая-то сухость, противоречившая тому нутряному и жесткому ощущению, к которому пришел Станиславский в результате всех режиссерских и драматургическо-композиционных поисков, проделанных в течение этой, порой суматошной и тем не менее увлекательной работы. Вдобавок художник внес в спектакль и нечто неожиданное, то возрождая на сцене отстоявшиеся в то время урбанистические приемы изображения города со световыми рекламами, то, напротив, пытаясь показать поэзию заброшенного захолустья. Это усиливало противоречивость «Растратчиков». Спектакль шел недолго, в следующем сезоне его не возобновили.

Но за разочарованием, связанным с «Растратчиками», пришла компенсация в виде «Квадратуры круга» — спектакля, {256} который по сценическому успеху сравнился лишь с «Турбиными». Катаев взял решительный реванш. Он читал труппе «Квадратуру» в манере, только ему свойственной. Он как бы внутренне удивленно пожимал плечами — черт возьми, вот какие переплетения случаются, — и чем забавнее и сложнее эти события переплетались, тем больше Катаев восхищался этими водевильными квипрокво и тем больше любил участников изобретенных им водевильных похождений «Черного петуха» (как Катаев раньше назвал свой восхитительный водевиль). Играть водевиль очень хотелось. Горчаков — любитель, знаток и ценитель этого жанра — энергично торопил Катаева, да и сам Катаев писал водевиль упоенно. Мы несколько встревожились, когда узнали, что «Квадратура», над которой МХАТ тщательно работал, пойдет летом с разрешения нетерпеливого Катаева в Театре сатиры, труппа которого была настоящим мастаком по водевильным передрягам. Но вернулись мы со спектакля Театра сатиры успокоенными: «Квадратуру» там играли «по-летнему», резко комически, наперекор тому, что увидел в этой веселой шутке МХАТ.

Руководить «Квадратурой» взялся сам Владимир Иванович, поддержавший наше с Горчаковым убеждение в подспудной лирической природе этой небольшой вещицы. И тут-то на сцене раскрылось в полной мере то, что составляет обаяние Катаева: не резкая сатира, которую так напрасно искали в «Растратчиках», а неразъединимая смесь лирики с юмором окрасила всех обаятельно несуразных героев водевиля. А состав подобрался первоклассный: и Бендина — очаровательная наивная мещаночка, и Титова — спортивная, мужественная, и Яншин — милый Вася, и Грибков — целеустремленный комсомолец, и Ливанов — огромный, размашистый поэт. Да и так называемый второй состав недалеко отстал от первого: Ольшевская, Лабзина, Грибов, Раевский и Добронравов!

Сколько бы раз ни шел спектакль, в исполнителях не угасала молодая радость играть его, потому что радость жизни пронизала весь спектакль. Ритм пробуждающейся жизни, поэзия юности с ее бедностью, ссорами, лирикой, волнениями — в этом отражалась молодая эпоха. Волны нежности окутывали расшалившихся актеров, никогда не порывавших с лирическим зерном спектакля. Страна Комсомолия возникала на Малой сцене МХАТ в простых, но дразняще иронизирующих декорациях В. Козлинского.

«Квадратуру» играли долго — вплоть до замены Малой сцены обширной сценой бывшего Коршевского театра, на которой спектакль {257} мог потерять тайну своего обаяния, где грозила опасность разрушения его интимности. С «Квадратурой» пришлось расстаться не без горького сожаления.

Юрия Карловича Олешу нельзя было не полюбить. Уже весь его внешний облик неотразимо привлекал внимание. Невысокий, с большой, умной головой, с неожиданными жестами и движениями, то обостренно порывистыми, то плавно замедленными, с резкой сменой настроения, небрежно одетый (вернее, современный, даже самый франтоватый костюм приобретал на нем черты невероятные — он носил его как-то не по-современному, как бы пренебрегая им), он на фоне нашей писательской среды казался личностью фантастической. Раз его увидев, уже нельзя было позабыть — он врезался в память своей дерзкой необычностью. Проницательные его наблюдения сразу облекались в необыкновенную, сказочную форму. Среди нас бродил волшебник, охваченный какими-то осенившими его образами. Он был мудр и наивен. Все, его знавшие, быстро и радостно подпадали под обаяние его неповторимой личности, и я никогда не мог понять, знал ли он об этой своей властной, притягательной силе или нет. Приходил ли он в театр, где в каком-то неожиданном, удивлявшем его самого озарении рассказывал возможный сюжет возникавшей в его фантазии пьесы; сидел ли в компании разинувших от восхищения рты слушателей или собеседников в кафе «Националь»; встречался ли на улице — он действовал ошеломляюще, ибо никто не мог предвидеть острейшего поворота мысли или блеска афоризма или сравнения. В этом как бы невзрачном человеке жила великая гордость, и всем своим существом он внушал, как я уже сказал, великую любовь. Подобно всем окружающим, я, естественно, разделял это общее отношение, и, конечно, с того момента, когда у себя на квартире В. Катаев в тесной компании сказал о нем как о большом писателе, я, прочтя его вещи, мечтал об Олеше как о драматурге МХАТ.

Я потом долго переживал, что «Заговор чувств» оказался у вахтанговцев. Спасительный выход мы нашли в «Трех толстяках»: театр уже давно задумался над заменой стареющей, но так и не постаревшей «Синей птицы», в которой в свое время Станиславский довольно быстро отсек неудавшуюся и утяжелявшую спектакль сцену «Леса». Теперь отпала картина «В царстве будущего» (которую не грех вновь восстановить, мысли об этом не раз возникали в театре). Необходимость нового, современного утреннего сказочного спектакля становилась очевидной. И что могло более увлечь театр, чем «Три толстяка»?

{258} Олеша, восхищаясь, удивляясь, сам поражаясь, огорчаясь, взялся за ее инсценировку. Само собою, мы предполагали, что «Три толстяка» предварят новую пьесу Олеши. Снова, как и часто случалось позже, активным и настойчивым проводником и помощником в инсценировке стал Н. М. Горчаков. Но средствами сцены передать стиль сказки Олеши оказалось не так-то легко. Она как бы сопротивлялась материальному овеществлению, хотя в пьесу сказка превратилась сравнительно легко. Речь шла о ее декоративной расшифровке. Художником пригласили Бориса Эрдмана, человека отменного вкуса, недавно нашумевшего постановкой «Иосифа Прекрасного» в Большом театре, неизменно интересно и смело решавшего сценическое пространство, замечательного знатока сценического костюма, находившегося в тот период под влиянием конструктивизма.

Эрдману стало еще более очевидно, что живописными декорациями тут не отделаешься. Он поселил действующих лиц «Толстяков» в некоем фантастическом городе из белых кубов и окружностей, оставлявших необычное впечатление. Помещенные на круге, конструкции принимали различные сочетания и, подобно памятной «Лизистрате», под разными углами зрения, в разных ракурсах создавали каждый раз новый образ. Борис Эрдман, будучи, как и его брат — драматург Николай Эрдман, — упорным и творчески принципиальным, твердо защищал свою позицию, а между тем именно его (мне лично очень нравившийся) макет вызвал наибольшие споры. Одни обвиняли спектакль в чрезмерной и для МХАТ недопустимой «левизне» (Станиславский распорядился снять спектакль, познакомившись с ним за рубежом лишь по фотографиям). Другие считали его недостаточно передающим фантастичный и сказочно-парадоксальный мир Олеши. Яншин, который с какой-то чудесной наивностью играл доктора Гаспара, мечтал о подобии «стеклянных» декораций, которые бы звенели и переливались, передавая атмосферу затаенных переходов дворца. Может быть, в этих упреках и было кое-что справедливое: например, обвинение порою в неизбежном тогда мнимосоциальном толковании трех толстяков, когда каждому была присвоена особая «должность» — «Мельника», «Кардинала» и «Банкира». Огромные, заляпанные тяжелым фальшивым театральным гримом, они были обречены на неподвижность; однажды на репетиции Кедров, Орлов и Ливанов, их с отвращением исполнявшие, упали со сложной развалившейся конструкции. Но подлинно сказочными были продавец воздушных шаров (Топорков), Суок (Бендина, а потом Морес), принц Тутти (Молчанова), тетушка Ганимед {259} (Зуева), а Тибул (Синицын) — ловкий, приподнято романтичный — храбро бродил над зрителями по перекинутому мостику на высоте верхнего яруса. Их сказочность вытекала из необычности их психологии, из их особой «логики», необычности течения мыслей, отражавшихся во всем их поведении. Актеры играли легко, в каком-то летящем ритме — как будто в них воплотилась поэтическая метафора Олеши. Они не представляли театральной феерии, тем более не иронизировали над сказкой, они актерски, творчески верили в своеобразный мир поэта — радовались и огорчались вместе с автором. Поэтому зритель восхищенно и удивленно воспринимал легкого и ритмического Топоркова, которого воздушные шары носили по воздуху, или неожиданное превращение стройного Тибула в негра.

Олеша победил актеров. Мы мечтали о новой пьесе, увлеченные смелой его парадоксальностью. В его замыслах возникала пьеса под завлекательным названием «Смерть Занда». Насколько я теперь вспоминаю, во всех сменяющихся набросках к «Занду» его продолжала мучить тема, уже затронутая в «Заговоре чувств»: борьба между «старым, неизжитым», подсознательно неистребимым — и новым миром человека, новыми, чистыми отношениями между людьми. Порою эти борющиеся «стороны» персонифицировались в двух реальных образах, порою — сливались в один, мучительный и сложный. Само построение сцен неизбежно оставалось парадоксальным, диалог — острым, образы — несколько остраненными.

Олеша представил много вариантов, но в результате разочаровался в самом замысле. Он воодушевленно рассказал свой новый замысел (помнится, пьеса называлась «Нищий»). Мы с Сахновским его постоянно торопили с пьесой. На одно из таких обращений он ответил следующим письмом:

«Многоуважаемые Павел Александрович и Василий Григорьевич! Не считайте меня обманщиком, рвачом и мерзавцем. Я пьесу пишу. Но чем же я виноват, что это работа хрупкая, которая ломается каждую минуту. Я делаю серьезную работу, тема чрезвычайно серьезная для меня — кровавая. Это не развлекательная “от третьего лица” пьеса — таких я вообще не пишу, — я пишу тогда, когда необходимо для меня — это лирический порыв из самого себя… Я не могу спешить, я работаю трудно! Ну поймите же меня и простите! Вы скажете, что я подвожу Вас, что у Вас “план” и т. п. Но ведь я заключаю с Вами договор, по которому Вы имеете право работать над пьесой чуть ли не 3 года, — и я иду на это. Почему же Вы торопите меня? Или пьесу поставить труднее, чем написать? Вы скажете, что уже давно “я морочу Вам голову” с пьесой “Смерть Занда”. Но ведь та пьеса не удалась, та тема пошла насмарку! Я пишу другую пьесу, тему которой я изложил Вам. Ведь я хозяин своей работы, такой же, как и Вы своей. Ведь Вы же, считаясь только с собой, сняли мою пьесу с репертуара, так почему же я не могу из своей {260} работы целые куски выбрасывать, считаясь только с собой? Как угодно. Я пьесу пишу, пишу ее с тем расчетом, чтобы представить ее вниманию Вашего театра. Но я не умею писать так, чтобы точно рассчитывать на “первое”, на “второе”, на “десятое” такого-то месяца.

Вы скажете, у Вас коллектив, свободные артисты, план и т. д. У меня тоже есть свои навыки, своя манера, нервы и т. д. Я работаю, как могу. Я хочу, чтобы Вы поверили в искренность моего письма. Вы отвечаете за постановку, но за пьесу отвечаю я. И я хочу сделать пьесу хорошо. Ведь Вы Художественный театр!

Словом, так в чем виноват? Не представил к сроку? Было не готово. Нарушаю Ваши планы? Не думаю. Не такая Вы хрупкая организация, чтобы растеряться от неимения в сезоне пьесы автора, с которым, кстати говоря, Вы поступили довольно бесцеремонно.

Я считаю себя виноватым только в том, что работаю медленно. Вот и все. Могу сказать следующее: пьесу пишу, она продвигается успешно, и, если закончу, буду просить Вашего внимания ее прослушать. Когда это будет? Полагаю, что скоро. Хотел бы получить какой-нибудь ответ.

Остаюсь расположенным к Вам всем сердцем

*Ю. Олеша*

P. S.

На медленность работы влияет также и мое нездоровье. У меня сильно расстроены нервы.

23 ноября 1931, Москва».

*Ю. О*.

Но пьесу для нас он так и не написал.

Среди авторов, с которыми «связывался» МХАТ (К. Фединым, Н. Эрдманом, В. Кавериным и другими, которые могли внести в творческую жизнь театра освежающую струю), очень соблазняла нас возможность сотрудничества с Всеволодом Вишневским при всем, казалось бы, отличии его взглядов и почерка от творческой манеры Художественного театра. Было нечто в этом невысоком и неистовом человеке, что не могло не привлечь театр.

Насколько помнится, его «Первая Конная» впервые была сыграна в Ленинграде, в театре Народного дома (не знаю точно, как он тогда назывался). От этого спектакля пошла слава о новом и особенном драматурге. И действительно, это многоэпизодное сочинение поражало такой соленой ядреностью и искренней жизненностью, что думалось: каждая маленькая сценка — это уже предмет для целой пьесы. Мне казалось, что именно в такой неожиданной пьесе и проявится искусство Художественного театра: при всем внешнем несовершенстве и какой-то корявой грубости и подчеркнутой агитационности пьесы в ней заключалась та жизненная, так нам необходимая глубина, которая была, с одной стороны, подвластна искусству МХАТ, а с другой — вводила в неизведанную среду и требовала {261} расширения театральных приемов. Мы вступили с Вишневским в переговоры.

Среди «наших» авторов, из которых каждый отличался резкой индивидуальностью, Вишневский также привлекал внимание своими особенностями. Он даже как бы не вмещался в МХАТ своим открытым темпераментом, порывистостью, резкостью. Не думаю, чтобы в нем возникло желание «переделать» МХАТ, но в какой-то мере подчинить его своему влиянию он, конечно, мечтал.

Да и не могло быть иначе — МХАТ тех переломных лет мог казаться ему (как казался многим) чрезмерно чинным, вежливо скрытным. Уж если Олеша протестовал против медленных темпов МХАТ, тем более они казались недопустимыми, просто органически неприемлемыми Вишневскому. Вдобавок широко распространялось, а порою и господствовало мнение о закостенелости театра, с которой Вишневскому предстояло бы бороться. Он и хотел работать с МХАТ и, вероятно, в душе остерегался незнакомой среды, которая и влекла, и отталкивала его.

Вишневский поражал своей прямолинейной требовательностью. Молодой, крепкий, в очень шедшей ему матросской форме, он врывался в московское театральное житье шумно и резко.

Речь шла, конечно, не о его внешнем поведении — он был отменно вежлив и обаятелен, а о том внутреннем императиве, которым он руководствовался в своем поведении, в своем неукротимом стремлении «драться» — драться за представляемое им направление в искусстве. Но прежде всего — драться за Родину, ибо он предчувствовал неизбежное столкновение с капиталистическим миром. Он каждый раз сводил разговор к этим двум сжигавшим его темам, обнаруживая и отличное понимание искусства, и большую образованность. С ним можно было провести ночь в откровенных разговорах. Как-то мы засиделись с ним до рассвета у А. Я. Таирова, споря о правоте того или иного художественного направления. (Это было уже в ту пору, когда кратковременный роман Вишневского с МХАТ кончился.) Мы с Таировым — каждый по-своему — защищали свои театральные принципы, а Вишневский нападал на нас обоих вместе и на каждого порознь с лихостью и яростью ожесточенного полемиста, что не мешало нам втроем сходиться на общем признании целей искусства. Он действительно обладал даром неистового агитатора, агитируя порою там, где, может быть, его горячность была лишней; он громил, случалось, воображаемых врагов, что нередко вызывало ласковую иронию {262} у его друзей и нервную раздраженность у противников. Он был искренен до такой степени, что его непосредственность казалась подчас или маскировкой или позой. На самом деле в нем совсем не существовало позы, а порою лишь проскальзывало почти детское хвастовство своим молодечеством. Из МХАТовцев им больше всего увлекался Хмелев, в котором, как мы все знали, наивная детскость сочеталась с пронзительным пониманием искусства, изощренным мастерством и постижением человека. Свежесть «Первой Конной» поразила Хмелева. С каким-то особым доверием шел он навстречу Вишневскому. И хотя они были людьми очень разными, их сближала непосредственность восприятия жизни. Коренным образом различались их темпераменты — в особенности в искусстве. Открытый, бурный, в чем-то прямолинейный темперамент Вишневского сталкивался с затаенным, сурово тлеющим и неожиданно вспыхивающим темпераментом Хмелева. И дело, как мне казалось, шло споро. Хмелев уже послал Немировичу-Данченко подготовленный нами к репетициям (я должен был участвовать в режиссуре спектакля) текст пьесы. Художник В. В. Дмитриев, все ближе становившийся к МХАТ, включился в наши поиски, сделав очень верный по смыслу пьесы и сценически выигрышный макет: к сожалению, этот макет так и остался неосуществленным. Он полностью отвечал сложному впечатлению от пьесы, в которой Хмелев ощутил близкий ему трагизм в сочетании с силой жизни. Это был как бы вращающийся земной купол, покрытый нежной весенней зеленью, где-то, однако, отливающей желтизной. Купол делился на сегменты, которые, открываясь, обнаруживали внутренность вагона, платформу станции и т. д.

Я очень верил в этот спектакль, который, естественно, должен был отнять много времени и по режиссерскому замыслу и из-за многочисленности сцен и трудности многих образов для достойного актерского воплощения. Но Вишневскому не терпелось. Он отдал «Первую Конную» одновременно другому театру, способному быстро поставить пьесу. Хмелев, для которого постановка «Первой Конной» была первой режиссерской работой, режиссерской мечтой, перенес это крушение тяжело. Руководство МХАТ сочло поведение Вишневского оскорбительным недоверием: в те годы было не очень принято ставить одну и ту же пьесу в двух московских театрах.

Мысль о привлечении Маяковского в качестве автора возникла с самого начала работы Коллегии, но долго не находила {263} конкретного применения. Сам я после работы в Студии сатиры над его одноактной шуткой «А что, если?», написанной по инициативе студии, встречался с ним редко и случайно. Помню лишь, что сидел с ним рядом на одной из генеральных «Турандот» (той, в которой играли из-за болезни Симонова лишь три маски), но своего отношения к спектаклю он не выразил. Видел его часто на эстраде, особенно в Доме печати, где собиралась советская интеллигенция и поэты всех рангов и направлений делились со слушателями новыми стихами. На одном из таких поэтических вечеров Маяковский вызвал на сцену присутствовавшего в зале Есенина, одновременно весьма лестно отозвавшись о его поэтическом таланте. Высокий и стройный, он стоял на эстраде, полуобняв за плечи Есенина, который был гораздо ниже его ростом — они были контрастом во всем. Есенин читал стихи полунапевно, поводя руками, как бы поглаживая воздух. Маяковский смотрел на него тепло и одновременно чуть покровительственно. Есенин на этот раз читал стихи, как бы несколько смущаясь, хотя совместное появление их обоих в этой несдержанной аудитории вызвало шумную реакцию.

Появился Маяковский и на «Турбиных»; перед последним актом на вопрос, как он относится к этому вызвавшему столь шумную реакцию спектаклю, ответил: «Не знаю. Нужно увидеть хвост — крокодил это или ящерица».

Я понимал, что приходить к Маяковскому с «заказом» на пьесу для МХАТ как-то несуразно, и постоянно ждал случая, когда мы вновь так или иначе столкнемся, — напоминать ему о моем юношеском знакомстве с ним не хотелось.

Знакомство, давшее возможность заговорить с ним о пьесе, возобновилось неожиданно. Как-то весной мои близкие друзья, Яншин и Полонская, завлекли меня на бега — модное в то время увлечение писателей и иных МХАТовских актеров. Из писателей постоянными посетителями бегов прослыли Асеев и Эрдман, бывавшие там регулярно и считавшие за грех всякий пропущенный день. Актеры же МХАТ принимали даже участие в заездах — в каждый «беговой» сезон отводился специальный «МХАТовский день», когда актеры МХАТ превращались в жокеев и яростно соперничали друг с другом в этом неожиданном мастерстве, вызывая восторг и любопытство зрителей (иногда, впрочем, в достаточной степени высокомерное).

На бегах на этот раз мы встретились с Маяковским и Бриком — тут-то и произошло знакомство Маяковского с Полонской, сыгравшее значительную роль в его жизни. Полонскую {264} очень любили в МХАТ — не только за действительно неотразимое обаяние, но и за непосредственность, юность, радостное восприятие жизни. Вечером мы все должны были встретиться у Катаева: на этот вечер намечалось чтение Пастернаком новой прозы. Сейчас не припомню, какое именно из своих прозаических произведений читал Пастернак, но после чтения он довольно быстро уехал. Маяковский появился уже после отъезда Пастернака, полушутливо заметив, что насколько он ценит стихи Пастернака, настолько не любит его прозу, и что опоздал он не случайно. С того вечера Маяковский часто встречался с Яншиным и Полонской. Порою, уже осенью, мы бывали вместе то в кино, то в подвальчике-ресторане на Арбате с МХАТовской компанией, над которой Маяковский часто любил подшучивать, пренебрежительно отзываясь о классике, то в Гендриковом переулке. Маяковский жил аскетически скромно, весь его быт отвечал его существу. Брики умели сохранить эту непарадную «домашность» быта. Меня всегда удивляло, когда говорили о резкости и непримиримости Маяковского: если он и бывал таким на эстраде, то в жизни у него порою за внешней сдержанностью проглядывала какая-то грустнотца. Он был очень элегантен, любой костюм сидел на нем свободно, с каким-то мужественным изяществом. В нем, несмотря на его простоту, всегда чувствовалась какая-то невидимая и необъяснимая грань, отделяющая его от других, постоянно ощущался «второй план». При наших не очень-то частых встречах то шутливо, то серьезно мы затрагивали вопрос о пьесе для МХАТ.

Летом я его встретил в Ялте, он выступал на курортном побережье с чтением стихов. Было не особенно жарко, мы гуляли по набережной, он был в каком-то приподнятом ритме, тут же предложил играть в рулетку (игрушечную крохотную рулетку он носил с собой); встретившегося Льва Книппера затащил сыграть в любимый им бильярд, немедленно предложил мне спор на «дюжину пива». Он играл красиво, элегантно, не скрывая удовольствия от своего несомненного превосходства, но только глаза его выдавали азартное наслаждение, получаемое от игры. Так я и остался ему должен «дюжину пива». Обедали мы на поплавке, а после ухода Книппера наконец-то перешли к разговору о пьесе для МХАТ, и я понял, что вопрос этот связан с рядом каких-то мучительных для него вопросов. Он стал серьезен и задумчив, думаю, что его волнение было связано со вступлением в РАПП. Речь также шла о новом наименовании его журнала — «Реф». Названию этому он придавал особое значение и сугубый смысл. Разговор этот, какой-то капризный, {265} перескакивающий с темы на тему, он прервал. Он то и дело поглядывал на часы, предупредив, что в четыре часа ему нужно звонить в Хосту — там этим летом отдыхала Полонская, быстро поднялся, обещав приехать ко мне в Гурзуф, где отдыхал и я и где был назначен очередной вечер его стихов.

Он приехал на другой день вместе с Н. Эрдманом. Редко видел я его таким беззаботным и шаловливым. Они с Эрдманом (которого Маяковский очень уважал и любил) изощрялись в остроумий, дурачились, сигая с камня на камень и состязаясь в длине прыжка (можно ли было здесь превзойти Маяковского?), запуская плоские камешки в море.

У него всегда существовала манера повторять нравящиеся ему строчки. В этот раз он постоянно повторял:

И граждáне, и гражданки,  
В том не видя воровства,  
Превращают елки в палки  
В день святого рождества.

Вечер собрал разношерстную публику, которую Маяковский оглядел ироническим взглядом (накануне он рассказывал, какое удовольствие получил от выступления в крестьянском санатории «Ливадия»), добавил, что стихи будет читать по заказу Эрдмана и Маркова, дразня нас и привлекая к нам внимание как к каким-то невиданно почетным гостям… Однако выступление в Гурзуфе, хотя и имело большой успех, явно не удовлетворило его: начав боево, закончил он этот вечер стихов несколько вяло и безрадостно и покидал ночной Гурзуф, словно освобождаясь от какой-то обязанности.

На другой день мы встретились у Эрдмана в Ялте в номере гостиницы — Маяковский уезжал, и вновь какое-то чувство грусти пробудилось в нем. Ему предстоял еще ряд выступлений, которые он воспринимал как большое внутреннее обязательство: он неоднократно говорил, что чтение на эстраде делает его стихи гораздо более доступными и понятными, чем самые большие тиражи. Я почему-то запомнил его у Эрдмана — не то накануне, не то в день отъезда: просторный номер был ярко освещен, Маяковский сидел на фоне широко распахнутой двери — безоблачного неба и сверкающего моря, опираясь на палку и положив голову на руки. Когда он ушел, Эрдман вздохнул: «Вот и уехал Маяковский…»

Осенью в Москве возобновились разговоры о пьесе. Особенно запомнилась одна из таких наиболее решительных, так сказать, заключительных бесед, после которой ему оставалось {266} лишь приступить к работе (к этому времени он уже закончил «Баню»). Маяковский был нездоров и лежал на тахте в своем аскетически обставленном кабинетике. Первым тщательно обсуждаемым предположением, к которому он не раз возвращался, была новая редакция «Мистерии-буфф», — видимо, он считал ее одним из самых дорогих ему созданий. Кажется, я отозвался о возможности постановки «Мистерии» на сцене МХАТ осторожно. Мне думалось, что «Мистерия» не может в данное время найти актерское и режиссерское решение в нашем театре. Думаю, что и Маяковского увлекала не столько возможность постановки в МХАТ, сколько непреодолимое стремление придать «Мистерии» новое, современное звучание, заполнить ее новыми, носящими злободневный характер кусками, поскольку со дня последней постановки Мейерхольда прошло около десяти лет.

О двух других возможностях, связанных с МХАТ, и легко, с его точки зрения, осуществимых, он говорил уверенно, как о намерениях, крепко продуманных. Ему мерещилась комедия о человеке, получившем большое наследство, оказавшееся ненужным, лишним и бесцельным; ему виделось нагромождение невероятно острых сатирических положений и характеров, которые бы дали простор актерам МХАТ. Вторая возможность — комедия о любви. Он как бы предвидел принятую теперь в драматургии форму пьесы с двумя участниками. Он воодушевлялся, говоря об этом замысле, но в подробности разработки характеров не вдавался, хотя он явно рассчитывал на этот раз на психологическое актерское мастерство МХАТ. Меня тоже второе предложение грело больше, и мы расстались с Маяковским, как мне казалось, взаимно убежденными в скором осуществлении намеченного замысла — этого «лирического диалога».

Мне казалось, что он становился все требовательнее к себе, к своему мастерству, что он подытоживал какой-то важный этап в жизни и творчестве. Когда я приехал в Союз писателей на выставку, посвященную 20‑летию деятельности Маяковского и наполненную многочисленными изданиями его произведений и афишами выступлений, он встретил меня сумрачно: «Вот вы приехали, а никто из писателей даже не потрудился». Он сам что-то доделывал в обширной экспозиции, вокруг него возились молодые люди, да и среди посетителей явно преобладала молодежь. Но, видимо, нетоварищеское отношение братьев-писателей грызло Маяковского: он воспринимал этот факт серьезно, делая для себя какие-то важные выводы. И напротив, какое-то {267} глубокое удовлетворение он испытал на том самом веселом вечере открытия Театрального кружка в Пименовском переулке, когда он впервые прочел «Во весь голос». Я сидел с ним, Яншиным и Полонской (к ней он относился подчеркнуто рыцарски и нежно), за одним столом в глубине зала. И хотя открытие действительно удалось — вечер проходил дружески уютно и весело, — выступление Маяковского внесло какую-то особую ноту. Иная тема ворвалась в зрительный зал. Его слушали не только внимательно, более того — этот шумный зал притих и замер. Маяковский читал властно, не по-актерски, и на этот раз — особенно изнутри. И это было неожиданным, потому что за столом он вел себя, как обычно, и к такому выступлению как будто отнюдь не готовился и вроде бы читать стихи не собирался. Вернувшись к столу, он, однако, справился о произведенном впечатлении и об оценке только что прочитанной поэмы. Меня чтение потрясло, я пробормотал что-то невнятное, из чего следовало, что я сравнивал «Во весь голос» по силе впечатления с Пушкиным и со «Скифами». К восхищенным отзывам он отнесся серьезно: видимо, он придавал «Вступлению к поэме» немалое значение и хотел проверить, насколько шумный и восторженный прием отвечал внутренней оценке слушателей. И упоминание о пушкинской простоте и ясности было ему приятно.

Через некоторое время состоялась премьера «Бани» в Театре имени Мейерхольда. Еще раньше я слушал пьесу в чтении самого Маяковского у него дома. Мне и тогда представлялись серьезные трудности на пути сценического осуществления этой пьесы. При общем разговоре после чтения я высказался о некоем необычном стиле пьесы — о своеобразном «театре Маяковского», требующем особых режиссерских и актерских приемов. Премьера была парадной и отличалась всеми привычными неприятными атрибутами первого представления, препятствующими естественному и незамутненному восприятию спектакля. Шумная, любопытствующая толпа зрителей тех лет, в которой смешивались подлинные ценители и любители искусства, случайные посетители, равнодушные завсегдатаи премьер, пришедшие в театр по заведенной моде: остроумные словечки по поводу спектакля и без всякого повода, поверхностный обмен такими же поверхностными мыслями мешали сосредоточиться на пьесе. Но с каждой картиной становилось яснее, что спектакль полностью до зрителя не доходит.

Маяковский по обыкновению властно и размашисто бродил по полукруглому фойе неуютного и холодного театра. На этот {268} раз он худо скрывал владевшее им беспокойство. Остановившись на минуту и обменявшись с кем-либо из зрителей несколькими словами, он шел дальше. Видимо, он не только смотрел спектакль, но и внимательно наблюдал за восприятием зрителя. Встретившись со мной, он бросил: «Вот смотрю за залом. Вы хоть улыбаетесь кое-где, а вот Николай Дмитриевич Волков даже не усмехнулся ни разу», — и неожиданно предложил пойти после спектакля к нему.

Спектакль кончился смутно, несмотря на явную талантливость текста и ряд удачных режиссерских находок; тогда казалось, что успеха он не имел и по яркости восприятия не мог сравниться с предшествовавшим ему «Клопом». Настроение зрителей в большинстве случаев было растерянным; кто-то, как это часто бывает, испытывал удовлетворение, что, мол, сбылось пророчество о неизбежном провале, другие были искренне расстроены. Да и за кулисами я не заметил обычного премьерного шума. Зинаида Райх сумрачно разгримировывалась в уборной, Мейерхольд расхаживал, отнюдь не склонный, как обычно, выслушивать слова поздравления.

Выходя из театра с А. Степановой (мы с нею смотрели спектакль), я вновь натолкнулся на Маяковского, повторившего свое неожиданное предложение. Он стоял у выхода, как бы озирая расходившуюся публику, не то прислушиваясь к ее толкам, не то стараясь проникнуть в ее впечатления. Когда мы со Степановой приехали в Гендриков, Маяковский сидел в мрачном одиночестве (Брики были за рубежом); я никогда не предполагал, что неуспех спектакля мог так отразиться на нем, никогда прежде я не видел его в таком состоянии. Здесь было и стремление развеять тяжкое настроение, царившее в столовой, и даже попытка ухаживать за Степановой, и какой-то гнев, переходящий в злобу на себя и окружающих, и вдруг прорывающееся желание поделиться своими муками и переживаниями. Но ни о спектакле, ни о пьесе Маяковский, однако, не проронил ни слова.

Он вновь и вновь возвращался к той теме одиночества, которая сквозила уже в разговоре на выставке. Я, как мог, неуклюже (да и могли ли в этот момент что-либо значить для Маяковского мои слова?) пытался разубедить его, ссылаясь на явно выраженную любовь к нему молодежи. Он отмахивался от наших со Степановой слов, постоянно возвращаясь к этой теме. И действительно, меня поразило, что в день премьеры он сидел один в своей маленькой квартирке. Маяковский ждал Полонскую и Яншина, — направляясь в Гендриков, я оставил им записку о судьбе «Бани». О Полонской он сказал: «Когда она входит {269} в комнату, все становится светлее». Этой зимой и весной он постоянно повторял:

Но чтоб продлилась жизнь моя,  
Я утром должен быть уверен,  
Что с вами днем увижусь я…

Наша попытка развеселить Маяковского была совсем несуразна, мы ее прекратили. Но он неожиданно преобразился с приездом Полонской и Яншина (он очень тянулся к ним, а с Полонской виделся ежедневно). Он оживился, стал тем радушным хозяином, каким мы его знали, вечер окончился противоположно тому, как начался. Мы засиделись до утра. Он развез всех по домам, даже, как мне потом рассказали, порывался танцевать мазурку на улице не то со Степановой, не то с Полонской. Больше я его не встречал.

… Труппа МХАТ гастролировала в Ленинграде. Приблизительно через месяц, после премьеры «Бани» мы собрались в номере гостиницы слушать новую комедию Н. Эрдмана. «Знаешь, в этом номере последний раз останавливался Маяковский», — сказал Николай Робертович. Потом прочел название своей комедии: «Самоубийца».

На другой день, уже в Москве, на вокзале мы услышали огорошивающее известие: «Только что покончил с собой Маяковский».

Думая об Александре Николаевиче Афиногенове, я всегда возвращаюсь памятью к неожиданному впечатлению, произведенному на меня спектаклем «Чудак». Вряд ли кто-нибудь из деятелей театра забудет по-настоящему взволнованный зрительный зал, неистовство молодежи и то новое, что с таким внутренним задором было заключено в пьесе и в ее постановке на сцене МХАТ 2‑го. «Чудак» впервые, по существу, в драматургии рассказывал о сегодняшней жизни с ее радостями и трудностями, о простых, обыкновенных людях, строящих новую действительность. Афиногенов принес на сцену ощущение современности в ее движении и развитии, он не только затронул ряд вопросов, мучительно волновавших нас в то время, но и наполнил сцену чувством тончайшей лирики и глубокой человечности. Слияние лирики с публицистической остротой не просто одно из свойств его драматургической природы — в этом его художественное завоевание, его открытие. Он как бы распахнул дверь в область публицистической лирики или лирической публицистики, {270} оказавшись в творчестве граждански и человечески чрезвычайно близким зрителю. Афиногеновым владело взволнованное стремление к тому, чтобы общество сделало человека лучше, выше, духовно богаче, воспитав в нем чувство ответственности за жизнь, способность любить, бороться, спорить. Этот пафос пронизывал все его творчество, впервые прозвучав с трогательной силой в «Чудаке».

К этому времени особенно остро встал вопрос о взаимоотношениях Художественного театра и РАПП. Вопрос ставился широко — о пригодности драматургического метода Художественного театра для изображения современности и о необходимости Художественному театру (это он и сам сознавал) дать острый политический спектакль.

Когда в 1928 году было выбрано новое руководство МХАТ, в которое наряду со Станиславским и Немировичем-Данченко вошла группа молодежи, одной из своих задач оно поставило разрушить представление о мнимом средостении между МХАТ и пролетарскими писателями.

Художественный театр не хотел быть органом ни одной литературной группировки. И в этих условиях он сближался с РАПП не как с организацией, а как с собранием писателей, среди которых были несомненно интересные дарования, столь ему необходимые. Неизменно продолжавшийся теоретический спор должен был перейти в спор творческий. Пригодность творческого метода МХАТ могла быть доказана только практически, на конкретных спектаклях, а не только в дискуссиях, — к вопросу о МХАТ и РАПП еще придется вернуться.

Казалось бы, что наиболее близким к МХАТ из рапповских писателей по своей творческой индивидуальности был А. А. Фадеев. С ним велись переговоры по поводу «Разгрома», но, как и выяснилось впоследствии, Фадеев не чувствовал себя драматургом, и попытки в этом направлении оказались безрезультатными при всей симпатии Фадеева к МХАТ.

Константин Сергеевич Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данченко, узнав о моих впечатлениях от «Чудака», поддержали решение пригласить Афиногенова для разговора, ускоренное полученным мною от него письмом. Афиногенов написал мне, прочитав мою рецензию о «Чудаке». Соглашаясь со мной во многом, он возражал в отдельных частностях; при этом каждая строка его письма говорила о влюбленности в театр, а ряд высказанных мыслей как бы совпадал с теми идеями, которые господствовали в руководстве МХАТ применительно к задачам советской драматургии.

{271} Высокий, юный, с чистым и открытым лицом, непосредственный и увлекающийся, Афиногенов делился с нами замыслом будущей пьесы и сумел нас увлечь своими планами.

Когда я ближе познакомился с Афиногеновым, мне полностью раскрылись и его отличные человеческие качества. Он был открыт людям, у него было чистое и благородное сердце. Он принадлежал к художникам, которые видят мир светло и цельно. Восходящую свою славу он воспринимал радостно, готовый разделить ее со всеми — особенно с причастными к совместной с ним работе. Он не знал греха неблагодарности. Умение отдаваться целиком работе сочеталось у него с радостью безоблачного отдыха, и я вспоминаю его то на подмосковной даче в компании МХАТовских актеров, то летом на Черноморском побережье — всегда с задумками всевозможных развлечений. Никогда, даже в самые тяжелые для него годы, не терял он веры в людей и в будущее. Он умел увлекаться и увлекать окружающих. Каждый прожитый день являлся для него открытием. В глубине души он был очень серьезен и требователен. Эти свои личные качества он вносил в работу — и в свою писательскую, и в нашу общую, проходившую в часы репетиций.

Я отлично помню и то победоносное впечатление, которое произвело чтение им законченной пьесы «Страх».

Читал он очень хорошо, отнюдь не играя за действующих лиц, но оттеняя тонко найденной интонацией их характер и внутренний смысл, столкновение взглядов, внутренние конфликты, столь важные для понимания пьесы.

Так началось короткое, но трепетное содружество театра с Афиногеновым — это была взаимная любовь. Актеры, репетировавшие в «Страхе», становились друзьями драматурга, который не переставал восхищаться находками режиссера, маленькими и большими изобретениями актеров и охотно шел навстречу их пожеланиям.

На репетициях с ним спорили, споры часто превращались в дискуссии, затрагивавшие основные проблемы политической жизни. Ни одна из пьес, поставленных ранее в МХАТ, не сопровождалась столь бурными внутритеатральными диспутами. Острая и современная проблематика «Страха» отвечала процессам, происходившим внутри театра. В пьесе речь шла об участии интеллигенции в строительстве страны. Действие происходило в узкой среде ученых, но в ней царил пафос эпохи и очень верно почувствованная атмосфера быта профессоров и молодых научных работников. Вопросы, поднятые автором, распространялись и на более широкий круг интеллигенции, в том числе {272} и театральной. Каждый образ «Страха» был индивидуален, отражая процессы, происходившие в среде интеллигенции.

Рационализм, свойственный во многом группе, представляемой Афиногеновым, наблюдался у него в гораздо меньшей степени. Существовал известный разрыв между поэтической и лирической сущностью Афиногенова и драматической теорией, которую он считал себя обязанным декларировать. Он порою теоретизировал упорно, стремясь осознать и обобщить — и иногда преждевременно — свой не такой уж большой творческий опыт, и потому прибегал к некоторой схематизации. РАПП связывала его. Но художник в нем был сильнее теоретика, и в «Чудаке», а затем в «Страхе» рационализм отходил на второй план перед правдой переживаний. Именно эта правда переживаний и увлекала самого Афиногенова по существу.

Основная настроенность острой публицистики «Страха» вновь оставалась лирической, он не изменял себе даже в самых «ядовитых» и сатирических образах, как, например, Амалии. Афиногенов — что совершенно неожиданно для молодого драматурга — находил сокровенные внутренние ходы, и, если порою он недостаточно глубоко их разрабатывал, только намекал на них, обойтись без сложной психологической основы он не мог. «Лирический субстрат» образа был для него необходим. Афиногенов интуитивно чувствовал судьбы человека, в «Чудаке» и «Страхе» он как бы освобождался от нарочитой заданности — политика становилась сердцевиной характера, она непосредственно сливалась с эмоцией. Афиногенов стремился догадаться о корнях человека, о его сокровенных пристрастиях, о тех глубоко скрытых мотивах, которые определяют его поступки: мотивы эти, будучи, так сказать, классово обусловленными, становились личными, непреодолимыми. Задача заключалась в том, чтобы быть предельно конкретным. Только при этих условиях с точки зрения МХАТ и могло быть убедительным разоблачение классового врага.

Пьеса отвечала мечтам театра; подобной пьесы в годы ожесточенных дискуссий ждал МХАТ в поисках доказательств своего метода. Драматургия Афиногенова толкала театр и на новые поиски, в какой-то мере расширяла и углубляла его метод. В каждом персонаже Афиногенов вскрывал зерно его воззрений, и это качество делало неотразимо убедительным — во всяком случае, для актеров МХАТ — публицистическое начало пьесы. Все это было не менее свежо нарисовано, чем в «Чудаке», и, хотя реплики были краткие, актеры с радостью разбирались в их переплетениях, ибо каждая из них несла сжатую и конденсированную {273} мысль, и за каждой скрывался подтекст. Афиногенов обладал даром отбора реплик — он чувствовал целеустремленное действие. Его слово на сцене при отсутствии всяческой перегруженности точно направлено. События развивались быстро и напряженно, неожиданные повороты действия казались вполне оправданными. Афиногенов прибегнул к любопытному и смелому приему: он как бы заключил все линии сюжета в двух сильных и дорогих актерам монологах Бородина и Клары, ставших центром пьесы. Как будто яростные столкновения, которые накапливались в течение нескольких картин, вылились в некое философское обобщение.

Я считаю «Страх» вершиной драматургического творчества Афиногенова. Сейчас образы этой пьесы покажутся знакомыми, даже где-то наивными. Тогда они появились впервые. Они были, как теперь говорят, открытием. Но дело заключалось не только в том, что Афиногенов увидел и открыл характеры, но он написал одновременно и роли — то, о чем мечтали актеры. Он доводил характеры до литературной и сценической четкости и легкости. Он чувствовал «зерно образа», и при этом пьеса была драматургически стройна, законченна и обладала внутренней логикой. Афиногенов понимал действенную природу драмы — в «Страхе» ловко и умело закручена многослойная и увлекательная интрига и опять-таки донесена до читателя и зрителя в форме и доступной и отточенной одновременно.

Пьеса появилась сразу в двух крупных театрах страны — в МХАТ и в Ленинградском театре драмы (бывш. Александринском, теперь — имени А. С. Пушкина), став сценическим и общественным событием и вызвав много споров. Не могу даже по совести сказать, какой из театров выиграл в этом соревновании. В Ленинграде спектакль звучал ироничнее, в Москве — драматичнее (что было мне много ближе). В бывш. Александринском такому впечатлению много способствовали открытые во всю огромную сцену декорации Н. П. Акимова. В МХАТовской постановке художник Н. А. Шифрин окружил актеров атмосферой «науки» — декорации тянулись ввысь, тяжеловесные огромные книжные шкафы точно определяли лицо действия. Но и в том и в другом спектакле господствовал очень сильный актерский ансамбль. Безусловным выигрышем ленинградцев стала Е. П. Корчагина-Александровская в роли Клары — об этой работе актрисы, вошедшей в историю театра, много и справедливо писали, не стану к ней возвращаться; напомню лишь, что центральный монолог она произносила с огромной душевной силой, внутренне кипящим гневом, без декламационности и дидактики.

{274} В Москве «Страх» по-новому осветил талант Б. Ливанова, который и до этого рядом ролей доказал свои незаурядные актерские качества. Ливанов, как всегда, взял острую характерность: молодой казах, только вступивший в науку и сохранивший свои национальные особенности, но при всей его наивности в нем жила такая жажда знания, сила справедливости, гордости и внутренний такт, что роль перерастала в некое обобщение.

Среди исполнителей «Страха» в Москве очень запомнилась Е. Морес, положившая исполнением роли Наташи начало целой галерее портретов детей, созданных ею на сцене МХАТ. Морес уловила современную психологию и нашла острую, лишенную сентиментальности и обычной жантильности форму.

Но основной смысл истолкования пьесы заключался, конечно, в центральной роли Бородина. У нас его играл Л. М. Леонидов, в Ленинграде — И. Н. Певцов.

После ленинградской премьеры и традиционного банкета мы утром бродили с Певцовым по набережной Невы и долго говорили о спектакле, об его исполнении роли Бородина; он напряженно расспрашивал о толковании Леонидова, которое в какой-то мере не совпадало с его пониманием образа. Думаю, разница превосходного исполнения обоих актеров определилась их личными актерскими качествами. Певцов был более, чем Леонидов, склонен к характерности. Он с какой-то поразительной наблюдательностью и точностью уловил черты ученого, страстного в защите своих убеждений, острого, насмешливого, подвижного. И внешность у Певцова была типично профессорская — умное лицо, подчас ядовито улыбающееся, заостренная бородка. Он как бы привык владеть аудиторией и побеждать ее.

Леонидов играл не столько профессора, сколько мыслителя и философа, пытающегося проникнуть, так сказать, в суть вещей. Крушение Бородина означало для него крушение его философских позиций. Леонидов играл крупнее, следуя своему трагическому гению. Появляясь, он как бы заполнял сцену своей массивной фигурой. Он сам сознавал себя авторитетом и внушал авторитет окружающим; он судил определенно и беспрекословно, обладая убийственным, чисто «леонидовским» юмором. Такого Бородина можно было бояться. Но с течением времени роль Бородина у Леонидова стала получать иную окраску — как будто актер не только сам понял бесплодность защищаемых Бородиным позиций, но и стал относиться к своему герою несколько иронически; вместе с этим изменились и темп и ритм спектакля в целом.

{275} Афиногенова в театре полюбили. Он становился его автором — наряду с Булгаковым и Леоновым. Он и сам хотел, чтобы МХАТ стал его театром, — успех «Страха» давал для этого все основания.

Однако после неудачи с пьесой «Ложь» между театром и автором начала намечаться какая-то внутренняя трещина. Может быть, в этом больше повинен театр, не уделивший Афиногенову того внимания, которого он заслуживал.

Следующая его пьеса — «Портрет» — носила на себе печать некоторой растерянности автора, и театр ее не принял. Думаю, что Афиногенов тяжело переживал этот постепенно совершившийся отход, который и разрывом даже назвать нельзя.

Мимо театра прошла пьеса «Далекое» — плод глубоких размышлений писателя над смыслом и ценностью жизни. Афиногенов становился все зрелее и мужественнее. Любовь к жизни не иссякала в нем.

Его гибель в первые месяцы войны — в Москве от фашистской бомбы — означала огромную утрату для советской драматургии.

Я не могу точно вспомнить, когда произошла моя первая встреча с Владимиром Михайловичем Киршоном, но почуй с уверенностью могу предположить, что познакомились мы на одном из тех частых театральных совещаний или диспутов, которыми была ознаменована середина 20‑х годов. Это были спокойные и тихие встречи в «Красной нови» у Воронского, оживленные споры в «Новом мире» у Полонского и, конечно, чаще всего и больше всего в Доме печати, где «налитпостовцы» уверенно и зло защищали свои позиции, во многом расходившиеся с моими тогдашними взглядами.

Среди главных оппонентов МХАТ был и Владимир Киршон. Театр и молодой драматург явно полемизировали друг с другом. Позицию МХАТ наши оппоненты — в том числе и Киршон — считали неправомерной, утверждая, что МХАТ намеренно обходит политические вопросы, да и самый его творческий метод не может служить раскрытию острых современных вопросов. Но театр бился над решением этих проблем своими художественными приемами.

В. М. Киршон был, пожалуй, одним из самых агрессивно настроенных драматургов РАПП. В этот период он верил в позиции РАПП безоговорочно, и ему казалось, что нет другого пути для литературы, как следовать рапповским позициям. Он {276} был упорен, последователен и производил увлекательное впечатление и своей молодостью, и своей непримиримостью, и своей горячностью. Крепкий, сильный, с переливающейся через край жаждой жить и бороться, он казался очень молодым, и Немирович-Данченко, делясь впечатлением о первом знакомстве с Киршоном на премьере «Рельсы гудят» в Театре МГСПС, подчеркивал его симпатичную юность. МХАТ предложил Киршону войти с театром в контакт. Тот в свою очередь познакомил театр с «Городом ветров» — пьесой, которую он писал по договоренности с Театром имени МГСПС. Знакомство с новой пьесой подтвердило решение МХАТ. Анатолий Васильевич Луначарский, ярый защитник пьесы, рекомендовал «Город ветров» к одновременной постановке с Театром МГСПС, на что МХАТ, однако, не решился, предпочитая получить от Киршона новую пьесу. Несколько позднее Немирович-Данченко поставил в Музыкальном театре оперу Л. Книппера «Северный ветер» на тему пьесы Киршона «Город ветров».

Это был период расцвета Киршона, когда его драматургия ставила крупные вопросы, когда он мечтал об обобщающих образах и когда отпугивающие ранее МХАТ рационализм и схематизм отступали перед его все возрастающим драматургическим темпераментом и политической страстностью. Казалось, что эти черты его творчества помогут Художественному театру найти путь для сближения с ним. И уже после начала работы над «Страхом» театр поставил «Хлеб» Киршона.

Появление этой пьесы на сцене МХАТ показалось многим неожиданным. Один из лидеров РАПП, последовательно оспаривавший метод Художественного театра, оказался автором принципиально значительной политической постановки театра.

Нужно сказать, что здесь сыграл большую роль полемический задор молодой группы МХАТ, которая со всей верой в искусство своего театра хотела доказать, что рапповцы ошибаются в своих взглядах и что МХАТ может со всей остротой отразить на сцене политические проблемы современности.

Пьеса Киршона вызвала двойственное отношение внутри и вне театра. Вокруг нее бурлили страсти. Можно было спорить о достоинствах и недостатках пьесы, но нельзя было не признать, что никогда еще в Художественном театре с такой определенностью и точностью не ставилась центральной задачей спектакля классовая борьба и создание на сцене образа большевика — строителя современной жизни. Если в «Бронепоезде» на сцене кипела гражданская война и возникал образ старшего поколения большевиков в личности Пеклеванова (Н. П. Хмелев), {277} если в «Страхе» возникали вопросы миросозерцания и представителем большевистского мировоззрения являлась старая большевичка Клара (кстати сказать, сыгранная Н. А. Соколовской очень просто и убедительно, но не с такой степенью совершенства, которой достигла Е. П. Корчагина-Александровская в Ленинграде), то в «Хлебе» Б. Г. Добронравовым был создан образ современного партийного руководителя. До этого на Добронравова смотрели преимущественно как на яркого характерного актера. В «Хлебе» он нашел для себя и открыл в Киршоне как в драматурге черты неожиданные, и образ Михайлова вошел в историю советского театра как одно из самых сильных сценических воплощений образа большевика.

Дело было не только в острой принципиальности образа Михайлова, но и в его гуманизме, в проникновенной его лирике, точно и пленительно угаданной Добронравовым. Я полагаю вообще, что Киршон, подчиненный своим рационалистическим воззрениям, порой глушил в себе несомненную лирику, которая была намного ценнее его рационалистических построений. Михайлову автор отдал самые свои искренние чувства и наполнил его образ большим внутренним волнением. Этим в полной мере воспользовался Добронравов.

С такой же силой играл М. Н. Кедров Квасова, очерченного крепко и с определенно раскрывающейся философией кулака. И Кедров, и Добронравов, и режиссер спектакля Судаков были яростными защитниками этой пьесы и ее значения в жизни Художественного театра.

Противником пьесы был Хмелев. Его возражения в значительной степени диктовались неприятием прямолинейной роли Раевского. Хмелев всегда стремился к сложным образам, между тем роль, которую он получил в «Хлебе», была написана Киршоном надуманно и сухо. И Хмелев, всегда мучительно работавший над ролью, не находил для себя опоры в материале.

«Хлеб» имел большой успех и много обсуждался на разных дискуссиях. — Вот тут-то и возник очень острый вопрос, который переводил взаимоотношения с РАПП из плоскости творческой в плоскость организационную. В это время, то есть в 1931 году, РАПП хотела создать свой театр, чтобы проводить в жизнь свои теоретические воззрения. Позицию РАПП наиболее полно выразил Киршон. Он полагал, что творческий метод МХАТ должен быть использован в строительстве социалистического театра, но что руководители МХАТ не могут этого сделать в полной мере и что работа театра нуждается в гораздо более коренном творческом и организационном пересмотре, что метод МХАТ, подобно {278} гегелевскому методу, должен быть поставлен «с головы на ноги». Поэтому Киршон был явно не удовлетворен постановкой «Хлеба».

Тогда и возникла мысль о создании нового, «рапповского МХАТ». Один из путей был явно неосуществим, хотя попытки к этому и делались: это было овладение руководством МХАТ изнутри — путь для искусства опасный, о котором вообще нельзя было говорить серьезно. Делалась также попытка создать новый театр из МХАТовской молодежи на основе раскола МХАТ. Сторонниками этого плана в Художественном театре были И. Я. Судаков и Н. П. Баталов. Но как бы критически ни были они настроены, как бы остро ни чувствовали противоречия Художественного театра, они никогда не могли решиться ни на разрыв с МХАТ, ни на отказ от его творческого метода. К этому времени К. С. Станиславский, обеспокоенный состоянием театра, после беседы с А. М. Горьким написал письмо в правительство, в котором указал на все опасности, связанные с нивелировкой театра и забвением его индивидуальных особенностей. Это письмо несомненно было одним из убедительных доводов о необходимости роспуска РАПП.

Но связь Художественного театра с Киршоном не порвалась. Немирович-Данченко не менял своего отношения к Киршону. Вскоре на сцене МХАТ была показана комедия «Чудесный сплав», вновь встретившая большую поддержку Немировича-Данченко. И хотя пьеса тоже вызывала двойственное отношение внутри театра, она была сыграна с большим успехом. Режиссер Б. А. Мордвинов видел в «Чудесном сплаве» веселую комедию на серьезной основе, легкую иронию, вытекающую из глубокого миросозерцания: за внешней легкостью и лиризмом возникала большая и серьезная вера в человека нашей страны.

# **{****281}** Выступления, статьи, отклики

## О «Пугачевщине»[[2]](#footnote-3) Из выступления на заседании Художественной подсекции Государственного ученого совета Наркомпроса

10 октября 1925 года

Мне хочется высказаться по нескольким вопросам. Первый вопрос — о театральной критике. Я, как участник этого дела, считаю чрезвычайно ценной выдвинутую Анатолием Васильевичем Луначарским мысль о необходимости совещаний критиков для осуществления практической деятельности в области театра. Вопрос о театральной критике в последнее время стоит на очереди и в Театральной секции РАХН[[3]](#footnote-4). Кто же не знает, насколько сейчас трудно и тяжело работать, насколько болезненно соприкосновение с театром, насколько неправильно построены взаимоотношения критиков и театров. Решение этой чрезвычайно важной проблемы несомненно оздоровит вообще атмосферу, существующую вокруг театральной критики, и поможет нормальной творческой работе.

Теперь по поводу того, что значит «Пугачевщина» для МХАТ. Мне было очень приятно слышать сочувственные отзывы, которые относились к Художественному театру. «Пугачевщина» для Художественного театра, конечно, составляет отнюдь не случайный эпизод, а чрезвычайно важный этап в его жизни. «Пугачевщина» впервые соединила старую и молодую группы. Вероятно, {282} первая попытка не могла еще увенчаться полным успехом, но уже проведена большая работа по сплочению труппы, а эта задача одна из существеннейших и принципиальных проблем, которые занимают Художественный театр сейчас едва ли не в первую очередь. «Пугачевщина» — одна из тех немногих пьес, которые больше всего подходят к традициям Художественного театра. Более того, в самой ее сердцевине, в ее основе лежит захватывающее народное движение.

Я не очень согласен с теми отрицательными отзывами, которые здесь раздавались относительно толкования образа Пугачева Москвиным. Москвин играет чрезвычайно глубоко, сильно, играет Пугачева в процессе роста, давая именно «тоску крепостной России», давая то, что в пределах и средствах его таланта. Теперь, кроме Москвина, на роль Пугачева введен Леонидов, который в силу своих индивидуальных качеств придает роли героическую окраску. Этот момент бунтарства наполняет исполнение Леонидова, и весь спектакль получает более категорическое и решительное звучание. Из этого я, однако, не делаю вывода, что исполнение Москвина неприемлемо, но наличие двух таких исключительных актерских исполнений позволяет театру обогатить освещение «Пугачевщины».

Я думаю, что такая пьеса, как «Пугачевщина», в жизни Художественного театра идеологически была чрезвычайно важным фактом, почти отправной точкой. Ведь Художественный театр смотрит на себя как на театр, который наряду с правом и обязанностью воплощать классический репертуар (отсюда в планах театра «Женитьба Фигаро», «Скупой рыцарь») должен {283} искать и ищет современную пьесу. Мы уже отправили А. В. Луначарскому «Белую гвардию» Булгакова. Причем после «Пугачевщины» театр ставит себе еще более ответственную задачу — воплотить трагическую судьбу отдельных личностей на фоне белогвардейщины и вскрыть самые истоки белогвардейщины в ее существе. Так что поддержка Театральной подсекции ГУС в той трудной, органической, серьезной работе, которая совершается в Художественном театре, была бы для театра очень существенна и имела для него большое значение.

## О «Горячем сердце»[[4]](#footnote-5) Выступление на диспуте в Государственной академии художественных наук

1 марта 1926 года

Мне не хотелось бы здесь говорить от имени МХАТ, и я прошу на мои слова не смотреть как на слова, идущие от Художественного театра. Я говорю здесь вне своей принадлежности к Художественному театру и высказываю свои личные соображения по поводу спектакля, не приписывая их театру в целом. Я не во всем согласен с докладчиками и очень не согласен с П. Н. Сакулиным, ни с точки зрения анализа стиля пьесы, ни с точки зрения возможного к ней театрального подхода. В конце концов, что же самое существенное можно сейчас уловить в пьесе и что сейчас наиболее мощно в ней звучит: тема «градобоевщины», «хлыновщины» и «курослеповщины», или «сказка о падчерице», как это формулирует П. Н. Сакулин? Если бы мы сейчас, в 1926 году, поставили «сказку о падчерице», то эта наивная сказочка оставила бы зрителей во много раз более неудовлетворенными и тоскующими, чем представление, звучащее со сцены Художественного театра. Сознаемся: строптивая героиня «Горячего сердца» — Параша — и два ее молодых героя выписаны в высокой степени слабо, и в этом заключено разрушительное несовершенство пьесы. Бунтарский тон, о котором можно мечтать применительно к замыслам Островского в этой пьесе, на самом деле он — этот бунтарский призыв — не написан. Даже самый поверхностный анализ речей и монологов, которые произносят Параша или вознагражденный и добродетельный Гаврило, покажет безразличную и пустую природу их слов: они не дают возможности актерам не только по-настоящему {284} зажечься, но и сценически их оживить; тем менее они могут воздействовать на зрителя. Бунтарство Параши — сомнительное бунтарство. Она скоро успокаивается в тиши и спокойствии курослеповского дома. В течение целой пьесы Параша проповедует право своеволия и легко возвращается в финале к отцу законной хозяйкой его дома. Слова их «бунтарства» чужды современному зрителю, и нечего скрывать, что он далеко ушел от этих идеальных образов. Чтобы сейчас прозвучала тема «горячего сердца», нужно, чтобы мощно прозвучала объединенная тема «градобоевщины», «хлыновщины» и «курослеповщины»: административный восторг Градобоева, патетическое самодурство Хлынова и обломовское равнодушие Курослепова. Эти три слоя наиболее символизируют бытовую обстановку Руси. Чтобы выявить бытовую драму, вовсе нет необходимости подчеркивать несуществующий ее бунтарский характер. Социальная основа пьесы неминуемо дойдет до зрителя, если очень сильно и ярко показать ее черты, в которых обнаруживается социальная основа пьесы: в провинциальной администрации, первобытном предпринимательстве, закостеневшем купечестве. Художественный театр — может быть, совершенно интуитивно — разрешал три темы: «курослеповщину», «градобоевщину», «хлыновщину». Они и стали предметом спектакля. Весь спектакль поставлен в разрезе этих трех линий. Отсюда и возник замысел крымовской декорации первого действия, когда вырастает громадная махина курослеповского дома, откуда выползает ее заспанный и нелепый владелец; отсюда возникла издевательская сцена Хлынова, с самодурской беседкой и всем неожиданным антуражем.

Теперь, *как* эти тяжкие и грубовато ярко выписанные «силы» были показаны на сцене МХАТ? Они были показаны в манере предельной и очень трудно достижимой сценической легкости. Художественный театр сумел довести это народное представление до степени необыкновенной театральной легкости, возникшей вследствие полного внутреннего преодоления заданной темы. Под этой сценической легкостью внятно сквозила тема о темной, сумрачной и нелепой Руси.

Система Художественного театра, система Станиславского как раз в этом спектакле наиболее полно торжествовала, и менее всего здесь можно говорить о «биомеханике», поскольку неосторожно подразумевать под биомеханикой (как это делают докладчики) набор внешних трюков. «Биомеханики» в спектакле нет. Если вы сейчас попытаетесь определить каждый резкий и мощно на зрителя действующий трюк спектакля — своего рода «народного представления», — окажется, что под каждый из них {285} подведено то внутреннее оправдание, которое единственно его объясняет. Что из того, что Гаврило проделывает свой пресловутый и беспокоящий докладчиков головокружительный прыжок? Он показателен для ощущения громоздкого мира Курослеповых и даже внешне совершенно оправдан, потому что Гаврило выброшен из этого колоссального здания, подкинутый колоссальной рукой Курослепова под ноги двум возвращающимся дамам. Не говоря об этом внешнем, примитивном понимании внутреннего оправдания, приходится говорить о самой сущности восприятия пьесы, о тех темах, о которых я упомянул. Да, это Русь заспанная, да, это Русь пьяная, да, это Русь разгула, тоски, неосознанной жестокости, лирических слез и пьяных песен. Ведь, конечно, намного легче было бы и для театра, и для актеров показать Градобоева, Курослепова и Хлынова в виде карикатурных и плакатных, статических масок. Это было бы очень просто. Как раз от такой линии наименьшего сопротивления Художественный театр отказался. Ценность спектакля в том, что здесь верно найдены пути сатиры — одной черной краски уже совершенно недостаточно, чтобы заиграли отрицательные черты образа: Хлынов показан не только отвратительным, он показан таким, что его «душу никто не понимает». Ведь это почти пародия на лирический образ, что делает на сцене Москвин: он вскрывает психологическое зерно Хлынова, он сценически рассказывает, откуда и какими путями вырос этот самодурный, нелепый и переплеснувшийся через край от избытка денег человек. В образе Градобоева — Тарханова есть какая-то мягкая ядовитость, которая еще более подчеркивает жестокость действий градоправителя. В манере его разговора с Силаном, с Гаврилой так счастливо найдены детали — они еще более выясняют значение мастерской легкости, выросшей из глубоких и умно захваченных недр. Вот почему я принимаю приемы, которыми Константин Сергеевич и работавшие с ним режиссеры оформили «Горячее сердце», и я думаю, что иного пути, по существу, для МХАТ и не должно быть.

Если бы театр остановился на теме проповеди, если бы он выбрал тему «горячего сердца» Параши, то он превратил бы спектакль в запоздалую морализацию, явно негодную в наших условиях: то учение жизни, которое объявляют Параша и Гаврило, не затронет современного зрителя из-за наивности и из-за сусальной выписанности. Оно или незаметно пройдет мимо его сознания, или покажется смешным и условным. Н. Л. Бродский выставляет в качестве возражений против спектакля, что нужно было бы элементы бунтарства подчеркнуть. Между тем Художественный {286} театр, не подчеркнув их, сохранил подлинный стиль Островского. Заключительный момент спектакля — лирическая картина влюбленной пары под деревом — глубоко, по существу отвечает Островскому. Мораль Островского — чрезвычайно проблематична. Мне приходилось писать (в сборнике «Творчество Островского»), что морализм Островского скорее сценический прием, которым он пользуется, чем обнаружение подлинного смысла его произведений. Тем менее можно принять пословицы, которыми он называл свои пьесы, за выражение философии, интересной современному зрителю. По существу, было глубоко верно и умно показать три темы, которые имеются в пьесе Островского, и закончить их такой почти иронической идиллической картиной. Прошла буря, прошли встречи и страдания, герои вернулись к ясности и спокойствию первоначальной картины; из такого эстетического завершения последнего действия ясно сквозит вся философия, и художественная и этическая, Островского, который, с одной стороны, любил смотреть в необыкновенно глубокие недра жизни и души человеческой и, с другой — прикрывал их покровом морализующей проповеди, сам в эту проповедь мало веря. Наши современники легко могут принять эти приемы как условные и эстетические. Как такой эстетический прием он и применен был в постановке Художественного театра. Так предметом спектакля и стала «градобоевщина», «хлыновщина», «курослеповщина».

Было, конечно, еще одно обстоятельство, вследствие которого на театре особенно сильно прозвучали эти основные темы. Неяркие роли мишурных протестантов были в руках молодых актеров, которые при условии неблагодарного текста и в окружении очень крупных актеров, естественно, казались слабыми. Я думаю, если взять отдельно Гаврилу так, как его играет В. А. Орлов, то на другой сцене и в другом окружении он был бы принят гораздо лучше, но выдержать сравнение с И. М. Москвиным и М. М. Тархановым чрезмерно ответственно и очень трудно, тем более в театре, который строится заново, потому что Художественный театр начинает строиться заново и его теперешняя молодежь только начинает еще сыгрываться со «стариками». Ценность этого спектакля в том, что система внутреннего оправдания нашла на этот раз необыкновенно яркие, необыкновенно сильные и резкие формы.

Н. Л. Бродский горячо протестует против выбора «Горячего сердца». Я сам слышал много сомнений: зачем Художественный театр поставил «Горячее сердце»? Мне думается, что Островский и его тема России, глубоко затронутая в «Горячем сердце», {287} до конца не разрешены на сцене, и Художественный театр, может быть, еще не раз вернется к Островскому уже в другом разрезе, и некоторые его пьесы включит в свой дальнейший репертуар. «Горячее сердце» более мощно, нежели другие комедии, затрагивает тему о земляной, трудной и темной России. Может быть, три темы спектакля важно было принести на сцену именно в дни нашей современности, ибо, если мы посмотрим, что делается в провинциальных городах и захолустьях, то найдем неизжитое наследие «курослеповщины», «хлыновщины» и «градобоевщины». Следовательно, нельзя и подозревать окончательную и бесповоротную музейность спектакля. Быт, как его точно вырисовал Островский, во многом умер, но изображенные им неизжитые силы продолжают еще существовать. Их сценическое раскрытие представляет само по себе большую ценность спектакля Художественного театра. Вот в общих чертах те соображения, которые мне хотелось по поводу «Горячего сердца» высказать.

## О «Днях Турбиных»[[5]](#footnote-6) Выступление на диспуте

7 февраля 1927 года

Позвольте мне выступить не в полемическом тоне, потому что, откровенно говоря, довольно скучно в течение четырех-пяти месяцев слушать дискуссии и прочее. Позвольте на этот раз говорить о той внутренней линии, которая более всего интересна в этой пьесе и которой следовал театр, когда он над пьесой работал. Я не буду также отвечать предшествовавшим ораторам, за что заранее приношу извинения, но зато я буду строго держаться того, что волновало театр, когда он над этой пьесой работал.

Тут многие сомневаются: почему пьеса названа не «Белая гвардия», а «Дни Турбиных». Да просто потому, что этот спектакль не имел задания нарисовать белую гвардию в целом, и потому, если бы мы эту пьесу назвали «Белая гвардия», то в тысячу раз было больше оснований товарищу Орлинскому предъявлять свои обвинения, чем теперь. Я думаю, что если мы изменили {288} название «Белая гвардия» на «Дни Турбиных», то поступили по крайней мере разумно и, следовательно, разговор о какой-то панике при постановке отпадает, для него нет оснований.

Если мы смотрели на этот спектакль не как на изображение белой гвардии в целом, а только как на гибель семьи Турбиных, то какую же внутреннюю линию было интересно в пьесе провести? Я буду говорить все время и о пьесе и о театре, потому что для театра, который в течение нескольких десятков лет выковывал свои определенные сценические устремления, создал свою определенную актерскую школу, нельзя и преступно было бы отказаться от некоторых его законов, потому что это означало бы гибель его актерской культуры. Тот театр, о котором я говорю, честно над этой пьесой работал, потому что эта пьеса подходила ему с точки зрения тех законов, которые утверждены К. С. Станиславским и которые театр считает самыми верными.

Возможно ли было вот эту историю о семействе Турбиных возводить в спектакле в тот плакат, о котором мечтает Орлииский? Невозможно, потому что пьеса написана иначе, потому что в ней нет никаких оснований для того, чтобы из этих образов, которые показаны на сцене, сценически представить грандиозный плакат. Тут для этого нет материала. Всегда нужно подходить к искусству с точки зрения замысла художника, а не с той точки зрения, которую желает видеть критика. Первое, в чем можно упрекнуть Орлинского, — это в том, что он продемонстрировал сегодня свою полную изоляцию от искусства. Эту полную изоляцию Орлинского от искусства я и констатирую.

Итак, к пьесе нужно подходить только с точки зрения того замысла, который есть в спектакле, и только с точки зрения органических законов того театра, который этот спектакль показал, можно его судить. Нельзя говорить, что вот, видите ли, в этом спектакле нужно было показать всю белую гвардию в целом. Это не показано, потому что этого нет в пьесе, во-первых, и, во-вторых, потому что это не входило в намерения театра. Для того чтобы что-то сыграть на подмостках, следует иметь литературно-сценический материал, а если такого материала не дано, то, будь семи пядей во лбу, этого сделать невозможно.

Какова же была главная цель спектакля и пьесы? Цель была показать, как даже самые хорошие, именно самые хорошие, люди все равно гибнут в той среде, которая их окружает. Можно показать, предположим, какое-нибудь явление извне, и можно показать его изнутри, то есть показать, как под влиянием среды, под влиянием окружения вот эти представители гибнут, как они внутренне катастрофически сходят на нет.

{289} Вот что было задачей театра. Поэтому, когда мы обсуждали, как можно сделать этот спектакль, было решено, что можно сделать его только с точки зрения внутреннего развития образов. И не потому на сцене поставлены павильоны, что здесь было какое-то двусмысленное намерение театра, а потому, что нужно было показать, *что* действительно в этих стенах совершается и в этих именно стенах так катастрофически ломается. Вот почему и стоят самые обыкновенные павильоны, и все обставлено так, чтобы можно было посмотреть в лицо человека.

Вы можете говорить: самый замысел неверен. Может быть. Но вы должны судить о спектакле с точки зрения этого замысла. Вы должны тогда говорить: нет, этого недостаточно, нет, этот замысел в корне неверен. Тогда мы с вами будем в этом смысле спорить. Но таков был замысел, и только изнутри взяты эти люди, только изнутри проектированы события, которые они переживают, и только так можно было подойти к пьесе с теми методами, которыми вооружен театр.

Я должен согласиться, что последний акт не дает сценического разрешения, но должен сказать, что в этом в очень малой степени повинен автор, потому что этот акт писали по крайней мере пятнадцать лиц. И все же заключительный, четвертый, акт не дает окончательного завершения — с моей точки зрения, нужно было его сделать гораздо более страшным, более пессимистичным, более мрачным, но в тех рамках, которые у нас имелись при постановке этой пьесы, такой план был исключен.

Итак, вот *что* театр занимало в главном, и потому ему казалось вполне естественным то завершение, которое сейчас имеется. И вовсе тут «Интернационал» не потому, что этим нужно было кого-то прельстить, это чепуха, а потому, что необходимо было показать силу, которая сюда приходит. Как показать? На сцену нельзя привести полк солдат, а нужно было показать грандиозные шаги тех, кто входит в город, чтобы смести этих разодранных мрачным жизнеощущением белогвардейщины людей. Внутренне это нужно было показать.

Если мы проследим весь этот спектакль с точки зрения его основного построения, то мы увидим, что намеренно было сделано так, чтобы через внутреннюю катастрофу отдельных людей прийти к оценке всего окружающего их мира.

Вы можете сказать: путь неверен. Может быть. Я думаю, что путь верен. Недостаточно верен — это дело ваше судить, но нельзя говорить, что у театра было такое намерение, которое вы сами себе нарисовали. Следовательно, нужно с этой точки зрения рассматривать спектакль и самый ход художественного {290} дела, и тогда обнаружится, что вовсе не нужно показывать денщиков[[6]](#footnote-7), не нужно выводить на сцену полк солдат, потому что замысел и внимание театра коренятся в другом.

Если исходить из замысла театра, то можно ли было тех людей, которые изображены в «Турбиных», показать этакими «зубастыми» людьми? Конечно, нет. Было необходимо их раскрыть человечески, в освещении того, как течет их жизнь, когда идет гражданская война, грандиозная и страшная, совершается железная поступь истории, идет железная эпоха, льется кровь — и вот в этот момент именно так течет жизнь этих людей. Я не знаю, можно ли восхищаться Шервинским. На каком-то из диспутов Орлинский говорил, что он обаятелен, но я не могу считать обаятельным человека, который тащит портсигары и трусливо бежит из кабинета Гетмана. Значит, тут было существенно и важно подойти изнутри, чтобы посмотреть в это человеческое лицо и потом отвести ему место на сцене.

Если, вынимая себя из театра, я приду и посмотрю эту пьесу, скажу ли я: как мне хочется в Киев, как мне хочется за границу? Не скажу, потому что пьеса говорит как раз другое, по существу очень волнующее, очень острое и очень мучительное. Я сидел на этом спектакле с одним очень большим деятелем искусства, очень тонким и умным человеком, который еще находится в состоянии мучительной внутренней перестройки. Когда он смотрел эту пьесу, он сказал: «Как это мучительно для нас». Я спросил:

— Для кого?

— Для интеллигенции.

— Почему?

— Потому что неужели мы были такими в эти годы? Значит, в этом спектакле нет какого-либо рода реверансов в определенную сторону. Нет, потому что их не было в замысле и их нет в сценическом воплощении. Тут есть трагедия людей, есть мрак, который покрывает их за этими кремовыми занавесками, в эту суровую эпоху. Есть ли героизм в Алексее Турбине? Конечно, есть. А скажите, пожалуйста, те слова, которые говорит Алексей Турбин на сцене о том, что «белому движению конец», звучат они для меня убедительно? Звучат, и звучат, может быть, гораздо более убедительно, чем если бы это сказал кто-либо другой, потому что это говорит человек, который сам катастрофически гибнет от того, во что он верил. Он приходит {291} к людям, которые также верят в это, и говорит им о конце, который их ждет. Это звучит убедительно, и никто после этого в белую гвардию не поверит. Тут-то и заключено самое важное для Художественного театра: раскрытие внутренних судеб человека и через это внутреннее раскрытие человека ход к эпохе, ход к событиям. Это трудный путь, это путь гораздо более трудный, чем предполагал Орлинский, когда он говорил, что театр пошел здесь по пути наименьшего сопротивления. Уверяю вас, в тысячу раз было бы легче сказать Алексею Турбину: «Сделайте себе такой-то *разоблачительный* грим». Ведь можно было бы начать пьесу с того, что он пьет, а не сидит за бумагами. Ведь можно было заставить Елену быть «женщиной с папироской» — все это в режиссерской воле было, но все это было легче сделать, чем тот путь, которым пошел Художественный театр, — путь раскрытия внутренней воли.

Я должен сказать, что на меня лично очень отрицательно подействовала та критика, которая разразилась по поводу «Дней Турбиных». Почему? Потому что театр сделал свой большой серьезный ход, посмотрел на эти образы сквозь свой художественный облик. И оказалось, что в этом шаге, который был проделан со всей серьезностью, путем огромного количества репетиций, тщательной работы с каждым актером над ролью, что тут не было ничего, кроме дурных намерений. А то, что здесь был ход к внутренней судьбе человека и через судьбу человека к эпохе, — этого мало? А то, что здесь воспитан актер, который может передать такое внутреннее дрожание человека, — разве этого мало? Этого достаточно.

Когда я смотрю на «Дни Турбиных», когда я вспоминаю ту работу, которую проделал театр, то, что пережила труппа, когда она этот спектакль работала, я говорю: этим все ошибки оправданы, ибо этим спектаклем театр сделал такой внутренний ход, такой внутренний шаг, которого он никогда не забудет.

## Выступления в прениях по докладу П. Новицкого «Система и творческий метод МХТ»[[7]](#footnote-8)

23 февраля 1930 года

Я думаю, что причина неудовлетворенности, оставленной докладом Павла Ивановича Новицкого среди работников Художественного театра, в том, что он пытался определить творческий {292} метод МХАТ вне того постоянно движущегося состояния, в котором находится театр. Стремление закрепить основы метода, произвольно выбирая черты из различных эпох жизни МХАТ, и тем доказать его чуждость современности привело к большим противоречиям в докладе и неверной оценке этого творческого метода.

Я думаю, что здесь обнаружилась не столько вина, сколько беда докладчика, и в какой-то мере вина Художественного театра, который, выковывая свой метод, не сформулировал его ни в одном теоретическом сочинении. Докладчику приходилось пользоваться книгами, которые определить метод театра не могут. «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславского не предназначена для того, чтобы по ней делать заключения о системе. Меньше всего для уяснения системы можно пользоваться книгой Михаила Чехова «Путь актера», потому что Чехов — один из наиболее непоследовательных учеников Станиславского и методы работы с актером у Чехова и Станиславского во многом непохожи. Бедность теоретических высказываний о системе, отрыв театроведческой литературы от практики, — а метод Станиславского ценен преимущественно как метод воспитания актера, — вот причина трудностей, возникающих перед всяким исследователем. В 1924 году мне пришлось выпустить книжку — опыт популярного изложения театральных систем, в которой я писал и о принципах психологического театра. Это было до моего вступления в Художественный театр в качестве его активного работника. Должен сказать, что многое из того, что я приписывал тогда Художественному театру, я не написал бы теперь, потому что непосредственная творческая работа театра во многом противоречит представлениям, существующим вне театра. Система в своей глубине раскрывается только на практической работе, и тогда становится очевидным, что далеко не всегда терминология Константина Сергеевича соответствует тому, что он реально делает в качестве режиссера, воспитателя актеров я знаю из чрезвычайно подробных бесед с Константином Сергеевичем, что он сам критически относится ко всем терминам («сознание», «сверхсознание» и «подсознание» и т. д.), которыми ему приходится оперировать в книге и беседах. Станиславский чрезвычайно силен тем, что в своем учении о творческом процессе актера он подытоживает долгий опыт различных театральных школ и направлений. По существу, его система раскрывает тот творческий процесс, который свойствен любому актеру, преследующему цель создания законченных и развивающихся психологических образов. Но рабочие термины, которыми оперирует {293} Станиславский, нуждаются в уточнении со стороны психологов. Когда специалисты подвергнут изучению этот материал, они, может быть, дадут иные термины вместо найденных Станиславским в качестве наиболее удобных для него определений.

Я думаю, что прежде всего нужно поставить такого рода вопрос: действительно ли метод воспитания актера, называющийся системой Станиславского, исчерпывает принципы, по которым строится работа в Художественном театре? Мне кажется, что работа с актером, входящая очень большой и значительной частью в работу Художественного театра, всецело подчинена более существенной задаче; я говорю о том, что Художественный театр прежде всего понимает спектакль как органическое целое. Если мы согласимся с тем, что работа МХАТ с актером есть раскрытие «уединенного мира» его сознания, как говорилось в докладе, мы разрушим понимание спектакля как стройного, организованного целого, как столкновения движущихся и развивающихся сил. Представление об актере как носителе «уединенного сознания» никак не совместимо с представлением о спектакле (комплексе) вообще. Между тем, идея единого, организованного спектакля, обнаруживающего внутреннее скрещение органически развивающихся сил, может быть, более всего отличает Художественный театр от других театров и противопоставляет его театру непосредственного агитационного воздействия. И Владимир Иванович и Константин Сергеевич в своих работах на театре добиваются того, чтобы столкновение сил, которые образуют конфликт, закономерно вело зрителя к неизбежному выводу, причем каждый из образов пьесы должен принять действенное участие в развертывающейся борьбе.

Определения, которыми Павел Иванович характеризует Художественный театр («торжественная медлительность», «самосозерцательность» актеров), рушатся при воспоминании о спектаклях театра. Неужели «Горячее сердце», очень характерная для Константина Сергеевича постановка, или «Женитьба Фигаро» отличаются медлительностью? Неужели, наконец, прежние работы Станиславского, как «Хозяйка гостиницы», «Мнимый больной», дают возможность так характеризовать его режиссуру? Нет. Как раз Станиславский своею волевой напряженностью и богатейшей фантазией противостоит представлению о спектакле как о чем-то внутренне и внешне нединамичном, замкнутом в «уединенный круг сознания».

Когда я слушал доклад, мне представлялось, что именно в нем Художественный театр заключен в некий «уединенный {294} круг», что вся его работа и прогнозы его будущего искусственно оторваны от общественного окружения, в котором работает театр, и от процессов, происходящих внутри его.

Говоря о методе МХАТ, конечно, не нужно представлять дело так, что Художественный театр не переживает сейчас сложного внутреннего кризиса, кризиса, на наш взгляд, взгляд работников Художественного театра, благодетельного, сопровождаемого большими творческими поисками, неудачами и не менее значительными достижениями.

Отчего происходит этот волнующий процесс в недрах Художественного театра? Отчего Художественный театр может сейчас наряду с постановкой «Бронепоезда» иметь спектакль «Унтиловск»? Почему он может давать такой спектакль, как «Блокада», блестящий режиссерски и противоречивый внутренне? Художественный театр переживает сейчас то же самое, что переживает значительная часть интеллигенции — своего рода реконструкцию миросозерцания. И поскольку этот процесс чрезвычайно органический, поскольку он является результатом искреннего стремления дать себе отчет в своих переживаниях и в той перестройке, которая происходит в стране, постольку этот процесс сложен, противоречив и волнующ. Он совершается изнутри творческой воли художника, из внутреннего постижения современности.

Современное состояние Художественного театра можно понять, только исходя из того большого промежутка времени, который Художественный театр пережил в состоянии некоторого творческого волнения и поисков. Когда утверждают, что в Художественном театре кризис начался с эпохи революции, совершают существенную ошибку. Кризис начался задолго до революции. Война лишила Художественный театр того необходимого питания, которое делало его прежде театром больших современных проблем. Вспомним, что сезон 1913/14 года был последним сезоном его нормальной работы и оказался началом кризиса, выход из которого наметился только в сезон 1924/25 года. В годы, когда Художественный театр не выпускал новых постановок, совершалось воспитание актера, которое постепенно привело к качественным переменам, к тому творческому методу, который существует в театре сейчас. Точно так же, как Художественный театр был выразителем демократической интеллигенции на первых этапах своего развития и чрезвычайно остро выражал волновавшие эту интеллигенцию общественные и психологические проблемы, точно так же и сейчас Художественный театр вместе с этой интеллигенцией переживает внутренний процесс {295} реконструкции миросозерцания. Реконструкция миросозерцания, характерная для интеллигенции, определяет пути Художественного театра.

Не нужно закрывать глаза на то, что у нас в революционную эпоху сменились три периода в понимании задач театра. Мы знаем, что первое пятилетие заняла формула «созвучия революции». Мы знаем, что эта формула характеризовала несколько отвлеченное эстетическое и этическое принятие революции вне социального ее разреза. Это было «попутничество» в его чистом виде, это было признание для театра необходимости быть эстетически и этически созвучным и вовсе не требовало еще от театра социально значимого спектакля, не говоря уже о спектакле политическом. Этот период «созвучия» одно время сопровождался со стороны интеллигенции необходимостью «оправдания» революции, то есть подведения революции под сложный комплекс моральных и этических понятий, которые существовали у интеллигенции.

После того как прошли эти пять лет, встал вопрос об осознании социальной значимости театра, и, наконец, в самые последние годы возник вопрос о создании социально-политического спектакля.

Этот долгий процесс, который пришлось переживать всем театрам начиная еще с 1917 года, Художественному театру пришлось переживать в убыстренном темпе, когда в 1924 году начался процесс создания новой труппы и уточнения и очищения того творческого метода, которым работал МХАТ. Театр творчески пересматривал то, что в нем жило.

«Блокада» — спектакль чрезвычайно характерный для интеллигенции на том пути, который она совершает в революции. Это спектакль «трагического» восприятия революции. Автор и театр пошли по пути трагического постижения революции, характерному, повторяю, для того, что пережила часть прежней интеллигенции. Это было принятие революции, но в то же время восприятие ее как некоего рока, справедливой неизбежности, как того, чего нельзя не принять, что диктует ряд существеннейших новых требований, перемалывает человека и для многих является в некотором роде трагической проблемой. Такого рода восприятие революции не могло существовать в ТРАМе и во всех молодых театрах, которые рождены революцией, но оно возникало естественно, закономерно и неизбежно в театре, который мог воспринять революцию с точки зрения своего долгого культурного пути. Для ТРАМа не существует вопроса об «оправдании» революции, для интеллигенции этот вопрос существует. {296} И для интеллигенции, шедшей навстречу революции, нельзя было миновать этот период философского осознания революции.

Было ли это окончательным ответом на вопрос «интеллигенция — революция»? Нет, ни в коей мере, но это было необходимейшим этапом, как в годы 1917 – 1922 был совершенно необходим этап «созвучия», выразившийся в поэзии Блока, в спектаклях Вахтангова. «Принцесса Турандот» и «Гадибук» были в этом смысле спектаклями декларативными точно так же, как, предположим, в тот период в деятельности Мейерхольда спектаклем, «созвучным» революции и реформировавшим театр, был «Великодушный рогоносец». Это были необходимые этапы, пережитые интеллигенцией, которая вошла в революцию со сложившимися этическими и философскими представлениями и которой эти представления пришлось перемалывать в своей творческой работе, поскольку речь шла о творческом, а не о внешнем признании революции.

Точно так же случилось и с Художественным театром, на новом этапе в «Блокаде» поставившим вопрос о «трагическом» восприятии революции. Точно так же МХАТ стремился психологически поставить этот вопрос в «Днях Турбиных».

Сейчас, когда вопрос о «Днях Турбиных» уже потерял остроту, можно говорить об этом спектакле исторически, и я думаю, ни у кого не возникает сомнения в том, что Художественный театр в военных Турбиных, по существу, читал повесть о штатских Турбиных, и целью спектакля было не оправдание белой гвардии, а раскрытие той большой психологической драмы, которую переживали обитатели дома с кремовыми занавесками. Это был первоначальный и необходимый подход к революции. Театр как бы давал отчет в том психологическом перерождении, которое совершалось внутри интеллигенции. В этом был исторический смысл спектакля. Это было первое обращение к волне неожиданных чувств и мыслей, захлестнувших интеллигенцию и пришедших на смену старым представлениям и понятиям. Через год, несмотря на то, что «Дни Турбиных» были приняты в штыки и театру были приписаны тенденции, которые в нем субъективно не существовали, МХАТ смог перейти к такому социальному спектаклю, каким явился «Бронепоезд». В «Бронепоезде» в полной мере сказалось понимание спектакля как органического столкновения движущихся и развивающихся сил; в драматическом конфликте столкнулись психологические образы четких социальных категорий. Здесь обнаружились представления о социальном спектакле, которые существуют в Художественном {297} театре. Если бы творческий метод Художественного театра противоречил современности, «Бронепоезд» не смог бы возникнуть.

Реконструкция Художественного театра совершается с особой остротой, потому что МХАТ всегда был театром больших проблем и большой литературы. Вопрос о пьесе для Художественного театра гораздо более значителен и важен, чем для многих других театров. Это одна из пока не отмененных традиций Художественного театра, который стремится быть воплотителем больших литературных произведений. Между тем раскрытие органического столкновения движущихся и развивающихся сил было несвойственно нашей драматургии, которая создавалась преимущественно под влиянием Мейерхольда и строила пьесы методом непосредственного агитационного воздействия. «Выстрел» Безыменского имеет большую силу агитационного воздействия, но вряд ли мог быть исполнен Художественным театром, не потому, конечно, что это плохая пьеса, а потому, что самый метод агитационного воздействия противоречит понятию о спектакле, существующему в Художественном театре. Метод Безыменского есть метод непосредственного обнажения классовых пружин. В «Бане» или «Клопе» Маяковского, в «Выстреле» Безыменского актер обращается, скорее, к зрителю, нежели к своему партнеру. Каждая из реплик обращена в зрительный зал. Каждое из действующих лиц «Выстрела» появляется в своем обнаженном значении.

Понимание же социального спектакля, живущее в Художественном театре, требует, повторяю, диалектического развития движущихся социальных сил, которое по железным законам драмы должно вести зрителя в финале к неизбежно необходимым выводам. При этом после первого действия зритель еще не знает, как развернется в дальнейшем столкновение сил, участвующих в конфликте и выражающихся в глубоких психологических образах. Дальнейшие события могут развернуться по неожиданным для зрителя путям. Первое действие «Блокады» может обещать и кронштадтское восстание, и внутриклассовую борьбу, и т. д. Вот такого рода пьесы нужны Художественному театру. Оттого так был силен «Бронепоезд». Пьеса непосредственного агитационного воздействия в Художественном театре прозвучит слабее, чем на другой сцене. Драма, которая выдвигала бы большую социальную проблему и развернула бы ее, подобно «Бронепоезду», в том плане, о котором я говорю, и есть предмет поисков Художественного театра. Этим определяется и требование к актеру — требование диалектического развития {298} внутреннего образа во всей сложности переплетения психологического и социального.

Оттого-то и нужен тот проницательный внутренний анализ, с которым подходят Станиславский и Художественный театр к работе над образом. Отсюда и возникает требование того, чтобы актер как личность был глубок, чуток к современности, философски развит. Требование предельной насыщенности современной жизнью должно быть предъявлено к актеру. Вся сила Художественного театра тогда, когда он создавал образы Чехова, заключалась в том, что актеры были чрезвычайно насыщены окружавшей их жизнью. Но при чем же здесь буддийское самосозерцание, мистическая самоуглубленность, которые так часто приписывают системе Станиславского? Я за шесть лет жизни в Художественном театре никогда не слыхал этих терминов. В основе системы Станиславского лежит большая волевая напряженность, организация психофизических сил актера во имя создания комплексного образа, который занял бы в общей конструкции пьесы свое место. Вне представления о спектакле как едином целом, как о столкновении движущихся, социально обусловленных психологических сил нельзя понять ни системы Станиславского, ни того, над чем работает Художественный театр.

Я, возможно, говорил в недостаточной степени точно терминологически, мне обещана возможность выступить вторично, если возникнет ряд сомнений и возражений. Повторяю, для понимания Художественного театра необходимо видеть его в развитии, а не как нечто законченное, установившееся и застоявшееся. В Художественном театре живет не идея «самоуглубленного актерского искусства», а идея спектакля как органического целого, в которое актер входит как основная движущая сила и каждый образ занимает свое место в зависимости от общей концепции спектакля.

9 марта 1930 года

Павел Иванович Новицкий в своем докладе довольно категорически поставил вопрос о том, насколько Художественный театр по своему методу может отвечать запросам современности. У большинства ораторов сквозило почти безоговорочное отрицание возможности для Художественного театра ответить на ее запросы. Я думаю, что такого рода результат получился из-за того, что Художественный театр рассматривался ими опять-таки, как и в докладе, вне развития. Когда мне здесь приписывают точку зрения, что Художественный театр воспринимает {299} революцию как рок, это неверно. Художественный театр, как и вся интеллигенция, пережил ряд этапов в отношении к революции. Одним из уже прошедших в его жизни этапов, прошедших и в жизни всей интеллигенции, было восприятие революции как справедливой неизбежности. Нельзя закрывать глаза на те действительные процессы, которые происходят в интеллигенции, и нельзя приписывать кому бы то ни было прошедшие этапы этих процессов в качестве установившегося мировоззрения.

Тот кризис, который переживал Художественный театр еще в довоенные годы, был кризисом значительной части интеллигенции. Разница между тем кризисом, который Художественный театр переживал тогда и переживает сейчас, заключается в том, что тогда Художественный театр не мог найти выхода, сейчас же революция явилась для Художественного театра кризисом благодетельным, и только современное развитие искусства может разрешить вопрос о дальнейшей работе Художественного театра. Для того чтобы так отвечать на этот вопрос, нужно исходить из действительного творческого метода Художественного театра.

Ошибка рассуждающих о Художественном театре заключается в том, что актерские задачи пьес старого репертуара приписывают миросозерцанию Художественного театра и переносят на новый репертуар, в котором актер живет задачами социального порядка. Художественный театр переключается от своей близкой связи с мелкобуржуазной интеллигенцией к пролетарской интеллигенции. Этот процесс идет чрезвычайно непросто, чрезвычайно болезненно, чрезвычайно органически. И было бы, на мой взгляд, совершенно напрасным дезертирством не добиваться этого переключения в театре.

Большие недоразумения относительно системы возникают из-за того, что наблюдения Константина Сергеевича над методом творческой работы актера связаны для него с рядом общефилософских рассуждений. Там, где Константин Сергеевич говорит о методе творческой работы, он глубокий и последовательный мастер. Но в то же время остается ряд важных проблем, не разрешенных не только применительно к актеру, но и применительно к беллетристу, поэту и художнику.

Совершенно напрасно думать, что система Станиславского сегодня есть нечто завершенное, законченное и данное на много времени вперед. Это не так. По всей вероятности, сам Константин Сергеевич еще не раз будет подвергать ее ревизии. И совершенно естественно, что система Станиславского сейчас больше, {300} чем когда бы то ни было, требует внимания и развития со стороны самого театра — так, как это и происходит.

Но основные моменты творческого метода МХАТ могут быть зафиксированы. Это — принцип сквозного действия и принцип сверхзадачи, это — требование большой общественной культуры актера и театра в целом.

Не забудьте, что период с 1925 по 1929 год, в течение которого театр работает в данном его состоянии, — это еще небольшой срок для сложного органического процесса. Нельзя решать примитивно, нельзя подходить с той точки зрения, с какой подходили оппоненты: Марков говорит об органическом единстве спектакля — это и есть мифическая идея соборности. Нельзя говорить, что если формулируешь существовавшее еще недавно требование «созвучного» спектакля, то приписываешь себя к классу, который нуждается в скорейшей ликвидации.

Такого рода возражения идут мимо сути работы Художественного театра, рассматривать которую можно только исходя из существующего в нем понимания спектакля приблизительно в такой формулировке, которую я дал, потому что по-своему целостный спектакль может быть осуществлен в различных театрах.

Идея спектакля как столкновения активно движущихся, развивающихся социально-психологических сил лежит в основе спектаклей Художественного театра, через нее он идет сейчас к нашей современности. Это продолжающийся, сложный процесс, который уже начинает давать свои результаты последние два сезона, переломные в жизни Художественного театра.

## О путях МХАТ

«Советский театр», 1930, № 11 – 12

В четвертой книге журнала «Печать и революция» помещена статья А. Глебова «К вопросу о путях Художественного театра». Автор статьи, пытаясь определить позиции современного МХАТ, ссылается на мои выступления в Комакадемии, причем пользуется в противоречии со всеми принятыми в научном мире правилами — непросмотренной и невыправленной стенограммой. Но какой бы стенограммой — проверенной или непроверенной — ни пользоваться, для всякого добросовестного полемиста обязательно точное следование смыслу высказанных оппонентом слов. Так как эта стенограмма не опубликована, а статья А. Глебова способна ввести в заблуждение читателей, незнакомых с моими выступлениями, я резко протестую как против приемов полемики, допущенных Глебовым, так и против приписывания мне {301} утверждений, противоположных и моим личным взглядам, и стремлениям МХАТ. В моих выступлениях речь шла о реконструкции миросозерцания МХАТ. Я касался тех этапов, которыми МХАТ движется к материалистическому художественному сознанию, и тех противоречий, которые МХАТ на этом пути приходится преодолевать. Речь шла о диалектике развития МХАТ. А. Глебов с удивительной легкостью, жонглируя хронологией и переводя прошлое в настоящее, обращает уже преодоленные и отброшенные МХАТ этапы в сознательные стремления театра на текущем отрезке времени.

Инкриминируемые мне цитаты в стенограмме (невыправленной) звучали на самом деле так: «Мы знаем, что первое пятилетие (революции) было занято (со стороны интеллигенции) формулой “созвучия революции”… Весь этот период сопровождался одно время со стороны интеллигенции (а не театра) необходимостью “оправдания революции”, то есть подведения революции под сложный комплекс моральных и этических понятий и определений, которые существовали у интеллигенции». Таково было первое противоречие интеллигенции, которое ей предстояло преодолеть.

Далее: «Это было со стороны мелкобуржуазной интеллигенции, влиявшей на театр и отразившей это восприятие на единственной постановке “Блокады”, с одной стороны, принятие революции, с другой — восприятие революции как некоторого рока, как того, что нужно принять, как того, что диктует человеку ряд новых требований, как того, что перемалывает человека, как того, что является некоторого рода трагической проблемой. Было ли это окончательным ответом на вопрос “интеллигенция — революция”? Нет, далеко не окончательным».

Таково было второе противоречие, которое также требовало преодоления. Таким образом, я никакого «подчинения революции этическим и моральным нормам буржуазной интеллигенции» не утверждал и никакой «трагедии перемалываемых» в качестве знамени театра не декларировал.

В заключительном слове, с которым А. Глебов предусмотрительно не пожелал, видимо, познакомиться, я, как бы предвидя его возражения, сказал: «Нельзя закрывать глаза на действительные процессы, которые происходят в интеллигенции, и нельзя приписывать этих процессов в качестве установившегося мировоззрения».

В МХАТ происходит глубокая внутренняя переоценка своего прежнего миросозерцания. Эти процессы глубоки и органичны. Прошедшие зимой дискуссии не могут не заострить на них внимания {302} работников театра. Художественный театр вправе ждать помощи со стороны общественности. Статья А. Глебова, затемняющая действительные процессы реконструкции МХАТ, такой помощи не оказывает.

## Задачи МХАТ

«Советский театр», 1930, № 13 – 16

Первое пятилетие МХАТ в эпоху революции закончилось. Прошлый сезон (1929/30 г.) завершил процесс внутренней организационной перестройки. В годы 1924 – 1929 МХАТ вошел с поредевшими рядами «стариков» и после фактического десятилетнего бездействия ему пришлось строиться заново. К 1924 году МХАТ после американских гастролей представлял пестрое и часто противоречивое соединение «стариков» и начинающей молодежи из Второй и Третьей студий МХАТ. Теперь «старики» и молодежь, которая выросла в зрелых мастеров, составляют единую труппу. Более того, в МХАТ появились кадры новой молодежи, воспитанной уже за последнее пятилетие. В 1924 году МХАТ не имел иного репертуара, кроме своих былых блестящих постановок, представлявших к тому же, скорее, музейную ценность. Теперь он — с большой внутренней борьбой и с колебаниями, неудачами и сомнениями — сплотил вокруг себя ядро советских драматургов и приступил к ревизии классиков.

В 1924 году МХАТ работал в «безвоздушном пространстве» и, не учитывая в полной мере социального значения театра, колебался между мелкобуржуазной интеллигенцией, в которой видел своего главнейшего посетителя и выразителем эволюции которой он являлся, и широким массовым зрителем. Теперь МХАТ вместе с частью интеллигенции, желающей принять творческое участие в перестройке страны, не видит для себя иного пути, как быть театром пролетариата и пролетарской интеллигенции.

Сложен и труден путь перерождения художника, противоречивы и мучительны этапы, через которые он проходит, но важна его основная направленность и цель, к которой он движется. МХАТ искал свои позиции в современности со всей искренностью честного и большого художника. Рассказ об этих пяти годах представляет тему особой исследовательской статьи. Достаточно напомнить, что, начав с народной трагедии Тренева «Пугачевщина», через «Дни Турбиных», он в 10‑летие Октября поставил памятную хронику о гражданской войне Вс. Иванова «Бронепоезд 14‑69». Ставя в 1926 и 1927 годах «Горячее сердце» и «Фигаро», он приступил к критическому пересмотру классического {303} наследства в «Воскресении». Первоначально замыслив Малую сцену как педагогически-экспериментальный театр, он пытался оживить примитивные формы мелодрамы через внедрение революционной тематики, но, потерпев неудачу, пришел к мысли о Малой сцене как плацдарме для опытов молодой драматургии (Карташев, Ваграмов, Погодин) и режиссуры.

Ориентируясь первоначально на «попутчиков», трудолюбиво превращая беллетристов в драматургов, ища новых подходов к трактовке современности, он пришел к сотрудничеству с близкими ему по методам пролетарскими драматургами (Киршон, Афиногенов и другие), укрепляя одновременно связь с левым крылом «попутничества» (Олеша, Вс. Иванов и другие). Увидев сначала в темах революции преимущественно этические и моральные проблемы, он приходит к признанию преобладания социального начала как обусловливающего и определяющего эти вопросы. МХАТ искал ответа и в психологической драме, и в драме полусимволической, и в форме советского водевиля, и в сатирических произведениях Запада, и в классике. За всеми неудачами и достижениями этого пятилетия ясна обусловливающая их эволюция мировоззрения театра. В ряде спектаклей сказывались эти противоречия перерождающегося мировоззрения, которое от былого идеализма шло к материалистическому и диалектическому рассмотрению явлений. Эта эволюция не закончилась еще до сих пор. Было бы напрасной самонадеянностью приписывать МХАТ овладение трудным и сложным методом или полное выражение проблемы революции. Ими не владеет еще ни один театр. Но МХАТ достиг своего поворотного пункта. Прошедшее пятилетие привело МХАТ через большие ошибки — ошибки творческих исканий и переоценок — к ряду новых, для театра уже ясных и неотъемлемых положений. Эти положения формулируются в качестве задач, поставленных себе МХАТ перед началом сезона.

Одна из основных особенностей наступающего сезона — осознание ядром актерства своей роли в театре. Разрыв общественной и художественной работы немыслим. Они сливаются воедино. Общественная работа — часть единой работы актера. Напрасно скрывать, что театры еще переживают «детскую болезнь общественности». Не всегда умело перенося методы профсоюзной работы в театр и усваивая их внешне и формально, актер зачастую думает, что быть сборщиком взносов в МОПР или регулярно и молчаливо присутствовать на десятках заседаний — значит быть общественником. МХАТ бьется над задачей творческого участия в общественной жизни. Далекий и оторванный {304} от строящейся жизни, актер, репетирующий днем и играющий вечером, по существу, отделен от зрителя, для которого он играет и которого часто не знает. Общественная работа совместно с рабочими театра, уничтожение антагонизма между отдельными цехами, участие в бригадах и культшефстве, обсуждение производственных планов театра как выражение его творческой и общественной линии — не только расширяют сознание актера, но и выводят его из узкого круга установившегося быта. Они вводят его в круг задач, стоящих перед страной, и уничтожают его отъединенность. Тесное сближение с передовой интеллигенцией, творческая работа в непосредственной связи с современными писателями, художниками, музыкантами, с широким зрителем приводят театр к творческому участию в общественной работе не только путем формальных заседаний, а главным образом через конкретную и живую деятельность. Оттого для актера МХАТ важно и существенно найти подлинные пути творческого взаимодействия с рабочими, а не получить торжественно и бесплодно звание культшефа. Культшефство ко многому обязывает. Оно должно перейти от парадных заседаний к непосредственной помощи рабочим кружкам и культурному взаимодействию. В общественную работу актер МХАТ должен нести свою творческую силу и талант, в искусство он должен нести многое из того, что он в этой общественной работе узнает.

Формы этой работы многообразны. Они не имеют права и не должны быть схоластическими. Послушные мальчики и девочки, ходящие на заседания и рассматривающие отдельные вопросы вне основной направляющей линии, так и останутся актерами, чуждыми общественности. Искусство театра должно быть пронизано общественным самосознанием актера, а в производстве, в спектаклях, в толковании образа выразится, насколько актер встал на путь подлинной и творческой общественности.

Так возникла новая и успешно примененная МХАТ форма ударных бригад, может быть, одна из наиболее могущественных форм сближения со зрителем и активного на него воздействия. Опыт трех бригад, посланных МХАТ в колхозы и на индустриальные предприятия, дал результаты, которые театр по праву может считать положительными. За полгода МХАТ отправил две бригады в Центральный Черноземный округ и Северо-Кавказский край, одну — на Тракторострой в Сталинград. Августовская бригада дала за один месяц восемнадцать спектаклей и семь концертов, делая при этом двадцатикилометровые переезды. Бригада играла в степи и избах, иногда наталкиваясь на почти непреодолимые трудности. Актерам приходилось завоевывать {305} доверие зрителей. Помимо чисто актерской работы, они вели с крестьянами общественно-политическую работу. Рабоче-крестьянские драмкружки связались с МХАТ, который снабжает их литературой и следит за их развитием. На Тракторострое МХАТ применил неожиданные для него приемы работы. В бригаду были привлечены драматург, музыкант и художник. Мало-мальски значительное явление заводской жизни находило немедленный отклик в спектаклях. Злободневные «раешники» писались на месте, и актеры порою учили первую страницу, между тем как автор дописывал последнюю. «Квадратура круга» была испещрена злободневными вставками. Актеры вошли в быт и жизнь рабочих. Играли в цехах, в столовой комсомольской коммуны, на соседних заводах.

Опыт бригад становится для МХАТ обязательным. Театр организовал свой внутренний штаб по проведению политических кампаний. Внезапность привлечения театра к этим кампаниям часто дурно отражалась на художественном качестве. При формировании колхозных бригад театр не имел времени для выбора пьес. Обе показанные пьесы далеко не удовлетворяют общественно-художественным требованиям. Их репетировали от десяти дней до двух недель — время, явно недостаточное для создания художественных спектаклей. Поэтому МХАТ прорабатывает сейчас подготовку двух бригад, которые должны выехать весной с пьесами на тему о переустройстве деревни и индустриальной реконструкции страны. В целях пробуждения и привлечения драматургических сил МХАТ полагает полезным привлечь к работе в ударных бригадах и участников литературных рабочих кружков, для которых работа с бригадами была бы подлинной помощью и смогла бы разрешить вопрос о драматургах-выдвиженцах. На тот же штаб возложена задача создания политических интермедий, которые могут быть использованы в дни политкампаний в зависимости от задания и от сущности и стиля спектакля. Героический стиль «Бронепоезда» не позволяет внедрения в спектакль узкоагитационных моментов (как «раешник»), и в День ударника театр строил интермедии как оратории, которые не разрушали ткани спектакля, а тесно связывались со всем его характером. Напротив, «Квадратура круга» по самому своему жанру позволила ввести сатирические интермедии и использовать применяемое по ходу действия радио.

Так общественная работа, точно и непосредственно связывая актера с жизнью, помогает эволюции его мировоззрения и его мироощущения. Так она вливается в основной процесс, происходящий {306} в МХАТ. Овладение методом диалектического спектакля, основанного на материалистическом мировоззрении, — трудная и ответственная задача. МХАТ имеет для этого предпосылки, которые должны быть развиты и из которых необходимо вывести должное следствие. Эти предпосылки заключены в творческом методе МХАТ и в тех репертуарных тенденциях театра, которые становятся все более и более отчетливыми.

Нельзя смотреть на метод МХАТ как на нечто, данное раз и навсегда. Ошибки ведущихся около МХАТ дискуссий заключены в том, что этот метод рассматривается как законченное в себе и уже стабилизированное учение. Различные наслоения вокруг метода МХАТ, относящиеся к различным периодам жизни театра, объединяются спорящими в одно противоречивое целое. Еще чаще выводят этот метод из не всегда правильных истолкований его третьими лицами. Между тем метод МХАТ эволюционирует и изменяется в зависимости от исторических и общественных условий. Руководители театра, его режиссура, актеры пересматривают и во многих частях исправляют, дополняют и изменяют приемы своего творчества. Ни один из работников МХАТ не приписывает этому методу законченного совершенства и неподвижности. Это значило бы отказаться от права быть художником и активным участником строящейся жизни. Споры смешивают и существо метода, и сценические приемы, и содержание исполнявшихся на сцене МХАТ произведений и прикрепляют МХАТ к одному узкопсихологическому жанру. Неверно приписывать философию Достоевского, Андреева и Ибсена самому театру. Театр 1930 года по самой своей социальной сущности иной, чем театр 1914 и даже 1924 годов. В основу метода должно быть положено заключающееся в искусстве МХАТ представление об идее единого спектакля и о спектакле как выразителе единой идеи; об искусстве актера как выразителя сложнейшей психологической сущности классового человека в его диалектическом развитии. Единая идея спектакля — социальная идея. Человек на сцене — классовый человек. Но единство спектакля — не схоластическая номенклатура, а выражение социальной идеи в ее становлении. Но человек на сцене — не маска, а сложнейшее сплетение его черт в их развитии и противоборстве, при выделении его основной действенной линии. В методе МХАТ должно быть очищено его зерно, основанное на долгом изучении психофизической сущности искусства актера и являющееся результатом многолетних и зачастую экспериментальных опытов.

Руководители театра сами не скрывают, что очень часто метод МХАТ искривлялся в сторону бытового психологизма и что {307} искусство МХАТ часто обрастало новым сценическим штампом, против которого внутри театра его создателями всегда велась упорная и непримиримая борьба. Метод театра должен быть очищен от всех чуждых наслоений двух первых десятилетий его существования. Заключенное в этом методе представление об актере целеустремленном, но в то же время актере, объясняющем эту целеустремленность («сквозное действие») рядом причинных обоснований («внутреннее оправдание», понимаемое отнюдь не в плане моральном, а в смысле казуальном, причинном), представление об актере как организаторе психологии образа не через надоевший самоанализ, а через раскрытие противоречий образа в их единстве, через выделение его доминанты помогает театру строить образы современного классового человека. Отношение к образу определяется не пресловутой «игрой отношения» (дуалистическое, механистическое понимание), а толкованием образа актером согласно основной идее спектакля и мировоззрению театра. По мере эволюции мировоззрения изменяется, углубляется и точнее формулируется самый метод. В этом методе театром должен быть использован весь опыт работы с актером и должны быть отброшены все былые идеалистические наслоения. МХАТ думает организовать при театре кабинет по изучению творческого метода, в котором бы подводилось научное обоснование актерской игре и где театр, совместно с психологами, рефлексологами, драматургами, представителями материалистической диалектической мысли, помог бы создателям и руководителям театра поставить их учение на точную и научную почву, раскрыв в нем его верное зерно и освободив его от всех идеалистических искривлений.

Эти предпосылки об актере и спектакле ведут и к тем основным задачам в части репертуарно-постановочной, которые себе ставит театр. Театр борется против обеднения внутренней жизни образа и против сужения воздействия спектакля. Сила спектакля, на взгляд театра, заключена в его мощном воздействии на всю психоидеологию зрителя. Театр ставит себе задачей в текущем сезоне создание политического спектакля, основанного на материалистическом мировоззрении и выраженного глубокими художественными средствами. Такой политический спектакль, спектакль политической мысли не может иметь ничего общего ни с поверхностно-лозунговым представлением, ни с вульгарным приспособлением современной тематики под утешительно-мещанскую драму. Спектакль политической мысли требует художественного рассечения текущей действительности: театр не копирует жизнь, а вскрывает ее ради организации {308} сознания зрителя через систему действенных, диалектически развивающихся и борющихся художественных образов, потрясая чувства зрителя, будя его мысль и направляя ее к нужным выводам. Оттого задачи политического спектакля сугубо ответственны. Театр не думает, что они могут быть разрешены какой-либо одной постановкой. Неизбежны срывы и неизбежны ошибки. Бессмысленно обращать театр в лекцию, оскорбительно для искусства театра быть сладким утешителем и лакировщиком действительности. Политический спектакль может быть разрешен в различных жанрах. Метод МХАТ отнюдь не прикрепляет театр к одному психологическому жанру. Потому и при задаче разрешения политического спектакля МХАТ идет двумя путями, ставя в этом сезоне «Хлеб» Киршона на Большой сцене и «Дерзость» Погодина на Малой. Оба спектакля, освещая вопросы текущей современности, различны по драматургическим приемам и требуют различного применения основного метода.

«Хлеб» Киршона построен в плане сценического реализма, выражая основную идею пьесы в ряде больших сцен; «Дерзость» Погодина написана в ряде эпизодов, в которых сделан публицистический акцент и в которых образы показаны в наиболее подчеркивающих их внутреннюю сущность положениях. «Хлеб» Киршона — пьеса о политике партии. В хлебозаготовках, во время которых происходит действие пьесы, эта политика находит свое выражение точно так же, как она находит его на заводе, на фабрике и т. д. Таким образом, «Хлеб» — пьеса не о хлебозаготовках, а через хлебозаготовки — о генеральной линии партии, которая формулируется в противоположении Раевского и Михайлова, в зависимости от поведения которых и раскрывается классовая сущность деревни во всем ее многообразии, в ее трагических конфликтах, в ее бурной и страстной жизни. Зритель воспринимает действительность через всю сложность психоидеологии классовых людей, солидаризируясь с основным героем пьесы — Михайловым.

«Дерзость» Погодина рассказывает о строительстве комсомольской бытовой коммуны. Ее сюжет — рождение, борьба и торжество коммуны. Ее тема — переделка человека и быта. Ее герой — коллектив. Пьеса носит дискуссионный характер. Образы очерчиваются в коротких и ударных сценах. Публицистический момент силен в пьесе и порою вводится как прием. Не стесняя и не ущемляя внутреннего рисунка образов, центр тяжести перенесен на их коллективную жизнь.

В зависимости от драматургического материала различен и режиссерский подход к обеим пьесам. «Хлеб» требует чрезвычайно {309} сжатой, максимально простои постановки, которая рассекает жизнь простыми средствами и доводит ее до обобщения. Дискуссионный по теме и экспериментальный по форме, спектакль «Дерзость» требует режиссерского обострения. Публицистическая ее направленность подчеркивается рядом режиссерских приемов. В существе обоих спектаклей лежит политическая устремленность, и оба они основываются на очищенном методе МХАТ; режиссерские же способы создания единого спектакля и организации актерских воль различны. Кроме «Дерзости» и «Хлеба», на Малой сцене для районных спектаклей выпускается пьеса молодого драматурга Ваграмова «Взлет», которая к моменту появления этой статьи будет уже показана зрителю.

Продолжая линию переоценки наследства прошлого, МХАТ ставит в этом сезоне «Мертвые души» Гоголя. Как и в «Воскресении», МХАТ делает основной упор на социальное раскрытие автора. Однако необходимо признать, что самый материал «Мертвых душ» требует иного сценического разрешения, чем «Воскресение». Перед театром стоит трудная задача: не убивая авторского лица, показать чиновничью и дворянскую Россию прошлого века. Театр избрал путь обращения лирической поэмы Гоголя в сатирическую комедию. Театр отходит от той эпичности, которая есть в Толстом, разоблачающем беспощадно суд, деревню и тюрьму царской России, и которая в гоголевской комедии могла бы закрыть ее социальный смысл. Потому в основе замысла лежит не показ галереи гоголевских портретов, а авантюра Чичикова, которая могла вырасти только в условиях крепостной России. Потому театр показывает все гоголевские образы в их столкновении с Чичиковым, и стремительное развитие действия идет по пути разоблачения николаевской России через раскрытие сатирического зерна чичиковских «похождений» и втянутых в них персонажей.

Таковы задачи сезона. Будут ли они достигнуты в полной мере — покажут выпускаемые постановки. Но таков тот этап, на котором в данное время находится Художественный театр, и таковы те вопросы, которые волнуют его в текущем сезоне. Театр мог избрать себе два пути — или музейного закрепления своего великолепного мастерства, или пересмотра и переоценки всего своего искусства ради активного участия в строительстве страны, ради творческой радости художника. Второй путь труднее и сложнее. Только его мог выбрать МХАТ. На этом пути театр встретит в работе и частые поражения, через которые идет художник к поставленной цели. Но эти почетные поражения значительнее и достойнее легких побед первого пути.

## **{****310}** Чего мы ждем от теасовещания РАПП

«Советское искусство», 22 января 1931 года

Деятели профтеатра вправе многого ожидать от рапповского совещания. Перед театрами во всей глубине встал вопрос философского и политического осознания современности. Между тем в вопросах театра мы далеко не имеем еще твердых теоретических позиций, и толкование диалектического материализма применительно к театру зачастую формально, метафизично или поверхностно. Теоретики театра мало связаны с его реальной деятельностью и часто не учитывают специфических особенностей его искусства. В свою очередь практики не только не подкованы глубоко теоретически, как того требуют поставленные перед искусством задачи, но — в силу различных условий — оторваны от той бурной жизни, которая растет за стенами сцены. Этот разрыв теории и практики, сцены и жизни, драматургов и актеров — одно из самых пагубных и разрушительных качеств нашей театральной действительности. Рапповское совещание должно быть решительным шагом к уничтожению этого разрыва и к творческому их сближению. После партийного совещания[[8]](#footnote-9) мы не имеем, по существу, широко развернутой деловой дискуссии по вопросам театра, а новый этап, в который вступила страна, застал его деятелей в значительной мере неподготовленными. Театр перестраивался на ходу, зачастую хаотически и противоречиво. Наступила пора подведения итогов и отчетливой постановки задач, строгой самопроверки и не менее строгой взаимной критики. На смену театру революционной эмоциональности и фотографического копирования идет театр живой, страстной, творческой философско-политической мысли.

Хотя в центре рапповского совещания стоит драматургия, совещание неизбежно захватит вопросы метода, диалектического развертывания и классового истолкования образов, преодоления и усвоения наследства прошлого, специфики театра как искусства, нивелировки и дифференциации театров, построения спектакля применительно к задачам театра в эпоху социалистического строительства. Все это вопросы, получающие сейчас первостепенное значение для практиков театра. Рапповское совещание должно поднять их на большую принципиальную высоту, отбросив мелочную театральную склоку и не заменяя спор и борьбу течений спором любителей того или другого театра или той или другой постановки. Рапповское совещание должно разрешить {311} вопросы метода и практики на широкой философской и творческой основе. Они должны быть поставлены со всей четкостью — без лакировки и замазывания, с учетом творческого опыта, со всей ответственностью людей, делающих и стремящихся делать пролетарское искусство.

И тогда рапповское совещание оправдает ожидания, с ним связанные.

## Проблема наследства МХАТ и пролетарская революция[[9]](#footnote-10) Речь на теасовещании РАПП

Художественный театр придает очень большое значение тому совещанию, которое созвал РАПП. По мнению театра, давно пришло время подвести итоги и наметить дальнейшие задачи, которые сейчас стоят перед театрами, и, главное, обменяться творческим опытом, который накопился у всех театров за последние пять лет. Нам кажется, что только на основе этого творческого опыта, на основе изучения работы, проделанной каждым из театров, возможно поднять вопрос на ту большую принципиальную высоту, на которой вообще должен стоять вопрос о театре в период социалистического строительства.

Когда говорят о сегодняшнем опыте Художественного театра, нельзя не учитывать его огромного прошлого, всей суммы его былых сценических достижений, всех тех поисков, которыми театр занимался, и т. д. Деятельность Художественного театра захватывает такой большой отрезок времени — тридцать лет, что нельзя так легко и просто ставить и разрешать относящиеся к нему проблемы. Приходится поэтому остановиться на решающем вопросе, а именно на вопросе о том, что же в Художественном театре ценно, что в нем не ценно и не нужно; каким образом этот театр может быть поставлен на службу задачам социалистического строительства, каким образом мастерство театра может быть приложено к задачам современности и вообще может ли оно быть к этим задачам приложено?

Все эти вопросы ежедневно и совершенно реально встают перед работниками Художественного театра. Все эти вопросы {312} обсуждаются в театре с еще большим ожесточением, с еще большими спорами, чем вне стен театра. Для тех, кто работает внутри театра, это вопрос творческой жизни или творческой смерти.

Мы со всей серьезностью сознаем и все наши ошибки, и те опасности, которые перед нами стоят, но, чем больше мы вглядываемся в сложный путь, пройденный Художественным театром с начала века, тем отчетливее перед нами вырисовывается та большая художественная борьба, которая в этом театре шла. Это была борьба между репертуаром, подчиненным идеологии мелкобуржуазного либерализма, и стремлением, теоретически часто не формулированным, руководителей Художественного театра к материалистическому построению спектакля, к материалистическому разрешению образа.

Мы знаем, насколько чутко, насколько остро откликался Художественный театр на те или иные общественные колебания и как часто Художественный театр ощущал в построении спектаклей и пьес недочеты. Мы знаем также, как часто происходили катастрофы Художественного театра, когда его мастерство, пришедшее в столкновение с произведениями Андреева или Мережковского, снижалось. Я думаю, что эта основная борьба, основные противоречия, которые крылись в творчестве Художественного театра, требуют чрезвычайно пристального, чрезвычайно внимательного изучения. Это была, по существу, борьба между узким индивидуализмом, стремлением воспринять образ, исследуя чрезвычайно глубоко его душевную психологию в узкозамкнутом кругу, оторванном от социальных явлений, и ощущением искусства сцены как глубоко материалистического явления. В последнем и заключался ограниченный стихийный материализм Художественного театра: он даже в пору блестящих постановок классиков не мог и не имел возможности переоценить их с той точки зрения, с которой переоценивает их теперь.

Не нужно забывать, что фактически Художественный театр почти перестал ставить новые постановки в 1915 году и только в 1924 году, после десятилетнего перерыва, приступил вновь к творческой работе в том своем составе, который образует сейчас коллектив театра. Этот коллектив, руководимый Станиславским и Немировичем-Данченко, стал искать в практической работе тех основ, которые могли бы быть подлинными основами построения современного спектакля. Поскольку преимущественное внимание театра в этой плоскости лежало раньше в области наблюдения над психофизиологией актерской игры, вопрос актера, актерского мастерства, понимания актера и лег в основу метода Художественного театра.

{313} Именно в этом изучении психофизиологии актера, явившемся результатом экспериментальной и опытной работы, лежало материалистическое зерно метода МХАТ, которое ныне подлежит четкой формулировке и учету. И Константин Сергеевич и Владимир Иванович были заинтересованы творческими процессами актера. Они пришли к выводу о неразъединимости физического и психического. Физическое и психическое начала в актере неразрывно связаны. Воспитание актера только в плане внешнего мастерства и техницизма или только в плане психологической углубленности не приведет к должному результату. Физические задачи влекут за собой и соответствующие психические изменения. Психологическое может быть выражено только через действие. Отсюда возникает требование глубокого и разностороннего воспитания актера, которое сделало бы его наиболее насыщенным внутренне и философски развитым, имеющим твердое общественное и политическое миросозерцание и одновременно технически совершенным, ритмичным, владеющим всеми средствами внешней выразительности, но все техническое совершенство актера служит наиболее полному выражению идеи образа.

Нам кажется, что одним из самых основных признаков, которые должны быть положены в основу актерской игры, является единство (отнюдь не тождество) образа и актера. Когда взамен единства образа и актера, взамен монистического толкования взаимоотношения актера и образа возникает пресловутая «игра отношения», тогда Художественный театр протестует и категорически не согласен с этого рода положением. Нам кажется, что пресловутая «игра отношения» механически разрывает актера и играемый им образ, толкает его к показу внешнего истолкования образа, вне единой внутренней направляющей линии. Когда мы говорим «единство образа и актера», мы не отрицаем необходимости выразить отношение актера к образу. Нельзя себе представить ни актера, ни театр, ни режиссера, которые были бы безразличны, пассивны к изображаемому образу. Толкование образа находится в зависимости от мировоззрения актера. Это толкование вырастает из глубокого анализа образа, из анализа тех причин — классовых, социальных, индивидуальных, — которые образом двигают, из анализа той целеустремленности и задач, которые есть у актера и образа. Следовательно, не «игра отношения», а отношение актера, выраженное через толкование образа, не механистический показ этого отношения, а внутреннее раскрытие роста образа через анализ его целеустремленности. Вот с этим-то связаны основные термины системы Художественного театра.

{314} Пользуясь нашей терминологией, часто применяют ее совершенно неверно. Например, «внутреннее оправдание». Когда мы говорим «внутреннее оправдание», то понимаем под этим причинное обоснование ряда действий актера. На сцене не может быть ни одного поступка, ни одного действия, ни одного движения актера без того, чтобы этому не было причинного обоснования. Между тем за стенами театра это принимается не как обоснование поступков и действий актера, а как моральное оправдание образа. Это совершенно неправильно. С таким «внутренним оправданием» Художественный театр сейчас борется, будет бороться, будет всячески изгонять его из всех спектаклей, потому что такое «внутреннее оправдание», по существу, метафизично, идеалистично и, наконец, не помогает актеру, а, наоборот, толкает его на штамп, на мелочные вещи, на создание «голубых» ролей, это лишает его действенности, которая должна быть в каждом спектакле.

Когда мы говорим «задача», это понимается нами чрезвычайно конкретно, чрезвычайно практически. Каждое причинное обоснование влечет за собой непременно задачу, которую актер должен выполнять наиболее точно, наиболее внутренне сосредоточенно, без так называемых «штампов Художественного театра», которые широко распространились и отнюдь не выражают метода театра (понижение тона, бездейственность и т. д.). Когда мы вводим эти термины и понимаем их в том смысле, в каком я сейчас говорил (то есть как причинное обоснование и как целеустремленную задачу), то этим самым мы приходим к пониманию «сквозного действия». Если бы это «сквозное действие», о котором очень часто говорят вне стен театра, было узким, личным, индивидуальным действием, то его надо было бы отвергнуть. Но «сквозное действие» может быть и должно быть глубоко социальным. Когда мы в «Бронепоезде», пьесе, которая еще далеко не отвечает задачам диалектического спектакля, строили образы Вершинина, Пеклеванова и других, то там об узком, индивидуальном действии говорить не приходилось, — мы говорили о большой социально-политической задаче, которая перед каждым из образов стояла, которая слита с индивидуальными качествами образа.

Если мы таким образом учтем то основное, что мы берем из арсенала Художественного театра, то есть понимание актера монистически, как творца, при единстве физического и психического, при единстве образа и актера, когда мы берем причинное обоснование, когда мы берем сквозное действие, когда мы берем целеустремленность, то спрашиваем: можно ли при помощи {315} такого метода построить образ классового человека? Мы говорим — можно. Мы говорим, что можно при помощи этого метода выразить свое отношение к образу, свое миросозерцание, потому что театр без миросозерцания и автор без миросозерцания — это пустышка, это то, что, пройдя перед глазами зрителя, очень скоро будет им забыто.

Отсюда возникает и второй, для Художественного театра чрезвычайно важный в смысле определения актерского мастерства, вопрос об «отношениях» (в нашем смысле). В противоположность «игре отношения» нам кажется, что актеры на сцене должны находиться в тесной связи со всем тем, что их окружает, должны находиться в теснейших взаимоотношениях со всеми другими действующими лицами, во взаимодействии со средой, которая влияет на образы. Через отношение к среде, к окружающим, к партнерам актер выражает существо образа. Таково зерно творческого метода Художественного театра. И если этот творческий метод засоряется штампом, против которого со всей яростью боролись Константин Сергеевич Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данченко применительно ко всем актерам Художественного театра, начиная с народных и кончая стажерами, то и сейчас мы этой действенности и этой направленности спектакля добиваемся.

Значит ли это, что актеры, по словам Афиногенова, играют так, как будто перед ними есть «четвертая стена»? Нет, это не значит. Мы говорим, что только тогда до зрителя дойдет сущность изображаемого, дойдет идея пьесы, когда зрителю будет совершенно ясна совокупность взаимодействия, взаимоотношений действующих лиц. Поэтому все внимание актера при полной его сосредоточенности должно быть направлено на то, чтобы раскрывать внутреннюю линию образа в его взаимодействиях с партнером. На каждой репетиции мы проверяем: дойдет ли это до зрителя или нет? Все то, что делается на сцене, все это направлено к тому, чтобы наиболее мощно воздействовать на зрителя всей совокупностью тех сложнейших взаимоотношений, тех сложнейших стремлений, которые вырастают на сцене. В этом искусство Художественного театра, и в этом его сила. Сила его в том, что он умеет раскрыть через актера внутреннюю диалектику образа, в том, что он умеет раскрыть идею спектакля во всей его совокупности и действовать этим на зрителя, а не отдельными сценами, не отдельными разрозненными явлениями.

Художественный театр переживает в течение последних пяти лет чрезвычайно органическую эволюцию. Вероятно, Художественному театру было бы легко в самом начале этой эволюции {316} ставить псевдореволюционные вещи с красными флагами. Но ведь это было бы подкрашивание, ведь это было бы самое отвратительное приспособленчество, на которое Художественный театр никогда не шел и никогда не пойдет. Вопрос рождения советского спектакля на сцене Художественного театра — это вопрос эволюции миросозерцания… Дело в том, что Художественный театр должен в своей основе, всем своим коллективом пережить ту эволюцию миросозерцания, которая позволила бы ему подойти по существу, без подкрашивания, без перекраски, без приспособленчества к постановке большой темы. Мы считаем, что на смену театру только эмоциональному, на смену театру, который увлекает зрителя только пафосом, на смену театру фотографического натурализма идет театр философской и политически насыщенной мысли. Это единственное, что может по сути дать спектакль большой современной социальной глубины, что заставит пьесу быть не иллюстрацией тезисов, а чрезвычайно актуальной и чрезвычайно действенной — и не только на сегодняшний день.

Нам кажется, что именно потому, что мы так понимаем актера, что его руководители ухватили ту основу, на которой развивается новая глубокая техника актера, что мы так понимаем спектакль, мы все можем рассчитывать на то, что мастерство, которое было добыто Художественным театром, поможет сделать настоящее современное искусство. Театр не может влиять только на эмоции зрителя. Только тогда будет у нас пролетарский, социалистический театр, когда он будет воздействовать на всю психоидеологию зрителя, когда зритель будет по-настоящему потрясен и захочет два, три раза вернуться в театр, чтобы прочувствовать то, что ему дает сцена. Вот то, чего добивается Художественный театр.

## О «Хлебе»[[10]](#footnote-11) Выступление на диспуте в Коммунистической академии

27 февраля 1931 года

Почему Художественный театр взял для постановки «Хлеб»? Во-первых, потому, что нашему театру давно нужно было со {317} всей определенностью и четкостью заявить свою политическую позицию, сказать ясно, без всяких недомолвок, на чьей стороне он стоит и в каком лагере он борется.

Во-вторых, потому, что эта пьеса остро ставит вопросы современного мировоззрения. Много раз уже приходилось говорить о том, что пьесу, которая неглубоко, трафаретно рассказывает об актуальных вопросах жизни Советской страны, Художественный театр ставить не будет. Надо понять, что социальная обнаженность на самом деле уничтожает социальную линию, что эта линия только тогда ясна и действует, когда выражена в конкретных образах, в определенной форме. Оттого что у нас на сцене шло слишком много пьес социально-обнаженной линии, мы приучили зрителя промаргивать многие важные явления жизни. Проявление классового в конкретном составляет задачу современного спектакля, современной драматургии. Поэтому мы не ставим, скажем, «Рычи, Китай!», а взяли для постановки «Первую Конную». В отдельных частях этой пьесы Вишневский добился главной цели, то есть сумел выявить классовое в конкретном, показать социальную, политическую направленность произведения не в обнаженном виде, не схематично, не в каркасе, а в том полнокровном и живом, что должно быть в современном пролетарском искусстве.

В‑третьих, мы взяли «Хлеб» потому еще, что эта пьеса сумела показать единство личного и общественного. В нашей драматургии мы почти не имеем произведений, которые показывали бы личное в тесной связи с общественным, неотделимость общественного и индивидуального.

Вот те основные причины и соображения, почему МХАТ взял к постановке пьесу Киршона. Из этого вовсе не следует, что у Художественного театра была зловредная цель — «оМХАТить» Киршона и этим скомпрометировать пролетарского драматурга. Еще менее ставилась задача «окиршонить» МХАТ, потому что МХАТ и Киршон в достаточной степени сильные художники, для того чтобы в своей работе найти необходимое единство.

Когда здесь говорят о том, какого рода форму надо было искать для сценического воплощения пьесы «Хлеб», нас упрекают в том, что театр держался слишком консервативных позиций. Я должен раскрыть один «секрет» в нашей работе. Первоначально, когда мы еще недостаточно глубоко вдумались в пьесу, была мысль создать агитационный спектакль. У нас был сделан макет, который со всей изощренностью, со всем «левым» формальным мастерством строил сценическую площадку и отводил «место» игре актеров. Когда мы посмотрели этот макет, то увидели, {318} что он уничтожил, по существу, пьесу. Поэтому мы отказались от него и решили все в нашей постановке подчинить тому, чтобы со всей определенностью показать социально-политическую линию пьесы. Ведь это была наша основная задача. Вот почему в оформлении спектакля нет ни обнаженной конструктивной площадки, нет и мелочных бытовых деталей. Самым основным для театра являлось стремление со всей ясностью донести до зрителя ту основную мысль, которая есть в пьесе, — то есть борьбу мировоззрений, борьбу мироощущений, борьбу классов в ее совершенно конкретном выражении.

Значит ли это, что и спектакль и пьеса лишены недостатков? Отнюдь нет. И в пьесе, и в самой работе театра есть недостатки. Но нужно уметь отделить основную направленность, которая внесена театром и драматургом, от того, что нами не доработано. Это необходимо сделать тогда, когда пытаешься, по существу, разобрать пьесу. Недостаточно сильно разработаны фигуры Ольги и Раевского, неточно написана в пьесе монашенка. Этот персонаж так и остался неясным в спектакле. Конечно, все эти недостатки есть, и совершенно напрасно нашему театру и всем, кто работал над пьесой, говорить, что в ней все стопроцентно хорошо.

Что же было в этой пьесе и в этом спектакле для нас ценного в смысле утверждения нашего творческого метода? Сорок лет назад, когда Станиславский готовил роль князя Имшина в мелодраме Писемского «Самоуправцы», он сказал: «Играя злого, ищи, где он добрый». И вот на основании этой фразы, которая была сказана еще до открытия Художественного театра, когда еще царствовал Александр III, когда еще не появились на сцене пьесы Чехова, некоторые судят о теории Станиславского и методе Художественного театра. Хорошо! Предположим, у нас есть зловредная мысль оправдать всякого злого человека. Но вот в спектакле «Хлеб» Кедров играет кулака. Что это — идеализация или оправдание кулака? Где вы найдете в его игре такой момент, когда Кедров искал бы доброго, играя злого? Давно пора прекратить те споры, которые уже образовали такого рода снежный шар, что, если он будет катиться еще дальше, он превратится в гору. Приведенное выше выражение Станиславского говорит о сценических красках, оттеняющих основную линию образа, то есть, играя злого, актеру нужно найти такие краски, которые эту его основную линию сделали бы наиболее яркой. Например, для того чтобы показать Тартюфа, нужно выразить его лицемерие, но он может казаться даже правдивым, хотя бы в разговоре с Оргоном.

{319} Давайте разберем эту формулу Станиславского: «Играя доброго, ищи, где он злой». Казалось бы, что мы не оправдываем, а обвиняем. Но дальше Станиславский пишет: «Играя молодого, ищи, где он старый» и т. д. На этом я остановился в достаточной степени подробно потому, что слушать все эти споры о «добром» и «злом» просто больше нестерпимо. Эта формула должна помочь актеру обогатить образ, сделать более ярким его внешнее выражение. Перед нами сейчас поставлена колоссальной важности задача: как с помощью психологического искусства Художественного театра вскрывать классовое содержание образа, как соединить и показать единство личного и классового в современном герое, потому что вне этого единства не могут существовать образы на современной сцене.

Вот эти вопросы имели для нас преобладающее значение тогда, когда мы ставили пьесу Киршона. И ответом для нас является исполнение Добронравовым роли Михайлова и Кедровым — кулака. Эти два основных образа в спектакле МХАТ «Хлеб» показывают нам, что, когда мы отметаем в сторону мелкую детализацию, узкий индивидуализм и когда сосредоточиваем свое внимание на единстве психологического и идеологического — актера и образа, — тогда наш творческий метод дает самые широкие возможности для воплощения на сцене классовой сущности человека современности. «Хлеб» для нас и был важен именно в этом смысле. Мы сумели раскрыть новое, социальное содержание основных образов этой пьесы. Мы сумели показать единство общественного и личного. Мы не пытались какими-нибудь театральными штуками приукрасить все то, что происходит в деревне. И потому я думаю, что этот спектакль должен заставить гораздо более внимательно и глубоко подойти к вопросу о том, что же в творческом методе Художественного театра годится для пролетарского театра, что мы можем почерпнуть из него, для того чтобы создать современный советский театр. Для МХАТ стало совершенно ясно, что он должен быть не «попутчиком» пролетариата, а его союзником.

«Каркасное» решение пьесы, которое уводит от действительности, от современности в область театральной фальши и театральной лжи, мы — Художественный театр — категорически отвергаем. Мы считаем, что невозможно таким образом построить политический, подлинно современный спектакль. До тех пор пока мы будем находиться во власти примитивной социальной схемы, мы будем только портить актеров, вместо того чтобы помогать им выработать твердое, ясное миропонимание, необходимое советскому художнику. Вместо того чтобы развивать {320} у актеров богатство восприятия жизни и знание действительности, мы будем толкать их на показ со сцены обнаженных социальных скелетов.

Вопрос о жизненной правде на сцене или схеме — это вопрос конкретного выявления классовых сил. Только над этим может и должен работать театр, создавая большое новое искусство. Показать конкретное проявление классовой борьбы, сделать типичными, убедительными жизненные события пьесы, вскрыть страстно, действенно ее основную линию — очень трудно. В тысячу раз легче, с точки зрения театральной практики, поставить схематичную пьесу. Для этого существует множество штампов и сценических приемов, уже выработанных нашими театрами.

Противоречия Художественного театра вовсе не в том, что он не умел показать социальные схемы, а в том, что он плохо знает конкретную жизнь. И в этом самый большой недостаток театров, причем всех, начиная с «левого фронта», кончая «правыми» театрами и «серединными». Актеры, режиссеры еще плохо знают конкретную жизнь. Когда они встречают в пьесе образы-схемы, то как-то легко находят сценические средства выражения, но, если в пьесе дана живая полнокровная действительность в ее развитии, театры зачастую пасуют опять-таки потому, что художники сцены еще плохо знают жизнь. Над театром нависла угроза загородиться стеной от действительности, вместо того чтобы быть по-настоящему ее пропагандистом со сцены.

Вот те мысли, которые вызвала постановка «Хлеба» в Художественном театре. Мы, работники театра, не считаем этот спектакль с точки зрения художественной стопроцентным. Но зато он, несомненно, правильно отражает жизнь. Мы знаем и те недостатки, которые идут от театра, и те недостатки, которые идут уже не от нас. Но мы также с полной определенностью должны сказать, что постановка «Хлеба» серьезно помогла выправить политическую линию театра, показала, что наш творческий метод при критическом к нему отношении может, несомненно, быть применен к задачам современности, к созданию убедительных классовых образов на сцене. И это всецело оправдывает появление спектакля «Хлеб».

## Из лекций о Художественном театре[[11]](#footnote-12)

Распространенные представления о системе Станиславского и методе работы МХАТ во многом поверхностны и неверны. Существует масса предрассудков о Художественном театре, и, говоря о нем, легко увязнуть в их тине.

{321} Художественный театр называют, например, «театром переживания».

Это понятие требует особой расшифровки, ибо из-за долгого употребления оно может превратиться и зачастую превращается в довольно пустопорожнее заявление. Говоря элементарно, может ли актер быть машиной, которая на сцене *ничего* не переживает, и, с другой стороны, мыслимо ли представить актера, который отдается переживаниям вплоть до полного забвения того, что он на сцене. «Переживание» обозначает собой сложную смесь переживаний личных, человеческих, и переживаний представляемого образа. Поэтому категорическое разделение на школы «переживания» и «представления» выглядит достаточно бессмысленно: если актер косноязычен, то никто не поймет, что несет он внутренне, а если же актер «словечка в простоте не скажет», то этот фейерверк формы останется неубедительным, если за ним скрывается пустота. Преподавать актеру дикцию вне содержания текста или воспитывать ритм вне поэтического содержания образа — значит внутренне обеднять актера. Его воспитание должно быть связано в тесный узел, создавая совершенного актера-человека, который может посредством своего мастерства создавать самые различные образы. Можно услышать, что мы в МХАТ признаем только внутреннюю технику, отрицая внешнюю. Но мы хотим неразрывного равновесия внешней и внутренней техники.

Те, кто утверждают, что система МХАТ основана на субъективном, идеалистическом восприятии мира, и говорят о невозможности для МХАТ подойти к воплощению социально понятого образа, не смогут объяснить, почему Добронравов в «Хлебе» или Кудрявцев в «Блокаде» создают не только психологически насыщенные, но и социально точные образы. Нам не могут показать на конкретных примерах из нашей практики, где наш метод мешает решению современных задач. Смешно, когда о «Страхе» писали, что Ливанов потому находит новые приемы, что порывает с методами Художественного театра, а Соколовской не удается роль Клары, потому что она подчинена этим методам. Но между тем Ливанов МХАТовский актер с головы до пят, а Соколовская — в прошлом очень талантливая провинциальная актриса — сама признается, что не знает системы Станиславского и многих из тех путей, которыми работает театр. Она сделала великолепный жанровый образ в «Воскресении», но образ Клары для нее сложен и нов, и она принуждена пользоваться старыми, готовыми приемами. Ее упрекали даже в том, что она играет Клару с палкой, видя в этом типично МХАТовскую {322} характерность, хотя после перелома ноги она сейчас играет с палкой и в «Воскресении», и в «Женитьбе Фигаро».

Утверждают, что МХАТ всегда и всех оправдывает (система «внутреннего оправдания»). Действительно, Л. М. Леонидов отмечал, что стремление идеализировать людей, некоторая мягкость существовали в старом МХАТ. Но система МХАТ не есть система безотчетного оправдания всех, кто фигурирует на его сцене; это система раскрытия человеческого образа, внутреннего обоснования каждого действия, каждого поступка на сцене. Актер, играя и психологически и эксцентрически, все равно должен знать, «почему» и «зачем» так построена линия роли. Существование афоризма: «Играя доброго, ищи, где он злой», вовсе не обозначает, что мы оперируем такими категориями, как «злой» и «добрый». Это требование богатых психологических красок, делающих основное зерно образа объемным и живым. Играя жестокого и оставаясь жестоким, актер может найти, где образ меланхоличен, лиричен и т. д.

Еще один предрассудок, имеющий многолетнюю давность, заставляет считать МХАТ театром аморфных «настроений», хотя сегодня МХАТ строит не только свою актерскую технику, но и весь спектакль на крайней внутренней действенности, в корне противоположной «настроенчеству».

Театр обвиняют в философии индивидуализма, поскольку он интересуется психологией каждого отдельного образа. Но когда другие театры пренебрегают личным во имя социального, они теряют возможность показать образ в его цельности, играют маску капиталиста как капиталиста, с неизбежным цилиндром, сигарой, медлительной ощеренной важностью, а капиталист на деле остается гораздо умнее, сложнее и опаснее этого выдуманного «человека в цилиндре».

Иные из подобных предрассудков существуют только в фантазии оппонентов театра, другие имеют известное основание, поскольку в Художественном театре, как и в Малом, в Камерном, в Театре Мейерхольда, в любом крупном театре возникают свои штампы, консервирующие изжитые приемы и понятия. И МХАТ продолжают судить по его штампам, особенно явственным у его подражателей и последователей, не видя тех процессов, которые в нем происходят.

Споры, которые с нами ведутся, тем и трудны, что отдельные факты отрываются от живой практики, преждевременно обобщаются, что возникают отвлеченные рассуждения; иные понятия переносятся нашими оппонентами в область общественных теорий и т. д. Тем настоятельнее возникает необходимость говорить {323} о принципах актерской и режиссерской работы, существующих в МХАТ.

Думаю, что сейчас ни один деятель МХАТ не взялся бы за детальное изложение системы Константина Сергеевича Станиславского. Она известна нам в своих творческих основах, но далеко не во всей полноте и во всех деталях. Константин Сергеевич не знакомил нас, труппу, с системой со времени своей болезни, то есть уже три-четыре года. То, что мы узнаем сейчас на его репетициях, представляется во многом новым по сравнению с тем, что он делал раньше. Станиславский остается художником, постоянно и стремительно развивающимся и ищущим, который сегодня гораздо глубже рассматривает то, что он утверждал вчера. Когда Константин Сергеевич вплотную работал в театре (сейчас болезнь не позволяет ему работать так, как раньше), он всегда шел далеко впереди труппы. Я не могу взяться за изложение его системы. Это может сделать только сам Константин Сергеевич. Нужно ждать его книги, чтобы с полной определенностью судить о его взглядах. Я буду говорить о методе непосредственной работы МХАТ, тем более что этот метод не есть в чистом виде «система Станиславского», а состоит из слияния того, что внес в Художественный театр Станиславский, с тем, что внес в театр Немирович-Данченко, с тем, что идет от актеров и рождается каждый день в процессе репетиций.

Художественный театр умеет и стремится воздействовать на зрителя через актера. Всему остальному он отводит важное, но все же второе, третье, четвертое место, помогающее актеру, подчеркивающее его задачи. Порою МХАТ сознательно упрощает внешнюю сторону спектакля, чтобы сосредоточить внимание на человеке. Вс. Э. Мейерхольд — гениальный изобретатель, но у него в спектакле всегда сосуществует пять несоединимых идей, а актеры зачастую играют в разных манерах. А. Я. Таиров — великолепный режиссер, но у него актеры, действуя в определенном ритме, зачастую не раскрывают психологию образа. Мы не хотим быть ни Мейерхольдами, ни Таировыми, мы хотим быть Художественным театром.

Нас нередко упрекают за старомодный иллюзионизм, но зачем зрителю непрерывно подчеркивать: «Это не настоящий дом, а подделка, не настоящие люди, а загримированные актеры!»? Зритель заплатил за билет, сел в кресло, на коленях перед ним программка: зачем четыре часа доказывать ему, что он в театре? Мы условливаемся со зрителем заранее о правилах игры, зритель знает, что он в театре, и мы хотим ему показать кусок {324} жизни, сгущенный до того, чтобы через образы людей раскрывались бы законы жизни. Театр способами, которых не знает ни одно искусство, может перепахать зрителя внутренне. И чтобы помочь этому, мы будем многообразно решать сценическое пространство, в одном случае будем стараться, чтобы лес был похож на лес, в другом, как в «Братьях Карамазовых», сосредоточивая внимание на двух-трех актерах, поставим сукна, в третьем — дадим конструкцию, и так далее, в зависимости от общей задачи и стиля пьесы. Когда же из спектакля в спектакль повторяется фанерная конструкция, актер сам становится фанерным, плоскостным, играет не действие, а движение, внешний рисунок, вне жизни и развития образа.

В свои первые годы МХАТ, разорвав с театральной рутиной, искал приемов, позволяющих на основе обостренного внимания к действительности вскрыть жизнь рядового человека. Чехов подсказал МХАТ необходимые актерские и режиссерские приемы; совсем не предрассудок, что Художественный театр — это театр Чехова. Но понимание творческих задач режиссера и актера в Художественном театре постоянно расширяется, обогащается и крепнет.

Именно Художественный театр выдвинул в России понятие о режиссере как руководителе и организаторе спектакля. Требования, которые МХАТ предъявляет к режиссеру, становятся все многообразнее. Станиславский часто говорит, что идеальный режиссер пока еще вообще не существует, поскольку он должен совмещать в себе множество различных качеств, наличие и синтез которых позволяют стать подлинным вождем театра и достичь действительного единства спектакля. Он считает, что даже в лучшие годы Художественного театра, в годы их совместной режиссерской работы с Немировичем-Данченко, в театре не было идеального режиссера, а были тесно между собою связанные режиссер-литератор и режиссер-постановщик. Чем больше работал Станиславский, тем более в его деятельность включались задачи режиссера-педагога. Исходя из единства психологического и физического в творчестве актера и из понимания единства актера и образа, Станиславский образно уподобляет режиссера акушерке — он помогает органическому рождению образа в актере и затем следит, чтобы роль росла естественно и органично.

В прошлые годы Художественный театр не подходил к спектаклю с той мерой социального анализа, с которой он подходит сейчас, вскрывая идейное значение и философский смысл пьесы. Невозможно ставить «Страх» Афиногенова, не представляя {325} процессов, происходящих в среде интеллигенции. Но не менее разрушительно и вульгаризировать социальный подход к пьесе и упрощенно делить действующих лиц на черненьких и беленьких, делать белогвардейца обязательно мелким и злым, а коммуниста — ангелом. Нельзя ограничиваться моральными по существу категориями — «хорош» и «плох», когда нужно раскрыть социальную сущность образа. Когда от нас требуют, чтобы Алексей Турбин был показан злодеем или мелким человеком, это не классовый, а поверхностный и упрощенный подход. Можем ли мы показать хорошие моральные качества белогвардейца? Можем. Но со всей неизбежностью должны показать и тот разлад, когда эти хорошие качества сталкиваются с социальной ролью, которую данный белогвардеец исторически выполняет, это приводит каждого по-своему или к внутреннему крушению, или к отказу от прежних принципов, или к разрыву со средой. Такова задача театра, если он не страшится по-настоящему показывать жизнь. Нельзя представить себе, что классовая принадлежность дворянина с рождения осуждает его на то, что он негодяй и мерзавец.

Только режиссер-социолог, умеющий увидеть за текстом пьесы весь разворот эпохи, может помочь актеру в овладении сквозным действием роли, которое возникает в результате понимания сложных процессов, отразившихся в пьесе. Если же мы будем рассматривать столкновения страстей как нечто извечное, то покажем их вне того, чем они, по существу, вызваны. Через что выражается идея произведения? Только через декларативные высказывания автора, через лозунги, через декларации действующих лиц? Нет, она определяется в первую очередь развитием действия, системой столкновения образов.

Когда мы разбираем мотивацию поступков, для нас важно соединение индивидуальной психологии с классовой. В «Бронепоезде», всматриваясь в психологию Вершинина, мы обнаруживаем, что этот крепкий и солидный состоятельный сибирский мужик приходит к бунту против белогвардейщины от личных причин, от гибели своих детей, от того, что сожжена его деревня. Неужели можно представить себе, что он борется с белогвардейщиной только потому, что он начитался лозунгов? В его личной судьбе должно случиться нечто такое, что перевернуло его жизнь, его миросозерцание. В Пеклеванове важно было найти черты большевика из интеллигентов, пришедшего в партию задолго до 1917 года, узнавшего подполье, ссылку. В Незеласове были важны его несостоявшаяся карьера, обанкротившийся романтизм эсера, скатившегося к контрреволюции, нашедшего для {326} себя в ударном батальоне смерти единственное убежище и ненавидящего бездарных генералов и архиепископов, с которыми столкнула его судьба, а в последней картине испытывающего полное крушение, отчаяние и пустоту.

Нет ничего легче и незамысловатее, как играть белогвардейца вообще, кулака как кулака и т. д. Работа над «Страхом» потому и была интересна для МХАТ, что в Бородине мы видели не интеллигента вообще, а конкретного человека со своим отношением к науке, со своим миросозерцанием, проживающего определенную и непростую эволюцию, испытывающего ряд крушений и разочарований, психология которого тесно связана с его прошлым и приходит в столкновение с текущей действительностью. «Страх», несмотря на все недостатки, замечателен тем, что отражает и передает разнообразие общественных и жизненных позиций, существующих среди интеллигенции. Образ возникает в нерасторжимом единстве индивидуального и классового. В «Хлебе» нам хотелось уйти от театрального кулака с цепочкой на выпяченном пузе, с окладистой бородой и красной мордой. В Большом драматическом театре кулака играют благообразным стариком евангельского типа, а нам хотелось найти кулака, который в курсе политики, читает «Правду», знает все декреты, поспорит с любым законником, устанавливает хорошие отношения с председателем сельсовета и т. д. Это типичнее, чем штампованное изображение кулака в многочисленных виденных нами спектаклях.

Характерно, что и за Турбиными мы видели тысячи Турбиных. И именно поэтому впечатление, которое производили «Турбины» на интеллигентскую аудиторию, было неотразимым. Зрители узнавали в них самих себя. За этими кремовыми занавесками совершалась близкая им драма с бессмысленными, ненужными утратами близких. Смысл «Турбиных» для интеллигенции заключался в самопокаянии, самооправдании, а отнюдь не в апологии белой гвардии, поскольку интеллигенция (и оставшаяся здесь, и существовавшая в переходившем из рук в руки Киеве) не находилась ни на стороне гетмана, ни на стороне белой гвардии, ни тем более петлюровщины, а бросалась из стороны в сторону.

В Художественном театре режиссер не берется сыграть роль за актера, он стремится выдвинуть перед актером такого рода задачи, которые наиболее благоприятствовали бы самостоятельному рождению в актере-творце того или иного образа. Образ создается через раскрытие всего богатого комплекса его внутренних целей и переживаний, через обоснование его психологических {327} задач и действий. Режиссер — педагог и психолог — проходит вместе с актером весь путь внутреннего овладения образом и ставит актера в такие условия, чтобы он строил образ из своей незамкнутой индивидуальности. Когда нам говорят, что мы заменяем образ личными переживаниями актера, — это неверно, но и из нуля, из пустоты ничего не сделаешь, и потому внутреннее содержание, которое наполняет актера, становится важнейшим элементом создаваемого образа.

В свое время Айхенвальд и Розанов казнили театр как искусство вторичное, отрицая самостоятельное содержание актера-художника. Мы утверждаем противоположное. В пьесе любого автора актер открывает стороны, о которых не подозревал читатель. То, как раскрыл, предположим, Михаил Чехов Муромского в «Деле», не удавалось ни одному историку литературы. До того как МХАТ исполнил пьесы А. П. Чехова, они были непонятны читателю. Известно, что в каждую эпоху через актеров по-новому раскрывается автор, что внутреннее существо спектакля зависит от сочетания участвующих в нем актеров, что толкование пьесы может резко меняться в зависимости от главного исполнителя. Станиславский и Качалов играют Гаева в тонах Художественного театра, в рамках одного спектакля, но Станиславский играет большого ребенка, печальный декаданс дворянства, ненужность этого человека, а Качалов зло рисует бесплодную, ненужную болтовню. У Москвина царь Федор — чистая душа, блаженный; Качалов же играет сына Грозного, в котором сквозят в своеобразном преломлении черты отца.

Станиславский предлагает актеру идти по точно установленным физическим задачам, благодаря чему будет выплывать то, что в актере живет внутренне. Многие режиссеры любят строить работу актера не от куска к куску, а от кадра к кадру, концентрируя внимание на отдельном, тщательно отделанном куске. Отыграл этот кадр, можно передохнуть и готовиться к следующему. Актриса одного из театров как-то рассказывала: «У меня не выходит, а ему очень хочется, чтобы в этот момент я завязывала ботинок и смотрела вызывающе». Станиславский требует от актера единой, непрерывной цепи развертывания образа, единой, твердой, не только внешней, но прежде всего внутренней характерности, единства всех конкретных задач, сохраняющегося при любых психологических и социальных противоречиях, живущих в образе. Сквозное действие отнюдь не становится при этом скучной выпрямленной линией. В любом эпизоде, самом маленьком, Станиславский заинтересовывает актера его особенностями, случающимися единожды и неповторимыми. {328} На репетициях Станиславский может часами искать ритм, в котором выходит актер, полагая, что выход актера в неверном, неточном, приблизительном ритме неизбежно повлечет ошибку в дальнейшем развертывании образа. Ритм в актерской технике — выразитель сгущенности переживаний, в которой живет актер в данный момент данной роли. Ритм есть степень внутренней напряженности. Роль может развертываться медленно, с паузами, но в сгущенном внутреннем ритме, и наоборот.

Станиславский отрицает однажды зафиксированные, готовые актерские приемы, потому что готовый прием не отвечает ясно поставленной живой задаче, подлинному живому, неповторимому чувству и ведет актера к пустому и скучному наигрышу. Постоянное обновление, как бы рождение заново приемов зависит от развитого внутреннего и внешнего мастерства. Оно требует, чтобы актер каждый раз разнообразил и обновлял предлагаемые обстоятельства роли. Потому и хвалят сцену присяжных в «Воскресении», где каждый исполнитель на каждом представлении ищет новый оттенок в том, как сегодня он подошел к присяге, перекрестился и т. д. Одно — учитель, неверующий, другое — шаркающий чиновник, третье — истовый старообрядец. Актеры часто рвут линию роли тем, что не учитывают изменений, которые в жизни персонажа прошли за антракт, или плохо учитывают их предысторию. Антракт, в котором актер болтает с товарищами за кулисами, для образа наполнен жизнью. В Художественном театре сейчас закулисная дисциплина несколько пала, но когда играет Станиславский, тогда чувствуется, что вы за кулисами Художественного театра. До 1928 года он еще играл в «На дне», в «Мудреце», в «Дяде Ване», в «Горе от ума». Спектакль с участием Станиславского — это нечто особое по тишине, по отношению актеров, а главное, по тому, как относится к спектаклю и роли он сам. Вот у него большой перерыв между выходами, и можно обратиться к нему по делам. Не дай бог, если он играет Крутицкого и Фамусова, тогда и в антракте перед вами сидит Фамусов и Крутицкий, и, что ему ни предлагают, ответ один: «Ужасно, никуда не годится». Станиславский продолжает жить тем, что было на сцене, и смотрит на собеседника так, что невольно начинаешь искать к нему какие-то особые ходы. Но когда он играет Астрова или Сатина он необыкновенно внимателен, во все вникает, с ним легко. Константина Сергеевича не только раздражает, но очень обижает, что актеры на диванчике в ожидании выхода болтают о своих домашних делах, об отсутствии в распределителе папирос и т. д.

{329} Существует убеждение, что требование от актера правдивости отменяет остроту внешней формы. Но ведь именно наш метод глубокого постижения образа обеспечивает оправданность острой формы. Станиславский в своих ролях достигает предельной яркости формы. Из молодых актеров в этом отношении наиболее показателен Ливанов, который, работая методом Художественного театра в «Страхе», «Унтиловске», «Женитьбе Фигаро», находит своеобразную, присущую только данному образу остроту. Ковка формы требует большого мастерства и исходит из целостного рисунка образа.

Более того, Станиславский, парадоксально заостряя мысль, не раз говорил, что актерское искусство еще очень бедно и в отличие от музыки, живописи, литературы находится на ранней ступени развития и овладевает лишь первоначальными элементами мастерства и что часто театры, перепрыгивая через ряд ступеней, лишь искривляют актера.

Совершенно очевидно, что Чехов требует иных приемов, чем Толстой или Шекспир. Режиссеру необходимо понять особенности мышления автора, его стиль, словесный ритм и тесно связанный внутренний ритм, в котором живут герои данного автора. Нельзя в шекспировском ритме играть Чехова или Достоевского. Впервые «Чайку» в Александринском театре очень добросовестно играли в ритме пьес Крылова, и провал был неизбежен. Стиль спектакля определяется не только тем, в какое декоративное окружение поместить пьесу, но и тем, чтобы найти ее ритм и ритм ее образов. Исходя из особенностей Чехова, справедливо ставить его иначе, чем в 1900‑е годы, но нельзя ставить его, как Афиногенова и Киршона. И когда говорят, что мы играем «Страх» в чеховских тонах, не видят, что в спектакле господствует ритм наших дней и что его участники живут в ином соприкосновении с жизнью, нежели чеховские персонажи.

Из молодых авторов в этом смысле наиболее примечателен Н. Эрдман. К драматургии он пришел от поэзии. Слушая его чтение, удивляешься своеобразию манеры, в которой построена и произносится им фраза. Для нас очень интересна работа над его пьесой, потому что она требует какого-то нового ключа, лежащего вне привычных приемов МХАТ. Но нужно ли исходить при постановке пьесы из подражания авторской манере чтения? Скорее, нужно найти внутренний закон, продиктованный стилем автора и психологией действующих лиц.

Сейчас в Художественном театре готовят «Мертвые души». Станиславский говорил, что, поскольку не в наших силах полноценно показать эпос Гоголя, надо идти через раскрытие образов {330} и через речь; актер должен найти ритм гоголевского слова, психологию, продиктовавшую этот ритм. Станиславский предлагает актеру минимум мизансцен, сосредоточивая внимание на гоголевском ритме, и таким путем вскрывает страшное спокойствие пустой жизни в диких углах николаевской России, людей без мысли, полуживотных, костенеющих в своих поместьях. Характерно, что Владимир Иванович задумывается над тем, овладеем ли мы Гоголем, — настолько он труден по своей художественной природе, а Константин Сергеевич полагает, что МХАТ не может сегодня еще преодолеть шиллеровских сценических штампов. Но именно на пути овладения труднейшими задачами обнаруживаются те скрытые возможности театрального организма, которому в силу уровня его мастерства еще далеко не все поддается.

Если спектакль бесстилен, если в нем не раскрыто мироощущение автора, если не найдено своеобразие того видения мира, которое он в себе несет, то зрителю будет демонстрироваться лишь внешняя схема событий, а не общественная и художественная позиция автора и театра. Нельзя обольщаться раздающимися в зале аплодисментами при словах: «Красные победили!» Ведь это зритель аплодирует красным, истории, эпохе, а не театру, который плетется позади эпохи. Это зритель аплодирует себе. Наше мастерство еще карликовое, мы играем сюжет, интригу, а не содержание, делаем огромные мизансцены, а не раскрываем философию произведения.

Режиссер-постановщик в последние годы в большинстве театров заслонил все остальные элементы, входящие в понятие «режиссер». МХАТ и Станиславский возражают против этой гипертрофии, считая, — что изобретательнейшие мизансцены, световые и звуковые эффекты будут мертвы без базы в актерском воспитании. Постановка ради постановки всегда была враждебной МХАТ, хотя именно он утвердил значение постановочной работы, наметив вместе с тем ее необходимые границы. Станиславский считает, что наши художники-декораторы не умеют мизансценировать. Общепринятые сейчас мизансцены с лестницами, например, дают не очень-то богатые возможности. Посадите одного на верхнюю ступеньку, другого на нижнюю — и вам некуда поставить остальных. Мизансцена — не эффектное построение актеров, а внешнее выражение того, что происходит между действующими лицами, она обнаруживает внутреннее сцепление между ними, и по умело построенной мизансцене — можно понять содержание, подобно тому как хорошая картина ясна без разъясняющей подписи. Действие требует прежде всего {331} внутренней насыщенности актера. Задача режиссера-постановщика — найти соотношение внешней формы с внутренним содержанием пьесы. Умением сливать остроту формы с психологической насыщенностью обладал Вахтангов. К сожалению, теперь вахтанговское наследие ограничивают «Принцессой Турандот», хотя Вахтанговскому театру важнее было бы вспомнить об «Антонии», где чувство стиля определяло и декорации, и внешнюю форму, и ритм актера.

Актеры не похожи друг на друга, и каждый нуждается в особом подходе в соответствии с его индивидуальностью. Немирович-Данченко приводит всегда в пример крупных артисток МХАТ — Савицкую и Бутову, из которых одну, прежде чем ей сделать малейшее замечание, следовало многократно хвалить, а вторую, наоборот, хорошенько изругать. Режиссер должен тщательно изучить штампы, приемы, привычки, недостатки самых крупных актеров труппы, памятуя, что работа с ними зачастую объединяет творческие и педагогические задачи. Ведь режиссер — дипломат и не может не быть дипломатом; даже при самой идеальной товарищеской спайке возникает спор: чья это сцена и т. д. Для борьбы с такой психологией, разрушающей ансамбль, чтобы вовремя не дать актеру впасть в пессимизм или зазнаться, режиссеру нужна огромная воля. Режиссер должен внушить актеру веру в себя, не говоря уже об его обязанности организовать и распределить работу, знать, когда надо актерам дать отдых, остановиться. Мы знаем горячащихся режиссеров, готовых репетировать сегодня, завтра и послезавтра и разболтать спектакль так, что воскресить его могут только чудодейственные усилия. Он должен обладать универсальным знанием театральной техники, освещения, бутафории, машинерии, иначе он неизбежно будет попадать в тиски постановочной части.

Режиссеры часто перестают следить за спектаклем после премьеры и просмотра, хотя спектакль начинает жить по-настоящему на пятом, десятом, семнадцатом представлении. Режиссер, выпустивший из рук спектакль, разрушает его. Спектакли Мейерхольда, блестящие по силе режиссерской изобретательности на премьерах, кажутся совершенно иными на тридцатом, скажем, представлении, когда разболтаны мизансцены, исчезла четкость. По существу, оказывается, что интересен не спектакль Мейерхольда, а сам Мейерхольд, что премьера — это вечер блистательного самовыявления Всеволода Эмильевича Мейерхольда, а когда Мейерхольд исчезает из спектакля, то рушится и спектакль. Режиссерский глаз должен быть на страже. {332} Порою приходится собирать актеров и вновь репетировать спектакль, порою временно его снять.

Часто Художественный театр упрекают в медленных темпах работы. Но почему любому писателю, любому художнику не только позволительны, но почти обязательны варианты, эскизы, пробы? Почему театр лишен этого естественного права на пробы, порою отдаляющие сроки и отодвигающие выпуск?

Наш метод мы хотим очистить от всего случайного, наносного, самоповторяющегося, от догматизма. Всегда ли мы достигаем этого? Нет, иначе мы имели бы совершенный театр, а МХАТ нужно еще много работать над решением поставленных задач. Считаем ли мы наш метод вне времени и пространства навеки данным? Конечно, нет. Это значило бы преградить путь дальнейшему развитию. Но в данный период мы обладаем в учении Станиславского и Немировича-Данченко наиболее сконцентрированным итогом наблюдений над творчеством актера.

Есть ли в Художественном театре различие между молодыми работниками и старыми в смысле философского понимания его задач и т. д.? Конечно, оно существует, как и внутри одного поколения существует различие мировосприятий. Но никто в театре не защищает старого интеллигентского мировоззрения. И когда нам говорят: «Ваша методика работы целиком обусловлена вашим старым интеллигентским мировоззрением и поэтому порочна», мы отвечаем, что эта методика сложилась на основании долгой практики, лабораторной работы, изучения прошлого и необходимо закрепить и развить в ней то, что помогает построению современных образов и отвечает самому существу искусства театра.

## О построении образа в драме Из докладов во Всеросскомдраме[[12]](#footnote-13)

Пьеса получает подлинное существование только на сцене и через актерское исполнение. Недоучет интересов актера современной драматургией влечет за собой много недоразумений, актерское неудовольствие, взаимные обиды и нередкие внутренние конфликты между актером и автором.

Мы знаем случаи, когда пьеса, поступая в театр, подвергается переработке, во время которой театр и автор ищут наиболее верный драматургический ход. Считаю ли я такую работу драматурга с театром обязательной и всегда верной? Я скорее думаю, что сейчас театр ждет пьес, которые поставили бы его {333} перед необходимостью сценического разрешения новых, выдвинутых автором проблем — идеологических, психологических, формальных. Более того, совместная работа театра с драматургом только тогда и плодотворна, если в пьесе заложены подобные качества. Мы же чаще вынуждены преодолевать трудности, связанные с недостатками пьесы, нежели трудности, идущие от новизны материала или своеобразия драматургического стиля. Драматург должен найти *свой* образ театра, осуществление которого он хочет видеть. Другое дело, что тот или иной театр может сказать ему: «Нет, то, что интересует вас, нас не интересует». Это будет конфликт двух художников.

Страшнее всего пьесы, написанные *под* тот или иной театр. В Художественный театр в большинстве случаев приносят пьесы, написанные не столько даже *под* Художественный театр, сколько под его *штамп*, пьесы, консервирующие и гиперболизирующие приемы, от которых сам театр хочет освободиться. Все они строятся в псевдолирической бездейственности и нравоучительной понятности, с паузами, с так называемым «настроением», о чем как-то на репетиции в порыве глубокого негодования Немирович-Данченко сказал (простите за грубость): «Это сопля Художественного театра».

Большинство пьес, с которыми приходится сталкиваться, пишутся под властью сложившихся представлений о театре, заслоняющих от авторов жизнь и не дающих ничего нового театру и актеру. Пьесы, которые, консервируя штампы, тянут назад, набегают и проходят волнами. Вы помните время, когда все московские театры были предельно, до ужаса урбанистичны и сценой завладели загадочные люди, затянутые в шарфы, в надвинутых на лоб кепках — это была пора пьес «урбанистических». Их сменили пьесы «вредительские». Затем началась пора пьес «честноинтеллигентских» и т. д.

Драматургии необходимо вырваться из предвзятых рамок. За пятнадцать лет, которые мы работаем в советском театре, сложился ряд новых сценических и драматургических штампов. Свой штамп есть уже в Театре Мейерхольда, в Театре Вахтангова и в других. Эти штампы, ложась большой тяжестью на театр, влияют на драматургов, подчиняющих свои представления о драме тому или иному конкретному театру. Желание драматургов писать близко к привычкам того или другого театра мешает театру через поддержанный драматургом штамп прорваться в жизнь и наполнить ею свои подмостки. Драматургу необходимо понять не «штамп» театра, а его зерно и по-своему развить его в своих пьесах.

{334} Построение образа определяется мироощущением драматурга и тем пониманием театра, которым владеет драматург. Драматургия Блока, предположим, оставалась автопризнанием поэта, который через отдельные образы рассказывал о потрясениях своей души. Каждый образ в «Незнакомке», «Балаганчике», «Короле на площади» представляет собой часть лирического автопризнания, и сочетание этих образов передает лирическое мироощущение поэта. Этим определен способ построения образов в этих пьесах. Блок должен был бы найти для себя такого рода сообщество актеров, которое совпадало бы с ним по своей лирической художественной природе. Подобно поэту они должны были бы быть лирическими актерами, опустошить себя в лирическом вопле и затем отойти от театра, потому что им, уже рассказавшим все о себе, говорить со сцены было бы нечего. В психологической драме Л. Андреева, проникавшей все далее и далее в подпольные и патологические стороны человеческой психики, актер в конце концов должен был или восстать против них или прийти к катастрофе, как случилось с Леонидовым, когда он, девятнадцать раз сыграв «Мысль», не был в состоянии вынести патологической напряженности, продиктованной драматургом.

Что заставляет актера настороженно относиться к произведениям современной драматургии? Актер прежде всего не находит во многих пьесах материала, который позволял бы ему долгое время творчески жить этим образом на сцене, находя новые, ранее не увиденные моменты, для того чтобы играть образ каждый раз с первоначальной свежестью. У Станиславского существует формула: «Актеру нечем больше жить», то есть все исчерпано и остается бледное штампованное повторение сделанного на прежних спектаклях, основанное на голой технике. Поэтому для театра так привлекательна оказывается пьеса, пусть несовершенная драматургически, но несущая далекий от устоявшегося штампа жизненный психологический материал, в котором актер может искать и находить черты, глубочайшим образом связывающие его с действительностью. Чем богаче этот материал, хотя бы и заключенный в несуразном, корявом образе, тем реальнее для театра возможность помочь автору довести до завершения пьесу, пусть хаотическую, но несущую живое ощущение жизни. Работая над пьесой, можно не преодолеть ее несовершенств, иметь полууспех, но это лучше, чем легкий успех в работе над скользящей по действительности, формально сделанной пьесой. Мы в Художественном театре считаем — это, может быть, не всегда оправдываемо, — что почетный {335} провал лучше, чем легкий успех. Лучше провалиться, пытаясь найти новый, иногда незаметный широкому зрителю ход, чем взять, как нередко бывает, пьесу, которая взовьется фейерверком на месяц и о которой потом забудут. Необходимо увидеть и осмыслить полную противоречий, иногда кажущуюся хаотической действительность, а не идти вслед за этой доступной, нехитрой, дидактической лакированностью.

Мы продолжаем писать пьесы по амплуа, лишь заменяя старые новыми. Если раньше сцену заполняли гранд-дамы, герои-любовники, то теперь появились вредители, честные хозяйственники, коварные жены, разлагающие мужей. В этих случаях драматург обобщает заранее, преждевременно, когда материал еще не накоплен. Эти амплуа, эти мнимые обобщения, не опирающиеся на сумму наблюдений, не несут того особенного, частного, живого, через которое актер может прийти к общему.

Самое глубокое обобщение не дойдет до актера, если не будет выражено в живых частностях, в своем единстве составляющих зерно характера, которое раскрывается не столько в словах роли (эти слова могут быть и теми и другими) и не в том, что сразу обнаружатся взаимоотношения данного образа с остальными, а через подтекст, через подводное течение образа, через индивидуальную логику его поведения. Интерес работы актера над образом и заключен в том, чтобы понять скрытое за словами. Поэтому элементарная прямизна слов, с которой мы не говорим в жизни, но с которой любим писать пьесы, такая прямолинейность построения фразы, мгновенно исчерпывающая ее смысл — фраза без обертонов, — не позволяют актеру углубляться в действенное существо образа. В жизни в серьезные моменты мысль часто выражается неожиданными грамматическими и синтаксическими поворотами, неожиданным подбором слов, свойственных данному человеку, — такая словесная характерность, богатая оттенками, нужна и актеру.

Драматург должен дать «манки», способные разбередить актера остротой ли фразы, блеском ли формы, неожиданным ли психологическим изгибом — всем, что составляет особенность жизни. За выраженным в слове должно быть скрыто то, что образ несет с собой через всю пьесу, и внешним выражением чего только и является слово. Иначе образ лишен сквозного действия.

У нас люди ходят по сцене с паспортом, но без биографий. Указаны их особые приметы, год рождения, профессия, имя, отчество, фамилия, но остается скрытым живущее в них прошлое. Человек выходит на сцену с визитной карточкой и с самого начала представляется: я такой-то, будьте любезны мне симпатизировать {336} или не симпатизировать. Зритель все предвидит, сидит равнодушно и незаинтересованно, получая в лучшем случае подтверждение того, что знал до этого, и уходит с тем, с чем пришел, ничем не обогащенный.

Когда пытаются преодолеть схематизм образа путем соединения нескольких противоречивых черт, они остаются лишь суммой несоединенных качеств, не сливающихся в единое развивающееся целое. Актеру приходится в каждом эпизоде играть разнородные частности, вместо того чтобы акт за актом развертывать сложнейший постепенный ход образа, естественно обнаруживающий его различные стороны и черты. То, что возможно в жанре, в эпизоде, невозможно в основных ролях пьесы. В результате актеры переносят этот метод на роли, написанные сценически развернуто, и решают их однозначно, выходя на сцену с визитными карточками. Во Втором МХАТ в «Гамлете» выходит король и заранее как бы рекомендуется злодеем, или в «Чудаке» выходит актер и говорит: «Я чудак, чудак, чудак». Схематизм, переносясь в актерское исполнение, становится манерой, катастрофически обедняя внутреннюю насыщенность образа.

Поэтому и необходима сценическая биография образа. Дело не в том, чтобы прошлое человека было протокольно зафиксировано и чтобы я непременно был осведомлен, имеется ли аттестат зрелости у действующего лица. Из прошлого действующих лиц для пьесы важно то, что внутренне обогащает образ в связи с той ситуацией, которую рисует автор.

Возьмем «Вишневый сад», насыщенный прошлым героев и прошлым самого сада, которое с непреложной естественностью обнаруживается по ходу действия. Прошлое рассеяно по пьесе. Приезжает Аня и рассказывает о жизни Раневской в Париже, Гаев говорит с Варей о прошлом семьи, Раневская вспоминает о смерти сына и т. д. Все это бередит актера, разжигает его фантазию, заставляет смотреть глубже и дальше. Прошлое живет не в поучительности добродетельного или героического рассказа, а в конкретности мелких деталей.

Я считаю чрезвычайно существенным, чтобы в пьесе были ощутимы конфликты, происходившие до открытия занавеса, и чтобы сохранялась возможность возникновения новых конфликтов после его закрытия. В блестяще построенном «Вишневом саде» действие происходит в деревенской усадьбе, но я вижу не только маленький провинциальный город, около которого она находится, не только современный Париж, четырехэтажный дом, в котором там жила Раневская, французский спор в накуренной комнате, но вижу прежнюю жизнь этой усадьбы, вижу, {337} как началось тревожное обеднение, как погиб сын Раневской, вижу, что было до того, как началось действие. Больше того, я вижу то, что будет после того, как кончилась пьеса, как сламывается дом, возникают дачи, Раневская мчится в Париж, возвращаясь в прожитую жизнь, и т. д. Чехов сквозь эту усадьбу позволяет увидеть целую эпоху, с неотразимой последовательностью раздвигая сознание зрителя массой тонких, смелых и острых приемов. Как и во всякой настоящей пьесе, последний акт «Вишневого сада» — есть первый акт будущей пьесы. Между тем финалы наших пьес завершают собой замкнутый круг, в который я вошел и в котором верчусь, не зная выхода, какие бы лозунги со сцены ни говорили. В них, этих пьесах, нет диалектического развития, их завершение не таит возможности дальнейших взрывов, а механически закрепляет финал, для того чтобы преподнести зрителю ту или другую мораль. Но какая может быть мораль, какая может быть идея, если она в себе не несет развития, неизбежно присутствующего в каждом подлинном куске жизни, который вы захотите бросить на сцену? Первый акт каждой пьесы в какой-то мере является последним актом какой-то ненаписанной пьесы, а последний — первым актом будущей пьесы, которая может развернуться в дальнейшем.

Мы любим благополучные финалы не потому, что они необходимо завершают тему, а потому, что не можем найти разрешение конфликтов, заложенное в материале. Мы кончаем, а отнюдь не разрешаем конфликт. Благополучный финал отнюдь не обязателен. Разве в жизни все кругом благополучно? Кругом нас так много трагического, разрешение которого уходит в будущее. Без этого невозможно правильное понимание действительности. Благополучные концы, которые возникают в тех случаях, когда театр и автор как бы не знают, как же иначе поступить, — это в своем роде «облако в штанах», но отнюдь не настоящее разрешение сценического конфликта. В финале наступает некое благополучное житие, а не продолжается наша бурно развивающаяся действительность. Иначе мы не найдем настоящей атмосферы современности, тревожной атмосферы, которая зовет к деятельности, к борьбе, а будем размагничивающе улыбаться, какие бы слова ни произносились, к какому бы энтузиазму ни призывали. Последнее действие раскрывает дверь в будущее. Это свойство великолепно учитывали и Шекспир и Чехов. Только взгляд в будущее и в прошлое может поднять пьесу на настоящую высоту, но никак не формально благополучное ее окончание, соединенное с новой системой амплуа.

{338} Смысл пьесы вскрывается не в отдельных репликах, а в постепенном развертывании событий из акта в акт. Предопределенная замкнутость круга приводит к тому, что образ становится фаталистически детерминированным, отвлеченным и оставляет актера во власти штампа. Внутреннюю линию всегда можно выверить основным вопросом, который неизбежно возникает перед каждым художником, когда он строит образ: почему и зачем? Какого рода внутреннее обоснование повело героя к тому или иному поступку? Между тем мы часто получаем пьесу, в которой все точно изложено, но не применительно к логике образа, а применительно к логике автора. Образ безличен. Характер отсутствует. Должность есть, а души — нет. И актер начинает испытывать вражду к автору. Немирович-Данченко говорит, что только тот режиссер хорош, который умер в душе актера. Точно так же автор должен умереть в актерских образах, чтобы я не видел за ними указующего авторского перста, не чувствовал автора, который верно расположил и не забыл необходимые компоненты, вплоть до месткома, и точно повел вредителей к заслуженному наказанию, а героя — к не менее заслуженному увенчанию. Я кланяюсь этому автору, но он не заставит меня поверить в людей, которые не ожили в подлинных, вытекающих один из другого поступках и движимы волей автора, а не волей жизни.

Элементарные вещи, о которых я говорю — внутреннее развитие образа, его подводное течение, — оказываются обычно, как я наблюдаю в практике работы с авторами, самыми трудными. Весьма легко бывает строить пьесу параллельными рядами, на перекрещивающихся сюжетах, на ряде внезапностей, и очень трудно построить пьесу с углубленным развертыванием образов. Больше того, пьесу с перекрывающимися или параллельными сюжетами, с «остранением» сюжета тоже нельзя убедительно построить, пренебрегая подводным течением событий. Эти законы всеобщи, и, раскрывая их на чеховской драматургии, я вовсе не канонизирую приемы Чехова, между прочим очень различные для каждой его пьесы. Тот же основной закон построения драматургического образа легко обнаружить, предположим, в «Ревизоре». В своих замечаниях для актеров Гоголь предостерегал от превращения городничего в условную гиперболическую маску, но обобщенный гиперболический образ возникает на основе цепи чисто реалистических приемов. Гоголь строит роль городничего на очень конкретных и простых задачах, извлекая из них максимальный эффект, и в результате возникает обобщенный гиперболический образ. Все первое действие {339} он занимает одной непосредственной задачей: приготовиться к приему ревизора, растягивая ее на огромные сцены. Что, собственно, произошло на первых страницах «Ревизора»? Городничий собрал чиновников и предупредил их, что приедет ревизор. Сюжетно — это немного. Все дело в ритме и наполненности действия. Там, где обычно драматург уже исчерпал бы ситуацию, видя в ней лишь сюжетную схему, Гоголь находит все новые и новые оттенки и вариации.

Один из больших недостатков нашей драматургии заключен в том, что задача, которую ставит автор образу, остается обнаженной, и образ не проходит всех необходимых ступеней, для того чтобы раскрыться полностью. Верно определив социальную задачу образа, автор затем оказывается под его гипнотической властью. Рассудочно понятая, она сковывает автора, и он все время стремится обозначить одно или другое обстоятельство, хотя жизнь персонажа при этом не возникает и сюжетные задачи превалируют над внутренними. Так актеру на сцене иногда кажется, что его не слушают, он начинает спешить, и тогда зал действительно перестает его слушать. Ритм — не темп, это совершенно разные вещи. Когда драматург спешит, он не до конца разрешает каждую задачу и бешеная внутренняя спешка, стремление дать побольше внешних событий ведут к сумятице.

Напряженный внутренний ритм городничего вовсе не означает необходимости суматошного темпа: ревизор не сейчас придет. Ритм определяется предлагаемыми обстоятельствами. Нужно приготовиться к приезду ревизора, следовательно, я буду все делать чрезвычайно досконально, не буду себя дергать, одному дам задание, затем другому. Сцена наполнена конкретным психологическим содержанием. Ритм и темп городничего меняются после прихода Добчинского и Бобчинского — и варьируются очень разнообразно от внимания к новому ошарашивающему известию через его осмысление к принятию решения. Такую же простую и ясную задачу городничего во втором акте — завоевать внимание Хлестакова — Гоголь опять растягивает до предела, находит внутренние ступени, ломку ритмов, и отсюда идет богатство красок.

Наши драматурги этого боятся, ссылаясь на бешеный ритм нашей жизни. Но вместо передачи ритмов нашей жизни получается торопливая скука. Внутренняя задача должна быть обыграна до конца. «Надо растягивать меха, как в гармонике», — советует Станиславский. Драматург должен прочертить внутреннюю жизнь образа и тогда, когда по развитию действия этот образ отступает на задний план, — как сделал это Гоголь {340} в роли городничего в третьем акте при перенесении внимания на Хлестакова. Все внутреннее течение образа должно развиваться порою парадоксально и внезапно, но психологически оправданно, и тогда актер получит прочную опору для своей работы. Автор, так сказать, внутренне проигрывает каждый образ, не оставляя пустых мест.

Подобное построение образа как раз отсутствует в большинстве современных пьес. Они не основываются на живом конкретном материале, который и дает свободу актеру. Мы не умеем до конца провести через сквозное действие простую задачу так, чтобы через отображенные детали вырастал живой образ целой социальной группы. Мне в Музыкальный театр прислали либретто оперы и пишут: «Задача этой оперы — показать, как середняцкая масса отрывается от кулаков и соединяется с бедняками». Так и создается та самая схема, от которой страдает актер. Отбрасывается сложность отношений, связывающая людей в жизни. Я говорю с точки зрения МХАТ, но думаю, что прорыв к новым формам для драматурга немыслим без учета закономерностей построения образа, и новые формы не будут по-настоящему насыщены и остры, если отбросить то, что составляет живую плоть образа для актера.

Чтобы играть образ на сцене, его необходимо построить на конкретных психологических вещах, от которых зачастую отказываются современные драматурги. Будете ли вы это делать чрезвычайно сжато и скупо или нет — это не определяет решения. Сама по себе скупость еще не свидетельство мастерства. Выбор приемов предоставляется художнику. Но у нас ведь делается иначе. Я работаю в Музыкальном театре и получил бумагу от Новицкого[[13]](#footnote-14), где он пишет: «Дело вашего театра — создать новый вид музыкального представления». И вот я должен выдумать этот новый вид. А я хочу сделать современный советский спектакль, который должен воздействовать на советского зрителя. Я хочу, чтобы современный драматург взял все хорошее от МХАТ и отбросил его штамп. Если же нам приносят тридцать пять эпизодов без подводного течения, сумму начатых и неоконченных интриг, то театру и актеру нечего играть. И тогда я скажу: пусть будет лучше самая обыкновенная пьеса без формальных новаций, но с богатым внутренним содержанием.

Пока мы не возьмемся за внутреннее течение образа, мы не пойдем вперед. Это был нависший над всеми меч — боязнь психологизма. Нужно бояться психологии «уединенной души», неверно {341} понятой психологии, но не бояться раскрыть образ во всей его полноте; тогда-то и обнаружится его социальная сущность, без которой никакой психологии не бывает. Иное дело, — что я могу достичь такого блеска в своем мастерстве, что смогу одной деталью показать всего человека.

Необходимо подчеркнуть разнообразие формальных приемов, которыми может быть раскрыто подводное течение и сквозное действие пьес. Оно обусловливается миросозерцанием автора, темой и целеустремленностью пьесы. В пьесах социального характера способ выражения сквозного действия будет иной, чем, предположим, в «Трактирщице», основная тема которой — борьба Мирандолины и Кавалера, победа женщины над мужчиной. Для Гольдони неинтересно, как складывался характер Кавалера. Достаточно нескольких намеков, чтобы обозначить его как солдата, богатого человека, женоненавистника. В данном случае выстроить его прошлое предоставляется фантазии актера. Взгляд Гольдони на жизнь и раскрытие этой уже устоявшейся жизни в театральном плане полнокровны, несколько условны, основываются на ясных сквозных линиях героев и великолепном внутреннем ритме развивающихся событий. Возможен ли такого рода прием для современной советской комедии, отражающей нашу полную перемен взрывчатую жизнь, неустоявшийся быт? Вряд ли, поскольку социальная комедия продиктует иные приемы.

Развитие образа зависит от предлагаемых обстоятельств, в которые он поставлен. Отсутствие конкретно и исчерпывающе взятых предлагаемых обстоятельств составляет такую же катастрофическую черту современных пьес, как и отсутствие подводного течения. У нас очень часто берется не конкретный завод, а завод вообще, директор вообще и т. д. Мы стремимся к немедленным большим обобщениям. Но у крупных драматургов герой всегда окружен предельно специфическими обстоятельствами. В «Талантах и поклонниках», например, Островским чрезвычайно конкретно взят маленький провинциальный театр, его прежний и нынешний антрепренеры, постоянные зрители. Деталь за деталью Островский создает обстоятельства, которые определяют судьбу молодой актрисы, он постепенно сжимает круг, определяющий путь Негиной. Через частное, конкретное раскрывается человеческая драма.

Одна из бед нашей современной драматургии в том, что она не умеет на внешне будто бы незначительных явлениях раскрыть большую проблему. Для большой проблемы вовсе нет необходимости непременно изобразить наркома или прорыв на заводе {342} и подобные вещи, сразу бросающиеся в глаза. В раскрытии социальной обусловленности героя нужна прежде всего конкретность. Большая тема всегда связана с конкретностью типических обстоятельств. А у нас берут обстоятельства во всесоюзном масштабе, и потому все пьесы похожи одна на другую. Когда вы всматриваетесь в реальный прорыв на заводе, вы видите, что в каждом случае прорыв обусловлен стечением различных обстоятельств. Иное дело, что из всех этих подробностей драматург оставляет только необходимые для развития драмы. Но я не представляю себе, чтобы можно было создать отвлеченный, умозрительный завод, не пытаясь раскрыть, где этот завод, какие там люди, какая там идет жизнь, какой там местком, какие люди входят в местком, какой там партком. Все это должно стоять перед глазами драматурга, потом он может отбросить то, что для пьесы не нужно. Большинство новых пьес сделано не методом отбора, а, скорее, способом механического собирания. Скажем, нужен секретарь месткома — давай сюда секретаря месткома. Должно же быть, наоборот, отсеивание необязательного материала, нужно выкинуть триста страниц, оставить сорок, и тогда зритель будет ощущать эти отсеянные страницы и поверит в обобщение.

Можно ограничить пьесу десятью действующими лицами и дать представление о социальной среде, но можно набрать семь десятков действующих лиц, и они будут свидетельством бедности драматурга. Можно назвать действующих лиц Иваном, Сидором, Петром, но на самом деле они останутся тем, что в старых пьесах называлось «первый из народа», «второй…» и т. д. Использование массовых сцен часто оказывается линией наименьшего сопротивления. Нужно выпустить на сцену только необходимое, а не хаотическое нагромождение, которое мы подчас имеем.

Мейерхольд толкнул драматургов на одну очень любопытную вещь. Нельзя отрицать блестящего дарования Мейерхольда и присущего ему особого театрального мышления. Его метод мышления — это метод мышления ассоциациями. Все его постановки — постановки по ассоциации, они подобны лирическим поэмам. Его интересует не «Ревизор», а Гоголь; тоска, пессимизм Гоголя развиваются им с чрезвычайной закономерностью, с превосходным чувством гоголевского стиля. Этот метод построения драмы по ассоциации стал чрезвычайно свойствен нашей драматургии, но тем не менее полной убедительности он достигает только тогда, когда исходит из глубокого ощущения сквозного действия образа и формирующих его обстоятельств. {343} Наши драматурги думают о том, чтобы изменить бутафорию и архитектуру театра, хотя это дело архитекторов в гораздо большей степени, чем драматургов. Но, занимаясь архитектурой и бутафорией, они не изучают примитивную драматургическую арифметику и равнодушны к задачам актерского мастерства.

Вопрос творчества очень сложен. Драматургу необходимо проследить сквозное действие образа, но это вовсе не значит, что в какой-то момент ваш герой, по мере того как вы будете конкретизировать предлагаемые обстоятельства, не повернется в иную сторону, чем первоначально задумал драматург, и начнет жить независимой от автора жизнью. Чтобы это произошло, необходимо начинать строить роль, зная драматургическую арифметику, которая поможет не допустить психологическую фальшь. Но от этой задачи мы отмахиваемся, гримируясь под мудреность выразительных средств. А новизна средств только тогда сильна, когда доведена до величайшей степени ясности.

Почему Шекспир, возвращаясь на нашу сцену, пока не имеет того звучания, которого можно было бы ожидать? Провал «Отелло» в МХАТ, недоуменная постановка «Гамлета» у вахтанговцев говорят о том, что существует какое-то противоречие между Шекспиром и нашим театром. Постановка Акимова убила содержание пьесы. В «Отелло» Головин понял Шекспира так, как его понимали тридцать лет назад. Шекспировский метод построения пьесы и образа становится все более привлекателен для драматурга и театра, но все-таки, хотя обращение к Шекспиру казалось бы совершенно естественным, пока ни один театр еще не включает Шекспира в свой репертуар. Шекспир стал для нашего театра труден. Встречаясь с самым поэтическим драматургом, мы не можем раскрыть ни глубоко поэтического восприятия жизни, ни глубины каждого из его героев.

Мы подменили в нашей драматургии тему жизни человека темой его деловой, бытовой целеустремленности. Жизненная задача образа, внутренняя жизненная целеустремленность человека, которая в какой-то мере всегда внутренне противоречива, у нас в драматургии подменяется деловой или бытовой целеустремленностью, не сливаясь с ней. Это происходит, в частности, еще и потому, что театр и драматурги стремятся к окончательному разрешению всех умозрительно затронутых в пьесе конфликтов. Тем самым большие темы мы низводим до элементарно арифметического разрешения. Действующие лица наших пьес видят мир стандартно, они видят не стройку, а статью о стройке, не подлинный быт и не людей, в нем участвующих, а тех, о которых прочли в газетах. Поэтому возникают невероятные {344} внутренние противоречия. Непоэтический взгляд на жизнь залег настолько глубоко, что, получая пьесу, театр начинает рассуждать с этой ложной литературной, порою предвзятой точки зрения и не видит жизни с ее яркостью, неожиданностью, заранее предвидя конец пьесы.

Большие жизненные задачи образа подменяются зачастую веселой характерностью. Внутреннее лицо образа сводится только к профессии как к должности, а не призванию. Подчас мы играем на сцене только сезонника, прораба и т. д., как мы видели это в «Темпе». Обаяние многих пьес заключено в собрании чрезвычайно веселых, преимущественно внешних характерностей. Все на сцене ходят чудаками. И вот у меня, зрителя, рождается неправомерное, паршивое чувство снисходительности, я с каким-то высокомерием смотрю на сезонника, на изобретателя в «Поэме о топоре». Это господствует в зрительном зале, и, когда зал аплодирует, получается своеобразное похлопывание по плечу. Но ведь я должен увидеть основное зерно этих людей. Характерностью разрешить тему по существу нельзя. Драматург берет, как в арифметическом задачнике, задачу: есть условия, есть ответ — и производит решение; театр ставит пьесу согласно условиям задачи и подгоняет ее к ответам, заранее предвиденным. В этот тупик часто заходит драматургия. Нужно же брать тему, на которую ты не знаешь ответа, и заинтересовывать зрителя специфическим решением, определяемым данными условиями. Мы же берем нечто общее и даем однозначный, рационалистический, заранее хорошо нам известный ответ. В этом смысле и стал для театра труден Шекспир. Характерно, что все темы, которые ставит Шекспир, он до конца не разрешает. Большинство его героев очень умны, а герои наших пьес в большинстве далеко не так умны и богаты внутренне.

Говорят, что теперь люди живут в страшной спешке, что это печальное обстоятельство не позволяет им опомниться и взглянуть на себя, определяет их внутреннюю жизнь и т. д. Но тогда тем более драматург и актер обязаны рассмотреть то, что в людях скрыто и до конца не раскрыто за этой спешкой. Но до этого мы никак дойти не можем. Мы берем драматургический конфликт внешне, боимся брать образ в его полноте, хотя, чем объемнее драматург вскрывает мировосприятие человека, тем в конечном итоге законченнее вскрывает и его классовую сущность. Мы говорим о пафосе, энтузиазме, а пишем рационалистические вещи, и потому актер становится сероват, все менее восприимчив, все менее фантазирует, и, когда он с этим багажом подходит к шекспировской пьесе, обнаруживается противоречие. {345} Мы пишем людей после шапочного знакомства. Так и играет актер. И потому все стройки похожи одна на другую, все научные учреждения похожи друг на друга, а специфического, особенного мира в пьесе не возникает. Специфическая атмосфера, в которой разыгрывается пьеса, с необыкновенной силой проявилась в «Булычове» и «Достигаеве» у Горького. Это составляет прелесть горьковских пьес так же, как шекспировских трагедий. Если мы говорим о социальном типе Булычова, то только потому, что эта тема неразрывно сливается с большой личной темой, которую несет в себе Булычов. Булычов видит мир по-своему, по-булычовски. А обычно мы этого особого мира не создаем. Киршон, если бы он писал «Хлеб» применительно к иному историческому периоду, несколькими годами раньше или позже, к периоду «головокружения от успехов» или успешного колхозного строительства, все равно сохранил бы ту же самую атмосферу, не дав особого ощущения деревни. Мы боимся противоречий в человеке и отпускаем ему тех или иных качеств по грамму в дозволенных пределах. Мне приходится спорить с авторами во МХАТ, убеждая их отказаться от половинчатости. Это необходимо. Поэтому я с глубоким уважением отношусь к Н. Эрдману. Вы можете не признавать его «Самоубийцу», но свою тему — с точки зрения убийства мещанства — он выполнил до конца и, если бы его пьеса была по-настоящему сыграна, из нее можно сделать революционно сильный спектакль. Иначе образы получаются тоскливо тепленькие, с определенной долей любви и ненависти. Мне очень нравится, как Добронравов играет в «Хлебе», но это стоило актеру невероятных трудов, всяческих преодолений. Нужна была огромная встряска «Булычовым», чтобы весь наш театр по-настоящему почувствовал природу образа в драме.

## Художественный театр и советская драматургия

«Театр и драматургия», 1934, № 3

Историю современного Художественного театра надо считать с 1924 года. К этому времени относится ликвидация многочисленных студий, выросших вокруг Художественного театра, и реорганизация их в самостоятельные театры. Художественный театр пересоздает свою труппу, в которую, помимо «стариков» театра, вливаются Вторая студия и часть молодежи из Третьей студии. До этого сезона, вернее, до своей заграничной поездки (1922 – 1924), первые годы революции театр существовал в ущербном виде, так как от него была оторвана значительная, {346} так называемая качаловская группа, отрезанная от Москвы во время провинциальной поездки. С осени 1924 года театру спешно пришлось нагонять первый семилетний промежуток своего вынужденного творческого молчания.

С 1917 года по 1923‑й Художественный театр дал три возобновления и одну новую постановку. С 1924 года по 1934‑й театр дал двадцать пять новых постановок.

Театру пришлось работать в первую очередь над созданием единой труппы. Станиславский говорил, что в театре есть «деды» и «внуки» и нет детей. Возрастное различие между «стариками» театра и влившейся молодежью усугублялось таким же большим различием в сценическом опыте и мастерстве. Нужно было много и творчески работать, чтобы слить в единое целое и вновь утвердить ансамбль Художественного театра.

Одновременно перед театром вставала и другая решительная задача: театр должен был определить свои общественно-социальные позиции, найдя для этого подходящий репертуар.

К 1924 году уже выявилась основная группа советских драматургов.

Все они работали, однако, под явным влиянием «левого» театра. Дело заключалось не в талантливости и не в удельном весе каждого из этих писателей, а в чуждости их методов творчества Художественному театру. Теория драмы как сценария, как повода для театрального представления осуществлялась на практике с полной силой. Драматургия существовала как бы в отрыве от литературы, она признавалась не отдельной частью общего литературного движения, а развивалась вне зависимости от него. В то время как в литературе возрастало все более глубокое и яростное стремление к реализму, театр пользовался традиционными масками, установленными в первые годы революции. Драматургия отстала от литературы. Не насыщенные большим психологическим содержанием образы не могли привлечь интерес МХАТовских актеров. Мы читали уже повести Вс. Иванова, Леонова, Бабеля и видели в них не выдуманную схему, а глубоко раскрытую жизнь. Эти писатели писали о том, что было ими испытано с болью и волнением, в их повестях оживала гражданская война, и эта правдивость и яркость более всего волновали читателей.

Художественный театр всегда смотрел на драматургию как на часть общего литературного движения. Принимая всю специфичность драматургической формы, он требовал, однако, не удобного сценария для представления, а большого литературного произведения, которое помогло бы подняться до значительных {347} социально-философских проблем и показать внутреннее содержание образов. Стремление прикоснуться к современной жизни глубоко жило в театре. Пьесы, представляемые в театр, этой потребности не отвечали; они казались узкими и ущемленными по сравнению с тем, что произошло за семь лет в стране. Молчать Художественный театр не мог и не хотел, ставить схематические вещи для него было невозможно в силу явного противоречия его мастерства и авторского подхода. Отсюда вызвавшее ожесточенные нападки на театр обращение его к беллетристике. В этом обращении не было ни пренебрежения дарованиями уже выкристаллизовавшихся драматургов, ни недоверия к их силам. Дело было в различии взглядов на театр и на роль драматурга в нем. Театр отнюдь не закрывал глаза на предстоящие трудности, но перед ним вставал вопрос гораздо более существенный и важный, чем вопрос технического мастерства. Это был вопрос об идейном содержании играемых пьес, о дальнейших путях Художественного театра, о внутреннем содержании и значении сценических образов.

Обращаясь к беллетристам, театр ждал от них не столько совершенных пьес, сколько богатого жизненного материала, которого ему недоставало и которого, сознаемся, не было в большинстве шедших в других театрах пьес. Как бы занимательно Файко ни писал «Озеро Люль», как бы интересны ни были сценические мемуары Билль-Белоцерковского («Шторм»), как бы зло ни высмеивал Ромашов недостатки нэпа — все равно мы имели дело или с разорванными эпизодическими явлениями, или со своеобразным искривлением и «остранением» современности. МХАТ нужно было идти в гущу жизни. Это было самое серьезное и важное испытание для его творчества.

С первых лет революции он отверг для себя возможность какого-либо приспособленчества. Конечно, ничего не стоило бы театру поставить упрощенное агитационное представление, но не этого ждала от театра советская общественность и не к этому стремилось и шло искусство театра. Образы, уже возникшие в повестях, рассказах и романах писателей-попутчиков, — вот то, что хотелось изобразить и воплотить на своей сцене Художественному театру. Пути сближения МХАТ с пролетарской идеологией могли быть лишь путями творческими. Чем более вливалась, тематически и внутренне, новая действительность на сцену МХАТ, тем принудительнее и серьезнее была необходимость пересмотра своих общественных и политических позиций.

Не случайно, конечно, группа писателей-попутчиков была так существенно близка Художественному театру в эти годы. В конце {348} концов, это было совпадение не только по методам творчества, это было совпадение и по миросозерцанию. Художественный театр принял революцию, он готов был стать ее изобразителем на сцене, но было бы напрасно приписывать театру, в особенности на тех порах и в тот период, законченное миросозерцание и определившуюся идеологию. Он находился в процессе первичных поисков, и раскрывающаяся перед ним жизнь манила и увлекала его. Она увлекала одинаково и «стариков» театра, и молодежь, которая сама выросла и воспитывалась в годы гражданской войны. Писатели-попутчики, стоящие на той же внутренней позиции, естественно, казались наиболее близкими театру.

Сближение театра с беллетристами происходило нелегко. Принципиально правильное, оно было творчески затруднено. Большинство из них, придя в театр, впервые познакомились со сценической техникой, вдобавок в таком ее своеобразном преломлении, которое жило в МХАТ. Они приносили богатый жизненный материал, свежесть взглядов, великолепное психологическое наблюдение, глубоко вспаханные и взрыхленные образы. В этом сыром материале театр нуждался более чем в чем-либо. Но как было разобраться в этом хаосе часто неорганизованных впечатлений и в этом количестве событий, которые порой подменяли внутреннее действие? Очень часто приходилось сталкиваться в таких случаях с внешним пониманием театра у больших художников. Очень часто театральность у них обозначала внешнее движение, а не внутреннее действие. В своих первоначальных попытках писать пьесы они порой оказывались под влиянием не «левого» театра, а традиционного представления о театре вообще. Работая с ними, театру приходилось вводить их в лабораторию своих творческих замыслов, в особенности своего взгляда на пьесу, на роль в ней актера.

Это сближение, по-видимому, было плодотворно для той и для другой стороны. Характерно, что даже такой будущий великолепный техник драматургии, как Булгаков, принес инсценировку своей «Белой гвардии» в качестве огромного тома с многочисленными картинами и эпизодами, с такими, по существу, нетеатральными вещами, как сон Алексея Турбина, и т. д. Это внешнее понимание театральности находилось в полном противоречии с внутренними поисками образов, господствовавшими у самих авторов. В своих беллетристических произведениях, романах и повестях, они внимательно и глубоко следили за развертыванием идеи и за его выражением в отдельных эпизодах или образах. Придя в театр, они как бы приносили с собой шаблонное {349} представление о театре и драматургии, которое накопилось у них за предшествующие годы. Пример «сна» в пьесе Булгакова отнюдь не единичен. К такому же приему потом прибегнет Олеша в «Заговоре чувств». По существу, это обозначало лишь невозможность выразить психологическое содержание образов или идею пьесы средствами драматургии. Так возникала обычная трагедия театра и автора, автора, который представлял себе свое произведение в иных формах и очертаниях, нежели те, которые потом показывались на сцене.

Процесс переработки пьесы был всегда мучителен и волнующ. Режиссура театра и автор, иногда с участием актеров, по нескольку раз переделывали пьесу. В окончательном своем виде она появлялась на сцене лишь после пятой, шестой редакции.

В театре шла напряженная лабораторная работа. Нужно было одновременно освоить новое социальное содержание образов. На сцену МХАТ широкой толпой входили уже не люди прошлого, а люди нашей современности. Они появились на сцене со своим опытом гражданской войны, с психологией, которая была необычна, но привлекательна и интересна для работников Художественного театра. Чем более вдумывался театр в показанные им спектакли, чем более творчески он понимал и входил в изображаемые события, тем более прояснялась и становилась отчетливой его политическая физиономия.

Драматурги многому внутренне научили театр. Репетиции их пьес становились политическими уроками. Нельзя было внимательно и глубоко работать над «Бронепоездом», не поняв и не осознав природы партизанского движения, роли интервентов, социальной природы белого движения. Нельзя было понять символику «Блокады», не проникнув в истоки кронштадтского мятежа. Театр постепенно связывался с живейшими проблемами (Современности. Они вставали перед ним не схематически, но в полнокровии образов, в силе и глубине классового пафоса, в неповторимости индивидуальных черт. Умел ли театр на этих первых порах соединить воедино классовое и индивидуальное? Вряд ли… Но, научив многому актеров, эти пьесы вызывали такой критический анализ и такой требовательный подход к образам, которые удивляли авторов.

Получив в свои руки авторский материал, актеры, по замечанию одного из авторов, становились следователями. Чем более их интересовала современная жизнь, тем более последовательны и определенны становились они в своих требованиях к автору. Необходимость оправдания и объяснения каждой реплики действующих лиц порой ставила автора в тупик. Между тем без {350} таких объяснений Художественный театр не мог играть пьес. Роль только тогда может быть передана актеру, когда автор сам внутренне проиграет ее. Драматург, по существу, актер, исполняющий каждую из своих ролей. Если он идет только от реплики к реплике, то неизбежно проявятся внутренние пустоты, раздражающие актера. Нет более серьезного, требовательного и придирчивого критика, чем актер.

Дело не в выигрышности или невыигрышности отдельных ролей, дело не в занимательности или незанимательности отдельных эпизодов. Получив роль, актер пытается охватить ее во всей ее целенаправленности. Он продолжает жить ею не только на репетиции, но и дома, но и в трамвае, но и за обедом. Он переживает ее со всех возможных сторон, его творческая фантазия отталкивается от каждой мелочи, и все возбужденные ею волнения он несет к автору, требуя подробного объяснения. Так возникает часто трагедия драматурга и актера, драматурга, который не доиграл написанный им образ, и актера, требующего порой такого богатого содержания, которое в данный образ вложить нельзя. Очень быстро эта актерская требовательность стала захватывать анализ не только узко личных поводов, но гораздо более широко касаться социальной и классовой природы образа. Я часто был свидетелем, как актеры настойчиво, упрямо и последовательно доказывали тому или иному автору несоответствие поступков или отдельных реплик играемой роли ее социальной природе, они становились более ригористичны, чем авторы, и более проницательны, чем режиссеры.

Как бы то ни было, обращение Художественного театра к беллетристам оказалось для театра внутренне оправданным. Оно было, однако, лишь первым этапом на пути создания вокруг МХАТ современного литературного окружения. Оно было как бы первоначальным накоплением материала. Оно позволило театру удержаться на позициях правдивости и не впасть в соблазн поверхностного усвоения новой жизни. Несомненно, что театр пошел по линии наибольшего сопротивления. Это окружение было важно в принципиальном смысле, оно утверждало вновь драматургию как часть литературы, оно отвергало взгляд на драматургию как на сценарий и как на повод для театрального представления. Оно настойчиво требовало углубления психологического содержания, оно настойчиво требовало внутреннего развертывания заложенной в спектакле идеи.

Следующим этапом должно было быть, так оно и случилось, обращение к политическому спектаклю. Накопив достаточно внутреннего материала, создав свою единую труппу, Художественный {351} театр мог и должен был поставить себе задачей создание спектакля острой политической мысли. Нечего скрывать, что в пьесах писателей-попутчиков, очень много давших театру, заразивших его волнением нашей эпохи, обогативших его содержанием нашей современности, было больше верных чувств и этических проблем, чем ясно доказанных и выраженных политических идей. Эти спектакли были еще противоречивы. Театр, ставя их, не нащупал твердой идейной почвы. Еще мучительно билась его мысль над вопросами «оправдания» и «осмысления» революции — как у большинства интеллигентов-попутчиков. При этом в театре — во всем его огромном коллективе — еще продолжало существовать наследие его философских идеалистических взглядов.

И в «Унтиловске», и в «Блокаде», и в «Бронепоезде» вопросы этики и морали доминировали над темами непосредственно политическими и социальными. В самом их восприятий было много символического обобщения, особенно в «Унтиловске» и «Блокаде». Тем не менее я до сих пор считаю, что оба эти спектакля — при всех авторских и театральных недочетах — недооценены по-настоящему ни критикой, ни зрителем. И Л. Леонов и Вс. Иванов нашли в этих пьесах, несмотря на их драматургическую незавершенность и политическую неотчетливость, выражение той воли к перерождению человека, к разрушению старого мира, которое волновало театр и сближало его с революцией. Каждый художник идет к революции своим путем. Первое, что увидел театр в революции, — освобождение человека, рождение новой морали. Об этом говорили на своем символическом языке и «Унтиловск» и «Блокада». Театр впитывал в себя новые образы; их социальное зерно, первоначально туманное и неотчетливое, все более и более прояснялось. Уездная Русь растратчиков, уходящий Унтиловск, героизм партизан и рабочих «Бронепоезда» требовали своего дальнейшего осмысления в разрезе политического спектакля. Эти спектакли оказались мостом к следующему этапу деятельности театра. К 1930 году различие между драматургией и литературой стало сглаживаться. Политические проблемы волновали театр.

После постановки «Бронепоезда», «Блокады», «Унтиловска» и «Растратчиков» шли постановки «Хлеба» и «Страха». И в том и в другом случае театр отчетливо сознавал свою задачу — создать спектакль политической мысли. Для этого пьесы Киршона и Афиногенова давали достаточно повода. Они поставили театр перед текущей современностью. Они бросили его в гущу классовой борьбы в деревне и среди научных работников. Они {352} особенно подчеркивали идейную направленность спектакля. Одновременно они настойчиво подсказывали необходимость классовой оценки образа. Репетиции этих пьес, в особенности «Страха», превращались часто в ожесточенные споры, захватывающие самые актуальные проблемы современности в поисках социальной и психологической мотивации образов. Эти споры переходили в защиту творческого метода МХАТ. Как бы ни оценивать каждую из этих пьес, необходимо подчеркнуть их роль в политическом воспитании МХАТ и выяснении его методологических позиций. В этом смысле особенно интересен переход от «Хлеба» к «Страху», где политическая направленность пьесы показана в гораздо более сложных и запутанных линиях, чем в «Хлебе». Было интересно вместе с автором углублять классовые корни персонажей, ища их индивидуальные проявления в предлагаемых обстоятельствах. Пьеса перерабатывалась много раз — Афиногенов один из самых чутких к интересам театра, но и самых твердых в отстаивании своей линии авторов. «Страх» и «Хлеб», сыграв большую художественно-политическую роль для театра, целиком еще не удовлетворяли его. Через рационалистический покров пьесы Киршона театр с трудом и с вниманием пробирался к правде мысли и чувств. Перед театром встала задача: сделать мысль образа — политическую мысль — такой же органической и глубокой для сцены, как она органична и глубока в окружающей нас жизни у большевиков, у строителей социализма. Многие образы казались в этом смысле лишь набросками. Порою, напротив, логика построения образа не связывалась с правдой его жизни, не сливалась в то отчетливое и сложное целое, когда можно говорить о выражении классового образа через индивидуально неповторимые его черты. После этих постановок МХАТ яснее увидел и свои недочеты, и те требования, которые он должен был предъявлять к автору.

Было бы напрасно думать, что Художественный театр ограничивает себя узкими, определенными рамками психологического жанра. Пресловутое «психоложество» было менее всего привлекательно для театра.

Театр не намерен прикреплять себя к пьесам определенной манеры письма. Пьесы «под Чехова» и «под МХАТ», так часто представляемые в театр, приносят ему мало радости. Они пишутся не по внутренним законам МХАТ, а по его штампам, по раз и навсегда установленным приемам с рабской подражательностью и некритическим подходом. Так возникают паузы, не оправданные ходом пьесы, так появляются иносказательная {353} речь и случайные обрывки слов — без объясняющего их внутреннего содержания. Этой подражательностью и дурным штампом не интересуется МХАТ. Он великолепно понимает, что новые социальные отношения требуют и новой формы. Он не работает механически, и эта форма внутренне должна отвечать глубине выдвигаемых проблем и значительности современной жизни. Тем большую ответственность она возлагает на драматурга.

Не раз за эти годы театр делал попытки обращения к пьесам иного характера и написанным в иных приемах. Дело отнюдь не в том, чтобы пьеса была непременно написана в четырех законченных актах, как бы удобно и привлекательно для актерского искусства это ни было, а в том, насколько последовательно раскрываются заложенные в пьесе внутренние идеи и насколько последовательно раскрываются сценические образы. Деление пьесы на эпизоды вытекает преимущественно не из внутренней идеи пьесы, а из формальной невооруженности драматурга. Это качество не столько замысла, сколько неумения дать последовательную линию образам пьесы. Если каждый эпизод внутренне оправдан, если образы раскрываются в них с исчерпывающей полнотой и ясностью, то, конечно, они не могут служить препятствием для приема пьесы на сцену МХАТ. «Эпизоды» требуют не меньшего мастерства и искусства, чем создание четырехактной драмы.

В поисках формального обновления Художественный театр обращался и к такому драматургу, как Ю. Олеша («Три толстяка»), и к западным драматургам: так, он включил в свой репертуар «Продавцов славы» и «Рекламу». К этой же области относятся и переговоры с Маяковским, и работа над «Первой Конной».

Наиболее близкое совпадение произошло с Олешей в «Трех толстяках». До сих пор это произведение в Художественном театре считают одним из лучших явлений современной драматургии. Казалась также интересной возможность работы с Маяковским, как одним из самых смелых и глубоких театральных драматургов. Маяковский предлагал переделку «Мистерии-буфф» и рассказал содержание двух пьес. Одна из них должна была изображать похождения человека, получившего колоссальное наследство в СССР и не имеющего возможности тратить эти деньги. Вторая должна была быть углубленным диалогом в четырех актах двух действующих лиц, диалогом о любви. Эти переговоры велись театром в последние годы жизни Маяковского.

{354} Большая предварительная работа над «Первой Конной» была проведена театром с Вс. Вишневским. Заключенный в пьесе противоречивый материал и привлекал и отталкивал театр. Привлекал всюду, где у Вишневского его великолепная и злая страстность соединялась с яркой правдивостью и непосредственностью. Отталкивал всюду, где Вишневский становился нарочито схематичен и скучно поучителен. С Вишневским был выработан окончательный текст пьесы, которая не пошла лишь в силу заключенного им соглашения с Театром Революции.

При этом, однако, очень часто происходило любопытное явление. Привлеченный остротой сюжета, как в двух названных западных пьесах, Художественный театр преувеличивал значение заложенной в пьесе идеи и психологическое содержание образов. От натиска Художественного театра пьеса распадалась на отдельные куски. Она явно обнаруживала несоответствие актерского желания с замыслом автора. Так это случилось и с «Растратчиками» Катаева. Катаев пал жертвой требовательности Художественного театра и собственного послушания. Художественный театр хотел видеть в Катаеве Гоголя, и Катаев малодушно этому не сопротивлялся. Отсюда, чем более Художественный театр вникал в «Растратчиков», тем более он хотел возвысить эту пьесу до больших обобщений и углубить ее до сложной психологии, тем дальше он уходил от авторского материала и литературных замыслов самого Катаева. Пьеса все больше и больше распадалась на куски. В результате получился один из самых противоречивых и неубедительных спектаклей Художественного театра. Точно так же и в «Продавцах славы» и в «Рекламе» Художественный театр был намного серьезнее, чем авторы этих пьес.

Поиски новых, формально обостренных приемов приводили к столкновению с недостаточной психологической и философской разработкой образов. Право на гротеск, так же как право на пресловутую иронию, дается глубоким и значительным миросозерцанием. Оно жило в Маяковском, и поэтому встреча МХАТ с этим поэтом должна была принести неожиданные и плодотворные результаты. Вряд ли нужно перечислять всех тех авторов, с которыми МХАТ находится в постоянной связи (Бабель, Федин, Тренев и другие).

Особая часть работы театра — работа с молодыми драматургами. Для их пьес МХАТ часто предоставлял свою сцену. Так прошли «Наша молодость» Карташева и «Взлет» Ваграмова. Была проведена большая работа с Наврозовым над «Хорошим человеком», с Базилевским над «Американской трагедией».

{355} В театр поступает ежемесячно около пятнадцати пьес. Они тщательно рецензируются. МХАТ охотно делится своим опытом с авторами. К этому относятся и беседы, проводимые Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко, и работы режиссуры с автором, и мои частые выступления на эти темы.

И все же сейчас происходит как будто бы некоторая остановка роста современного репертуара на сцене МХАТ. Нельзя рассматривать эту остановку как нежелание МХАТ идти на освещение проблем, выдвинутых второй пятилеткой. Это ярко опровергается всей практикой театра. Литературная работа внутри театра не остановилась. Однако сейчас перед театром, как и перед драматургией, выросли новые, неизмеримо более сложные задачи. И первый, «попутнический», период, и период «политических» спектаклей кажутся сейчас пройденными этапами.

Перед театром встала задача создания социально-философского спектакля, это не значит — спектакля скучного и нравоучительного, это не значит — представления серого и надуманного, — но спектакля, осмысливающего диалектику нашей жизни, важнейшие ее проблемы в образах ярких и увлекательных, глубоких и идейно наполненных.

«Егор Булычов» указывает театру, как и драматургии, эти пути. Эта пьеса должна служить предлогом к перестройке театра. Ее заслуга не в ее формальной законченности или незаконченности. Она показывает, куда, в каком направлении должен идти театр.

Драматургия большой правды, идейной насыщенности и глубокой сценической простоты идет на сцену. По сравнению с этими задачами яснее становятся несовершенства прежних опытов МХАТ. Их оцениваешь высоко и благодарно как пройденный этап, как отправное начало большого творческого пути. Новое отношение к труду, взаимоотношения коллектива и личности, общественного и личного в жизни каждого — проблемы, диктуемые всей обстановкой социалистического строительства, — вот что волнует театр. Он более не может разорванно ставить политические и этические вопросы — они разрешаются для него в тесной связи с практикой строительства. Уже не «изобразителем» жизни, а сотворцом ее должен стать театр. Помочь строительству страны и влиться в него — не значит для МХАТ быть фотографическим передатчиком отдельных явлений. Вместе с пролетариатом театр должен думать и разрешать встающие проблемы.

Оттого возрастает требовательность и к драматургической законченности произведения, и к завершенности образован к той {356} простоте и глубине изложения, которая должна сделать заложенные в пьесе идеи доступными для широких масс. Театр не имеет права и не должен лгать. Он должен стать правдивым, ясным театром философской мысли, партийной направленности, эмоциональной заразительности и простых очертаний, достойных эпохи. Чем дальше работает театр, тем неинтереснее становится для него штампованная театральная мишура. Но он великолепно сознает, что все его желания и стремления — ничто без помощи драматургов. Он зовет драматургов к внутренней творческой смелости. Большие театральные движения рождались от тех толчков, которые давала литература, двигая театр к новому осмыслению действительности. Горький своими последними пьесами указал пути театра и драматургии. Сюда и направлены сейчас внимание и заботы театра.

## Речь после съезда

«Театр и драматургия», 1934, № 9

Съезд писателей кончился. Выступавшими почти не были затронуты взаимоотношения театра и драматурга. Мне сейчас хочется ставить этот вопрос не в углубленном философском разрезе, а лишь сказать несколько слов от имени театра, целостного театрального коллектива и в особенности от имени актеров.

Изменения, переживаемые театром, не менее велики, чем процессы, происходящие в литературе. И, однако, несмотря на то, что ежедневно в сотнях советских театров десятки тысяч зрителей рукоплещут спектаклям, несмотря на то, что в них раздается бодрый смех, или наступает напряженное внимание, или прорываются сдержанные слезы, несмотря на то, что залы театров переполнены новым массовым зрителем и искусство сцены проникло в такие глухие уголки, которые раньше даже не подозревали о существовании театра, — несмотря на все это, работники театра с горечью сознают недостаточность своего искусства и неполноценность своих успехов. От этой неудовлетворенности растет среди работников театра требовательность к мастерству и качеству спектаклей, но в первую очередь требовательность к той теме, к которой их влечет и которую они внутренне обязались воплощать на сцене.

В неполноте внутреннего успеха наша драматургия повинна в значительной мере — театры могут предъявлять решительный счет драматургам.

Литература — дыхание театра. Это дыхание должно быть единым у автора и актера. Может быть, именно в театре, более чем в каком-либо другом искусстве, особенно конкретно и реально {357} ощущается сравнительная неполноценность его усилий. Театр основан на живом, действенном общении со зрителем. До тех пор пока мастерство театра, актера не подействовало на самые глубокие мысли и чувства зрителя, пока не вызвало его смеха или слез, до тех пор подлинного искусства театра не существует. И оттого, что театры каждый день чувствуют, какого благодарного и отзывчивого зрителя они встречают в стране и как легко и охотно он идет за актером и драматургом, именно поэтому они сознают разрыв между нужным театральным искусством и существующим на самом деле, они понимают, что средства, к которым они прибегают, ниже эпохи, и что зритель благодарен театрам даже за отдельные намеки на большое искусство наших дней.

Чем отзывчивее зритель, тем настойчивее возникает в театре жажда подлинно больших чувств и подлинного мастерства. Изменилась аудитория, вместе с ней меняется и актер. В стране происходит рождение социалистического театра. Это сказывается в распаде формализма — театра отвлеченного и обнаженного приема — и во все большем распространении углубленной простоты, больших мыслей и правдивых чувств. Чем проще и правдивее театр, тем большего технического мастерства он требует и тем строже и увлекательнее становятся внешние его приемы. Все реже прячется он за внешние положения, все скучнее ему зарываться в изощренные сценические эффекты, и все внимательнее и страстнее включается он в окружающую жизнь и прислушивается к задачам эпохи. Однако он не в силах овладеть ими без драматургии, подобно тому как и драматургия бесплодна без живого театра.

Утверждение о ведущей роли драматургии правильно, и против него не приходится возражать. Речь идет о том, что оно обозначает. Сейчас театр слишком часто работает над преодолением недостатков автора, вместо того чтобы работать над преодолением сложных внутренних и формальных задач, выдвинутых драматургом. Сейчас театр в огромном большинстве своим творчеством и фантазией восполняет недочеты пьесы, не встречая произведения, над которым можно работать, открывая в нем все новые и новые черты; театр помогает приукрасить пьесу и скрыть от зрителя ее слабые стороны.

Но драматургия несет в театр тему и образы, она призвана опережать *его ход*. Без драматургии Чехова, Ибсена, Гауптмана не существовало бы Художественного театра, а Мейерхольд первого периода своей работы целиком обусловлен символистской драмой. Между тем сейчас театр опережает драматургию, {358} и она плетется в хвосте уже установленных театральных образов, сценических штампов и режиссерских приемов.

Одинаково вредно быть неизобретательным эпигоном бытовой драматургии или законопослушным подражателем определенного театра. Драматурги, пишущие под тот или иной увлекающий их театр, будь то Художественный или Мейерхольда, Вахтангова или МОСПС, большей частью не задумываются над основами творчества этих театров, а следуют преимущественно только внешним, бросающимся в глаза приемам, которые зачастую стали штампами этих театров и против которых активно борются сами театры. Что может быть неубедительнее неоправданных пауз «по МХАТу»., невнятного дробления пьес на эпизоды «по Мейерхольду», однообразных массовых сцен «по МОСПС» или поверхностной иронии «по Вахтанговскому театру»?

Между тем, только создавая свой образ театра, рождая его в себе, подчиняя богатство материала своей идее и творческой фантазии, драматургия выдвигает трудные, но творческие задачи. Поэтому, например, как бы противоречивы ни были пьесы Вс. Иванова, нельзя не уважать поисков этим писателем форм современной символистской драмы, нового сценического языка, которым он передает ему принадлежащие, ему свойственные мысли. Только создавая свой образ театра, глубоко чувствуя своих героев и принося на сцену большую содержательную мысль, драматург толкнет вперед театр, а не будет послушно бежать вслед за ним, повторяя надоевшие и истрепанные приемы, способные снизить и обеднить даже плодотворную идею.

Еще так недавно господствовавшее у нас деление пьес на эпизоды и презрение к целостным безэпизодным актам обозначало слабость, а не силу драматургии. Драматург спасался за неумеренным количеством эпизодов, подменяя быстрым мельканием действующих лиц недописанность образов, свою слабость и бессознательно надеясь скрыть этим неумение овладеть богатством жизненного материала.

Мы вправе ждать от драматургов глубоких жизненных образов; образов, от которых обманутый в своих надеждах актер не отворачивался бы, не обнаружив в них богатства социально-психологического материала; образов, которые позволили бы не только от репетиции к репетиции, но и от спектакля к спектаклю радостно находить в них все новые и новые черты.

Драматургия — часть литературы, но вместе с тем она и неотъемлемая часть театра. Пришедший в театр автор несет ответственность не только за литературное качество своего произведения, {359} но и за то, как развивается и растет театральное искусство в Советской стране. Драматург ответствен не только за отдельную написанную им пьесу или отдельные сочиненные им роли, он ответствен за существование театра в целом, за его философское содержание и внутреннее его обогащение, за рост актеров.

И если сейчас театры еще не отвечают задачам нашей эпохи, то драматурги не имеют права перекладывать ответственность целиком на плечи театров. Без пафоса театра, без того, что глубоко проникло в такого критика, как Белинский (не лишне снова и снова напомнить его слова о том, что «нужно жить и умереть в театре»), без того, как страстно любили его Островский, Гоголь, Чехов, — без этой любви к театру драматург никогда не создаст большого произведения.

Менее всего мы ждем от драматурга равнодушной хвалы или скептического порицания. Сближаясь с театром, драматург должен любить его ради того ценного, что в нем заключено, и ненавидеть его закосневшие штампы. Он должен помочь ему конкретно, будь то МХАТ или Театр Мейерхольда, освободиться от всего устаревшего и развивать все то подлинно глубокое, чем оправдывается творчество театра. Драматург — реальный инициатор переустройства сценического искусства, один из главных участников происходящего на наших глазах рождения социалистического театра. Мы говорим не об отвлеченной метафизике отношений, мы говорим о конкретной реальной любви, которая должна сопровождаться творческой критикой и дружеской поддержкой. Эта страстная и активная любовь выразится не в теоретических нападках или лирических восторгах, а в том, что драматург своим творчеством — что самое трудное, — своей продукцией поможет хорошему в театре и уничтожит дурное; не словами, а творческим делом угадает он здоровое и плодотворное зерно и разрушит больные, уродливые наросты на прекрасном теле театра, поведет его вперед, а не потянет вспять.

Чехов волновался за каждую постановку Художественного театра, так как он был насквозь театрален и его судьба была судьбой МХТ; каждый неверный шаг Художественного театра причинял ему боль, и всем своим творчеством он заставлял Художественный театр двигаться вперед. В письмах Гоголя рассеяна масса тончайших наблюдений над театром его эпохи. Успехи или неудачи современного ему театра он воспринимал как свою личную неудачу или свой личный успех. Только так относясь к театру, драматург сумеет понять его внутренние законы. Тогда он поймет не только теоретически, но и реально-психологически, {360} через свое творческое зерно, что драматург — одновременно внутренне актер и внутренне режиссер! Автор, не переживший в себе каждой написанной им роли, не сыгравший ее для себя, всегда напишет только систему фраз и соединение словесных выражений, а не внутреннюю линию образа. Внутренне играя для себя каждую роль, до мелочей проверяя цепь мыслей и чувствований, оправдывающих сценический образ, ставя себя на место актера, драматург дает материал, нужный актеру.

И если во многих наших театрах еще недавно проскальзывало пренебрежение к современным пьесам и актером овладевала скука, когда он бывал награжден ролями добродетельных колхозников или злокозненных вредителей, то в этом была доля вины эпигонской, внешне подходившей к теме драматургии. И в то же время, если театры во многом продвинулись вперед, если они стали более зрелыми политически, если актер стал требовать не только выигрышных положений, но и политической мысли и социальной характеристики, то в этом заслуга лучшей части нашей драматургии, которая соединила политическую тему с психологическим раскрытием образов. Поэтому-то драматургия и ответственна за театр. Поэтому-то ее дело не только сочинить пьесу, но и угадать внутренний путь развития театра. Мы много и красиво говорим о Горьком и его значении в драматургии. Но дело не в том, чтобы подражать Горькому, а в том, чтобы понять смысл его работы в искусстве вообще и в драматургии в частности.

Я вспоминаю Горького в Сорренто, когда он смотрел спектакли последнего представителя комедии масок — Скарпетта. Я видел, с каким вниманием, нежностью, любовью и страстностью следил Горький за представлением. Я видел в нем идеального по непосредственности зрителя, со всей силой воспринимающего очарование театра. Этот непосредственный зритель в то же время является одним из величайших драматургов, умеющих соединить философскую мысль произведения с глубиной отдельных образов. Вы не найдете в пьесах Горького почти ни одного образа, даже эпизодического, который не нес бы с собой в жизнь своей определенной идеи, составляющей смысл его жизни. Эта идея может быть близкой нам или далекой, дружеской или враждебной, гармоничной или ущербной, но она неизменно присутствует в людях Горького как их неотъемлемое качество. Сценическая сила горьковских образов — в идее, которая ими владеет. По терминологии Художественного театра мы сказали бы, что у каждого из образов Горького есть глубокое «зерно», отличающее его от других действующих лиц, и стремительное «сквозное {361} действие», то есть задача, которую тот или иной человек поставил себе в жизни.

Между тем даже последователи и подражатели Горького в нашей драматургии продолжают смешивать «сквозное действие», или то, что я называю «идеей» каждого образа Горького, с примитивными сценическими функциями. Герои наших пьес выполняют сценическое назначение, но не живут богатой внутренней жизнью.

Мне много раз уже приходилось говорить, что, по существу, каждый первый акт играемой на сцене пьесы — это последний акт какой-то нам неизвестной, ненаписанной вещи, точно так же как последний акт пьесы может быть первым актом пьесы будущей. Так в завершении пьесы заложено начало нового конфликта.

Мы неумело завязываем узлы в начале пьесы, и наши герои выполняют только сценическое назначение, не неся своей внутренней идеи. Мы постепенно развязываем все узлы в финале пьесы, а если это не удается, то откровенно их разрубаем, как будто театру необходимо все досказать и как будто мы имеем дело с исключительно неразвитым и недогадливым зрителем. В эпоху величайших переворотов и конфликтов мы пишем пьесы с благополучным концом, не предвещающим новых взрывов.

Драматургия, отставая от театра, отстает и от жизни. «Деревенские» пьесы еще три-четыре года назад кончались организацией колхоза, уничтожением всех возможных и невозможных врагов, как будто автор не предвидел той классовой борьбы, которая будет продолжаться вокруг и внутри колхоза. «Индустриальные» пьесы завершались торжественной и безоблачной картиной пуска завода, будто автор не предчувствовал будущих конфликтов и тревог, которые возникнут на заводе. Близорукость драматургов осуждала на близорукость и театр.

Только поняв до конца свою ответственность за существование театра, драматургия сможет принести ему необходимую творческую пользу.

## К постановке «Грозы»[[14]](#footnote-15)

За тридцать шесть лет своего существования МХАТ осуществил всего четыре пьесы Островского. Из огромного наследства великого русского драматурга он поставил до революции «Снегурочку» и «На всякого мудреца», а после Октябрьской революции — «Горячее сердце» и «Таланты и поклонники». Таким {362} образом, Островский был сравнительно мало использован театром, если учесть то богатство психологического и социального содержания, которое дают его пьесы. Между тем чем дальше, тем яснее становится, что драматургия Островского еще далеко не разгадана и что ее масштабы превосходят обычное о ней представление. В своих думах о классическом репертуаре МХАТ за последнее время все чаще неизменно наталкивается на Островского. Широкий бытописатель и замечательный знаток человеческой психологии, он развертывает в своих произведениях смелое социальное полотно эпохи, и его комедиография по праву может равняться с монументальным размахом романов Бальзака — он создал свою «человеческую комедию», охватывающую Россию второй половины прошлого века. Его творчество объяло тот период русской истории, когда социальная среда всколыхнулась и силы, обусловливавшие течение русской жизни, пришли в неожиданное столкновение. Дореформенная и пореформенная Русь с равной яркостью отразилась в его пьесах. Островский рисует купечество с его застоявшимся и твердокаменным бытом; чиновничество — в наиболее злых и ярких проявлениях; распадающееся и беднеющее поместное дворянство, нарождающихся русских промышленников. Заспанная, пьяная, тоскующая, ищущая, бунтующая, жестокая и разгульная Русь смотрит со страниц его произведений и требует переноса их на сцену. Островский рисует Россию в определенную историческую эпоху, но одновременно вскрывает психологические черты, которые образовались еще задолго до середины XIX века и которые в иных формах и проявлениях перекинулись в век XX. Глядя в зерно русской психологии, Островский дает ей обобщенное выявление — Россия в ее взлетах и падениях, в ее горестях и радостях была основной темой его творчества.

Все картины охватываемой им жизни Островский берет в различных разрезах — от трагедийного до фарсового. Этим обусловливается сценическая мощь его произведений. Мастерское построение драм Островского вырастает из живой природы народного театра. Дело не только в разнообразных и многочисленных жанрах, в которых он достиг исключительного умения. Развитие действия, внутренняя линия его пьес неуклонно растет и стремится вперед. В противоположениях трагического и комического, в разнообразии психологических оттенков, в богатой разработке сценических ситуаций вскрываются театральные основы его творчества. Интрига, будучи могучим двигателем сценического действия, одновременно подчеркивает стихийную мощь жизни, которая нарисована в его пьесах. Невозможно {363} отделить приемы сгущенного реализма от основной темы его пьес, но нельзя пройти и мимо самого построения пьес, которое должно быть понято как одна из лучших традиций русского театра.

Сценическое слово Островского — сгущенное, яркое, неожиданное — своими корнями восходит также к основам коренной народной речи, оно требует от актера воспитать в себе уважение к речи и чувство слова, в которых так нуждается современный театр. Слово нельзя мельчить, оно не поддается переделкам, его особый ритм и звукопись не допускают небрежности. Мастерство образа позволяет актеру раскрыть сценическими средствами глубокую психологическую основу той или другой роли. Сценически Островский строит образ как большую и выигрышную роль, при этом действующие лица приведены им в выразительное и острое столкновение. Совершенно замечательно соединение бытовых, социальных и психологических черт, которые в своем взаимодействии создают героев Островского. Их невозможно оторвать от окружающей среды, их психика неразрывно связана с окружающим бытом; исходя из их трагического или комического столкновения с бытом, завязывается сценический узел пьес Островского. Психологическое и социальное зерно его основных героев потребовало ярчайшей формы сценического выражения, и Островский показывает их как бы в сгущенном виде, собирая в индивидуальный образ типические черты целого жизненного явления. Он рисует личность как социальное явление.

Его действительный размах еще заслоняется шаблоном театральных приемов и предвзятостью мнений. Первая задача театра — понять автора в его живых образах, прочесть его нашими современными глазами, одновременно не искажая и не ломая творческого зерна писателя. Несмотря на свою явную театральность, Островский очень трудный автор для сцены, если не пользоваться застывшими театральными средствами и не подгонять его под определившийся стиль того или другого театра. Необходимо ощутить богатство оттенков, составляющих «театр Островского». Он размахнулся от «Женитьбы Бальзаминова» до «Бесприданницы», от «Снегурочки» до «Грозы», от «Доходного места» до «Последней жертвы». Внимательный взгляд увидит в «Бальзаминове» черты, роднящие его с Гоголем, в «Бесприданнице» — отпечаток трагедии «бедных людей», близкой Достоевскому, в «Последней жертве» — и не только в ней — нащупает еще неясные элементы будущей чеховской драматургии.

{364} Островский нужен зрителю, потому что он знакомит его с прошлым, потому что он дает совершенные художественные образы и обобщающие социальные типы, вскрывая, может быть, независимо от намерений, противоречия эпохи. Он нужен театру, потому что каждая его пьеса ставит театр перед большими задачами, учит мастерству, которым часто пренебрегает современный театр. Он нужен актеру, потому что заставляет разбираться в сложных психологических и социальных линиях образа, не допуская пренебрежительного и легкомысленного отношения к нему.

Среди его замечательного наследия «Гроза» занимает выдающееся место по своей глубине, поэтичности и трагическому пафосу. Эта пьеса — одна из немногих русских трагедий. На примере этой наиболее протестующей и грозной пьесы среди всего, что написано Островским, становится ясна свойственная ему художественная мощь постижения жизни. Одновременно пьеса требует от актеров мастерства исключительного. Весь опыт наблюдения Островского над застойной и болотистой купеческой жизнью вылился в ней с предельной силой. В ней возникают образы Домостроя; протестующих, убитых и измученных тяжкими законами быта людей; людей странных и чудаковатых, которыми была наполнена провинциальная (и не только провинциальная) Русь; людей разгульной и яркой жизни, поглощающих ее стремительно и страстно. Так вырастает обобщенное значение этой трагедии.

Спектакль «Гроза» неизбежно должен явиться отражением эпохи с ее противоречиями, с властью «темного царства», с тем укладом, остатки которого проникают до сих пор в сознание отсталых, косных элементов. «Гроза» — спектакль, который должен звучать художественно-совершенно и социально-значительно. Это спектакль, ставящий большие задачи и требующий от актера самого внимательного отношения к зерну и стилю автора.

Какими же путями МХАТ мог идти к раскрытию этих задач? Только путем своего искусства. В первую очередь перед ним встала задача понять автора. Руководитель постановки Немирович-Данченко пишет, сравнивая свою прежнюю и теперешнюю оценку пьесы: «Совершенно ясно, что разница здесь громадная, ибо произошли изменения в том моем внутреннем аппарате, который, подобно прожектору, бросает свои лучи на те или иные куски и образы данного произведения. Это проходит по двум линиям. Первая — та самая, простая, без которой сейчас уже не может ставиться ни одно классическое произведение: {365} его звучание в современности. А вторая — то стремление к художественному совершенству, какое наблюдается, вероятно, у всякого работника искусства в позднейшей, то есть более зрелой, полосе его творческих исканий». Эти две линии и привели к тому пониманию «Грозы», которое и легло в основу работы театра. Это было восприятие пьесы, с одной стороны, как большого поэтического произведения, с другой — как произведения трагического масштаба, напоминающего о Шекспире.

Немирович-Данченко полагал, что «революционный дух, заложенный в этой драме, настолько силен, что если идти от авторского текста и достигнуть выполнения глубоких творческих замыслов Островского, то обнаружится такое огромное революционное содержание, которое не будет нуждаться ни в каком тенденциозном истолковании». Театр хотел наиболее правдиво и строго следовать замыслам и тексту Островского, произведя лишь немногие купюры. Они касались мест, которые стали в пьесе излишними для современного зрителя, как, например, чисто бытовые подробности или те элементы разъяснения быта, которые были необходимы с точки зрения Островского и в которых мы уже не нуждаемся (театр снял первую картину третьего действия). Работая так над текстом, театр и во внешности спектакля (художник И. М. Рабинович) избегал лишних побрякушек и украшений. Театр отказался от какой-либо модернизации музыки и воспользовался лишь народными напевами в обработке Н. А. Римского-Корсакова. «В самой форме спектакля, — по словам Вл. И. Немировича-Данченко, — театр добивался найти тон яркой, темпераментной песни о неволюшке».

Понимание «Грозы» как трагедии о неволе вытекало из анализа основных образов пьесы. «Кабаниха — яркое, монументальное воплощение всей косности старого быта. Катерина — столь же яркое воплощение свободного духа. Это не только бытовые образы, это — явления, типы. Они ни на одну секунду не приемлют друг друга и если и мирятся в силу жизненных условий, то только до очередного взрыва, до очередной вспышки противоречий. Обе эти фигуры стихийны. Трагический конфликт неизбежен. В постановке пьесы самое важное и самое трудное — правильное и яркое создание образов Катерины и Кабанихи. Важно вскрыть образ целиком, во всей его психологической сложности, во всех проявлениях изумительной чистоты Катерины, прямоты, наивности, непоколебимой независимости, стремления к какой-то самой высокой, почти неземной для нее, правде. С другой стороны, Кабаниха должна быть взята без малейшей тени сентиментализма: жестокая до зверства и в то {366} же время живая и простая, способная в минуты ненависти к непонятной, глубоко враждебной Катерине стервенеть до потери самообладания, и в то же время монументально-непоколебимая — гроза, грозная, Иоанн Грозный в юбке».

Таково основное понимание театром «Грозы» и ее центральных образов. Художественные задачи спектакля Немирович-Данченко формулирует как художественный максимализм.

Во внутренней жизни театра «Гроза» принадлежит к тем этапным спектаклям, из которых куется цепь художественного творчества МХАТ.

## Выступление на собрании артистов МХАТ[[15]](#footnote-16)

3 июня 1935 года

Собрание, которое происходит сейчас, чрезвычайно важно и знаменательно. Мы часто за кулисами театра — иногда и на собраниях — говорим о существенных недостатках, которые лежат в основе производства нашего театра. Но обычно после этих собраний — носят ли они «революционный» характер или «нереволюционный», все равно, — дело сводится в лучшем случае к перестановке отдельных лиц. Если мы посмотрим, сколько раз мы за десять лет меняли систему руководства театра, если мы посмотрим, в каких только комбинациях не находились руководители театра, из каких только комбинаций не составлялось управление театра, то мне кажется, что новых комбинаций нельзя выдумать. Каждый раз, когда придумывались новые комбинации, говорились одни и те же фразы, а весной происходила новая смена, новые комбинации, и повторялась та же история. Поэтому страшно, если результатом сегодняшнего собрания будет только новая перетасовка существующих сил.

Самое важное — посмотреть на то, что является принципиально вредным для Художественного театра, почему в течение десяти лет театр, обладающий такого рода возможностями, не осуществляет их в той мере, в какой ждут этого вне театра.

Мне много приходится выступать от имени театра и формулировать его позиции. И когда я встречаюсь с теми ожиданиями, которые связываются с Художественным театром, с теми {367} надеждами, которые на него возлагают, становится очень страшно. Всегда после этих выступлений я чувствую неловкость, внутреннюю трещину, которую я скрываю от тысячной аудитории.

Нужно ясно понять, что Художественный театр в области искусства продолжает оставаться самым любимым и уважаемым театром. И этот театр, театр мирового значения находится в состоянии разрыва с текущей жизнью. И этот разрыв каждый из нас очень тягостно ощущает. Когда мы видим строительство, которое происходит в Союзе, когда мы видим появление новых людей с новым методом работы, с новыми взглядами, с большой деловитостью и глубокой человечностью подходящих к своей работе, то мы чувствуем, что Художественный театр не идет вровень с эпохой. Это не агитационные слова, это реально каждый день нами ощущается, каждым по-своему.

И какие бы мы вопросы сейчас ни поднимали — о репертуаре, о его истолковании, о пьесах, вопросы административного характера, — все эти вопросы неизбежно приведут к постановке общего вопроса о МХАТ. Значит, до такой степени что-то тяжело в сердцевине Художественного театра, что, какой бы вопрос мы ни подняли, его решать вне того, чтобы не поставить вопроса о МХАТ в самой основе, нельзя[[16]](#footnote-17). И этот основной вопрос — вопрос организационный. Какие бы мы творческие вопросы ни ставили, но до тех пор, пока не будет решен вопрос организационный, ничего в Художественном театре сделать нельзя.

Вся ошибка прежних наших перемен заключалась в том, что мы меняли людей, пересаживали людей с одного места на другое, придумывали новые названия, но организация в театре оставалась той же самой, которая не подходит сейчас ни к данному состоянию сил театра, ни к данной эпохе. Мы живем в той организации, которая нам досталась от прежних лет, и смешиваем ценность этой организации с ценностью творческого коллектива. Это совершенно разные вещи. Творческий коллектив, который пришел к нам во главе со «стариками», имеет необыкновенную ценность. Но организационные традиции Художественного театра устарели, они основаны на ложном принципе, они таковы, что не могут позволить раскрыться Художественному театру во всей его полноте и силе. Вместе с художественными традициями театра мы приняли и организационные, которые нам не нужны, которые стали оковами, мешают театру, и, какие бы хорошие названия мы ни придавали старым организационным {368} формам, они губят то дело, которое мы сейчас делаем. И поэтому, пока не будет положен в основу вопрос организационный, до тех пор все будет компромиссным, половинчатым и лучшие пожелания повиснут в воздухе.

Мы знаем, что Художественный театр болен, мы его должны оперировать и этой операцией спасти. Нельзя каждый год вводить в него определенную дозу кислорода или вспрыскивать камфору и вне театра сохранять вид мощного театра. Уже вне театра понимают, что этот организм — полумертвый и что так он существовать дальше не может. Куда вы ни пойдете, вы услышите вопль: «Как, этот великолепный, изумительный театр, полный огромных творческих сил, — так работает!» Об этом говорят с болью, с тревогой за судьбу самого замечательного в истории театра. А между тем мы продолжаем существовать в старых, вредных, разлагающих организационных формах[[17]](#footnote-18). Поэтому творческие вопросы встают перед нами со всей остротой.

Куда должен идти театр? Эти вопросы очень сложные. И вопрос репертуарный встает со всей силой. Но бессмысленно их решать до тех пор, пока не будет решен основной организационный вопрос. Какие бы великолепные пьесы мы ни находили, они все равно не выйдут на сцене. Как бы великолепно мы ни намечали распределение ролей, при котором чудодейственно будут заняты все актеры, это распределение будет висеть на репертуарной доске, но через год будет новое распределение, еще через год еще новое, и в результате будет занята одна восьмая часть труппы. Это происходит от организационных, только организационных неувязок[[18]](#footnote-19).

Можем ли мы говорить о том, что в смысле художественном мы имеем упадок наиболее блестящих сил театра, что Константин Сергеевич педагогически не продолжает работать во всем блеске, что Владимир Иванович не продолжает делать спектакли со всей своею силой, что «старики» не продолжают играть так же замечательно, как играли. Нет, говорить об этом никак невозможно.

Но художественный талант не совпадает с административным талантом. Вовсе не обязательно, чтобы художник, обладающий огромным талантом, обладал и административными способностями. Мы приписываем административные способности людям, которые не обязаны обладать ими. Мы не обязаны требовать от Константина Сергеевича организаторских способностей, потому что, когда он уделяет внимание организационным {369} вопросам, делая это хуже, чем другие, он отнимает этим дорогое время у своего замечательного режиссерского и педагогического таланта. То же самое можно сказать и относительно Владимира Ивановича. Если бы они сами хотели продолжать работать в этой области, нужно было бы им сказать: «Дорогие Константин Сергеевич и Владимир Иванович, вы настолько ценны для искусства в целом, что не нужно вам этим заниматься, не нужно для судьбы Художественного театра, для судьбы всего русского театра».

Можем ли мы желать, чтобы наши «старики» взяли на себя управление театром? У нас уже пробовали и «тройки» и «пятерки». Не обязательно Качалов, Москвин, Леонидов должны обладать административно-хозяйственным талантом. Не нужно от них этого требовать. Для этого должен быть человек-организатор[[19]](#footnote-20) (такого трудно найти), который вовсе не должен подменять собой художественных руководителей или художественное ядро театра. Это должен быть организатор, который сумеет устроить жизнь всего театра, нуждающегося в чистке, нуждающегося в том, чтобы был сжат аппарат, чтобы были расставлены силы. Необходимо, чтобы был во главе театра человек, который умел бы представительствовать в театре и вне театра.

Когда мы говорим о таком человеке, то нужно ясно понять, что он никоим образом не может и не должен собою подменять художественное руководство театром. Это должен быть организатор театра, который обязан создать такого рода обстановку, при которой наиболее плодотворно расцветут художественные возможности всего театра. Тогда и Константин Сергеевич и Владимир Иванович, освобожденные от хозяйства, от того, что они принуждены сейчас нести какие-то обязанности в этом отношении, отдадутся тому, ради чего существует театр. Тогда «старики» будут заниматься вопросами линии театра, о чем мы перестали говорить.

Мы за кулисами говорим: «Это плохо, то плохо, такого автора нет, такого нет, тот получил роль, тот не получил», — но мы перестали понимать, куда идет театр[[20]](#footnote-21), зачем он существует, мы перестали понимать ту огромную ответственность, которая лежит на нас перед каждым зрителем, который приходит в наш театр. Мы перестали понимать ответственность театра перед эпохой. Это самое важное. И новый организатор должен создать такого рода обстановку, при которой будут подниматься {370} вопросы творческого порядка, не связанные с той массой мелочей, сплетен, ненужных разговоров, всего отвратительного, что наслаивается вокруг неверной организации театра.

Мы знаем, что работа, которая предстоит Художественному театру, очень трудна. Этого не сделаешь в один день и даже в один сезон — так много одно на другое нагромоздилось, что потребуется один-два года упорной, настоящей работы. На это надо идти[[21]](#footnote-22). И надо понимать, что для того, чтобы сделать Художественный театр тем театром, каким он должен быть, для этого перестройка его организационной формы потребует не одну и не две недели и надо сказать об этом со всей определенностью и требовательностью, потому что если мы этого не сделаем, то с нас спросят тогда, когда уже будет поздно.

Мы все ответственны за Художественный театр. Каждый из нас, бежавший из Художественного театра в другой, чувствует свою вину перед театром в том отношении, что все то, что он делает на стороне, он мог бы делать с энтузиазмом и со всей силой в этом театре. Но мы разбили себе голову в Художественном театре. Один из критиков сказал, что у Лермонтова было не разочарование, а безочарование. И вот когда я смотрю на то, что делается в театре, я чувствую не разочарование, а безочарование. Нет веры, есть служба, есть приход на репетицию. А радости творчества нет. При разочаровании остается какая-то возможность и очарования, а при безочаровании может быть только будничная, скучная работа. И все это от неверной организации театра.

Говорят, что режиссерских сил Художественного театра недостаточно. Конечно, по сравнению с Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем они слабее, но ведь по сравнению с остальными театрами они выше[[22]](#footnote-23). Откуда черпают остальные театры режиссерские силы? Из МХАТа. Кем и каким образом направляются молодые театры? МХАТом.

Что у нас значительная часть труппы с ее неверной организацией вообще обращена в болото — это не секрет. У нас большое собрание людей, но отсутствие коллектива[[23]](#footnote-24). Вопрос организации Филиала должен встать со всей остротой. Он не может быть дальше в таком положении. Не может быть дальше труппа в таком положении, в каком она находится сейчас все одинаковые, все серенькие, все беленькие, все милы. И неизвестно, кто они. Вот этот вопрос должен встать во время решения {371} организационного вопроса. Да, в театре должен быть организатор, который должен раскрыть художественные возможности труппы[[24]](#footnote-25), для того чтобы мы не шли путем компромиссов.

Владимир Иванович говорит, что театр есть цепь компромиссов. В каждодневной жизни можно идти на компромисс, но нельзя делать компромиссов в сердцевине театра, в выборе линии, А мы делаем так: мы выбираем пьесы, допуская компромиссы, и получается серенький спектакль. Лучше провалиться пять раз и сделать шестой замечательный спектакль, чем сделать шесть маленьких спектаклей. Художественный театр стал бояться до ужаса провалов — и проваливается чаще, чем старый Художественный театр. Это является результатом отсутствия ясной, четкой постановки вопроса.

Все вопросы такого порядка, вопросы творческой смелости, вопросы репертуара, оформления, использования сил труппы, организации Филиала, уяснение того, что такое труппа Художественного театра и какие задачи стоят перед ним, ставить ли ему Шиллера, Шекспира, Пушкина, какого автора привлекать и какого не привлекать — все эти вопросы будут решены, когда будет решен организационный вопрос[[25]](#footnote-26).

Да здравствуют художественные традиции Художественного театра, но пусть будут стерты и уничтожены вредные традиции организационного порядка, которые ложатся бременем и тяжестью на творческие силы театра, которые душат силы наших «стариков», «середняков», молодежи, начиная с руководителей театра и кончая самыми молодыми![[26]](#footnote-27)

## Возвращение станковистов. П. Вильямс[[27]](#footnote-28)

«Театр и драматургия», 1935, № 7

Приход станковистов на сцену совсем не случаен. Конструктивизм, приведший своих неумелых эпигонов к обеднению сцены и к нерасчетливому обнажению материала, должен был вызвать как реакцию стремление к цвету на сцене. Как бы высоко ни расценивать достижения конструктивизма в области сценической площадки, нельзя не признать, что невнимание конструктивистов {372} к цвету и полное пренебрежение живописью во многом ущемляло сценическое искусство и лишало его того богатства, на которое вправе были рассчитывать режиссер и зритель.

В арсенале сценических средств, которыми располагает современный театр, краска и цвет одно время отступили на второй план. Вместе с тем сцена часто лишалась необходимого ощущения «атмосферы» спектакля, которого не всегда возможно добиться одними только линиями конструкций и сменой освещения. Поэтому обращение театра к станковистам, возвращение на сцену художников были глубоко оправданы.

Однако это возвращение таило ряд опасностей, которые нужно было предвидеть. Станковисты, не в пример конструктивистам, плохо знали законы сцены и сценической площадки. Опасность лежала в том, что возвращение на сцену живописцев одновременно возвращало те большие сценические полотна, превращавшие театр в выставку картин, или павильоны, от которых давно уже отказался советский театр.

Живописцам нужно было пройти путь, который прошли советские театры. Им нужно было учесть достижения, которые накопили конструктивисты, научиться у них разрешению сценического пространства, одновременно отбросив их чрезмерный аскетизм. Возвращение живописцев на сцену имело бы смысл, если бы оно обеспечило новое продвижение театра вперед.

П. В. Вильямс был в числе первых станковистов, пришедших в театр. Далеко не сразу нашел он свое театральное лицо. Во всяком случае, его первая работа («Реклама» на Малой сцене Художественного театра) явственно обнаружила двойственность подхода Вильямса к театру. Для сцены у него как у художника имелись великолепная живописная культура, прекрасное чувство формы и изысканность красок, которая не допускала аляповатости. Но способ разрешения Вильямсом сценического пространства еще оставался в кругу старых павильонов; художник только изредка вносил в декорацию свое отношение современника к разыгрывающимся событиям. От нового театра Вильямс усвоил метод гротеска, который особенно хорошо сказался в декорациях суда со статуей Фемиды, в рисунках мужских и женских костюмов, в их преувеличенной модности и яркости. В «Рекламе» Вильямс как будто искал пути, чтобы найти свое, художника, отношение к Америке наших дней. Он делал это еще половинчато, и эта его работа не содержала ничего принципиально нового, обнаружив лишь тонкий вкус художника. «Реклама» была как бы первым учебным шагом Вильямса.

{373} Он продолжал поиски того сценического языка, который должен был вырвать его из круга старых павильонов и освободить от пренебрежения к разрешению сценического пространства. Первоначальные эскизы Вильямса к «Травиате» (в Музыкальном театре) оставались, однако, еще в тех же границах. Вильямс великолепно учитывал музыку Верди и искал ее выражения в мягких пейзажах и интерьерах. Пышной традиционности Головина, стилизации Бенуа и Добужинского Вильямс противопоставил изысканную тонкость света и мягкость линий, взятых им от его французских учителей. Но как бы тонко ни выполнял Вильямс свои замыслы, он, по существу, лишь обновлял старые приемы и не вносил нового в театр. Живопись осталась живописью, а сценическое пространство неразрешенным до конца. Поэтому эти первые варианты «Травиаты» были отвергнуты Немировичем-Данченко, поставившим перед художником более сложную и глубокую задачу. Речь шла о том, что каждый спектакль должен иметь свой сценический принцип, выраженный во всей работе театра, в том числе и работе художника.

Параллельно с «Травиатой» Вильямс подготовил «Пиквикский клуб» для филиала Художественного театра. В этой постановке Вильямс уже нащупывал для себя новые приемы. Огромные живописные полотна уже не служили для реального изображения места действия, не подменяли собой натуралистических декораций, а выражали условно и место действия и отношение художника к происходящему. Если в «Рекламе» это отношение прорывалось только в отдельных деталях, то в «Пиквике» оно пронизало всю работу художника, начиная от декоративного оформления и кончая костюмами и гримом. Старая Англия была показана иронически, и система панно, ярких костюмов, необычных гримов, сочетание света и цвета, вся живописная гамма раскрывала понимание художником Диккенса. В этой постановке Вильямс пришел как бы к «оживленной» живописи. Живопись зажила на сцене. От панно она просачивалась на костюмы актеров, на очертания бутафории, на обивку мебели. Но все же и в этом блестящем спектакле Вильямс в целом оставил в пренебрежении вопросы сценического пространства. Панно властно окаймляло обычную сцену, но оставалось декоративным фоном. И Владимир Иванович был, конечно, прав, когда предложил Вильямсу в работе над «Травиатой» искать новые сценические принципы.

В «Травиате» эти поиски художника оправдывались общим замыслом «концерта-спектакля» и основным пониманием темы оперы как истории актрисы, гибнущей в окружении буржуазного {374} общества. Работу Вильямса и предопределило противопоставление актрисы обществу. Так появилась общая установка для всего спектакля с местами для хора и сценической площадкой для действия. В местах для хора, ложах помещалась театральная публика XIX столетия. На сценической площадке разыгрывалось действие драмы. Прием панно получил в «Травиате» новое разрешение. Панно не столько доминировало в спектакле, сколько было подчинено общему разрешению сценического пространства. Оно являлось условным обозначением действия, и Вильямс мог здесь использовать собственную живописную культуру и традиции французского мастерства.

По-новому стал относиться Вильямс и к технике сцены, добиваясь от совершенно необорудованной сцены Театра имени Немировича-Данченко по-настоящему больших эффектов. Так родились две выносные площадки, на которых помещались актеры. В этой работе Вильямса было чрезвычайно ценно слияние основных принципов постановки с глубоким пониманием темы спектакля. Живопись потеряла в «Травиате» самодовлеющее значение и растворилась в общей работе театра.

Работа П. В. Вильямса доказывает, что одним из путей разрешения сценического оформления в наши дни может и должно явиться использование художников станковистов.

## Памяти В. А. Симова

«Известия», 23 августа 1935 года

Два великолепных и редких качества отличают творчество В. А. Симова. Первое — страстное и углубленное знание жизни. Древний Рим, Скандинавию, боярскую Русь, глухие вологодские леса, грязные тульские деревни, быт боярских усадеб, квартиры интеллигентов — все это он изучал серьезно и творчески. Он ломал старые декоративные приемы, он принес в театр знание жизни, понимание истории и атмосферу быта и эпохи. Второе его особенное качество — он был первым художником-режиссером; он исходил от идеи пьесы и от актера как ее выразителя. Оттого он был неистощим на мизансцены и чуток к режиссерским желаниям. Оттого легко и свободно было играть в его декорациях.

В. А. Симова еще долго будут изучать как подлинно театрального декоратора: он первым среди художников театра понял искусство сцены, выдвинув идею сценического пространства. Он знал, что сцена — это условность, «обман», но он знал и то, что нужны такая условность, такой «обман», чтобы верить, {375} что там, на сцене, — жизнь. Он был глубоким и честным реалистом на театре. Он работал не покладая рук.

Без В. А. Симова не было бы и не могло быть великолепной плеяды наших молодых театральных художников.

В. А. Симов оформлял чеховские и горьковские пьесы, «Царя Федора Иоанновича», «Юлия Цезаря», «На всякого мудреца довольно простоты», «Мертвые души», «Бронепоезд».

Советская сцена потеряла большого мастера.

## Три толстовских спектакля К 25‑летию со дня смерти Л. Н. Толстого

«Театр и драматургия», 1935, № 11

«Власть тьмы» была поставлена Художественным театром, когда проходило первое увлечение сценическим натурализмом. Театр находился на переломе. Его манили большие формы и глубокое трагическое содержание. После чеховских пьес театр порывался к трагическому спектаклю, в котором были бы стройно уравновешены бытовая правда и внутренняя наполненность Театр ясно сознавал трудности, связанные с постановкой трагедии Л. Толстого. Он знал, что его великолепные, но тогда начинающие актеры волнующе передают тончайшие изгибы чеховской поэзии и психологическую сложность ибсеновских драм. Он знал, что в создании так называемого настроения он достиг искусного мастерства и что жизненная правда удается ему с предельной законченностью. Но где-то внутри театра жила тревога, что эти приемы не до конца исчерпывают его задачи.

«Власть тьмы» влекла театр в иную, ранее ему незнакомую среду. Именно эта среда и была главным препятствием при предшествующих постановках «Власти тьмы». Крестьянство редко удавалось на сцене. Даже лучшие актеры, которые великолепно играли современное им общество, исторические и героические роли, оказывались бессильными при встрече с образами русских крестьян: они исполняли их с деланной простонародностью и наигранной простоватостью.

Прежние постановки «Власти тьмы» отличались фальшивым русским стилем и явно противоречили драме Толстого. Чистенькие павильоны, богатые сарафаны, благородные, законченные жесты не совпадали с темой и страшной трагедией крестьянского быта. Стоит только посмотреть на фотографии, оставшиеся от постановок «Малых» театров — московского и петербургского (Суворинского), — чтобы увидеть, насколько эти благообразные крестьяне далеки от крестьян Толстого и насколько большинство актеров следовало в их изображении самым дурным традициям {376} старого театра. И разрушить эти традиции стало настойчиво необходимым. Понять атмосферу «Власти тьмы» и каждый отдельный образ стало задачей Художественного театра. Но это значило не только верно показать жизнь и быт, но, поняв идею пьесы, проникнуть в психологию образов и найти обычно ускользающую от актеров крестьянскую типичность и характерность.

Было ли это в средствах Художественного театра? В одном театр мог быть спокоен: он давно нашел ключ к правдивому бытоизображению. И на этот раз он пошел в жизнь. Для него стало оправданной и законной привычкой исходить не только от литературного, но и от жизненного материала. Он не ограничивался текстом автора и литературными к нему комментариями. Прежде чем начать работу над пьесой Толстого, театр хотел узнать действительное окружение и реальный быт деревни. Для него был неприемлем «господский» взгляд на крестьянство, который сквозил во многих спектаклях других театров. Он не хотел идеализировать действительность: главный смысл постановки для Художественного театра состоял в разоблачении «идиотизма крестьянской жизни», мимо которого проходили прежние постановки, явно приукрашивавшие неприглядную действительность. Ставивший пьесу Станиславский начал с изучения деревенского быта Тульской губернии. Художники ездили туда для зарисовок и набросков. Деревня встала перед режиссерами МХТ во всей косности и бескультурья, мраке собственничества и религиозной тупости.

Спектакль осуждал современную ему деревню. Художественный театр отказался от нежных и мягких красок, которыми он пользовался при постановке чеховских пьес. Он искал на сцене правдивости, грубости, раскрывая в то же время своеобразную красоту русской природы.

В первый раз на сцене была показана не идеализированная деревня, а тупая, собственническая жизнь в душной, низкой избе. Это было, может быть, самым главным завоеванием театра. Он не преследовал подробного натурализма. Он схватывал атмосферу быта, и это ему удалось. Если видевшие спектакль и вспоминают о том, что бутафорские куски грязи были вылеплены с крайней тщательностью и что в одной из картин на сцене помещалась лошадь, мирно жевавшая сено, то в то же время современные постановке критики отмечали, что ни одна из этих деталей не получала самодовлеющего значения. Театр выбирал характерные бытовые черты и не подробно, но верно и последовательно показывал крестьянскую жизнь. В. А. Симов в своих воспоминаниях рассказывает о задачах, которые он поставил {377} себе в качестве декоратора спектакля. Ему хотелось быть предельно правдивым и в то же время сохранить какой-то отпечаток поэзии. Чем более проста была обстановка, среди которой совершались преступления, тем отчетливее и сильнее доходили они до зрителя.

Но помимо этой части спектакля, в которой Художественный театр был верен жизни, была вторая, самая трудная часть. Поставить «Власть тьмы» значило не только верно передать атмосферу быта, но также понять идею пьесы и раскрыть психологию действующих лиц. Актеры отошли от убийственного шаблона театральных крестьян. Они не играли красивых добрых молодцев, записных русских красавиц и деревенских колдунов. Они искали характерность — простоту и типичность. Но театр еще переживал время, когда внешняя характерность героя заслоняла внутреннюю типичность. Он очень тонко показал в своем исполнении ряд выразительных черт. Он поймал особенности тульского говора, он дал великолепные гримы, нашел и закрепил грубоватые повадки отдельных образов. Но, заботясь о верности быту и о сценическом жанре, театр не проник в трудную и чуждую психологию крестьян-собственников. Та самая внутренняя жизнь, о которой потом будет заботиться Художественный театр, эта внутренняя жизнь еще ускользала от исполнителей «Власти тьмы». Оттого внешняя атмосфера пьесы и хорошо найденная характерность не приобрели той силы звучания, которую они должны были приобрести при полном вскрытии толстовского текста. Порой текст побеждал независимо от исполнителей. Замечательная сцена четвертого акта между Анюткой и Митричем производила глубокое впечатление не столько благодаря актерам, сколько благодаря самому Толстому.

Если говорить по существу, то исполнители Художественного театра «обмещанили» крестьян. Как бы талантливо ни изображал Акима А. Р. Артем, он все же не достигал полного перевоплощения в толстовский образ, и, как писала критика, за его Акимом все время глядел так совершенно исполненный Артемом Перчихин из «Мещан». И как бы хорошо и просто ни играл В. Ф. Грибунин Никиту в первой части спектакля, он не имел достаточной силы, чтобы показать опустошительные результаты, к которым пришел Никита после совершения им тягостного преступления. Исполнители ходили *вокруг* толстовской драмы. Может быть, одна Н. С. Бутова — Анисья до конца проникла в толстовскую атмосферу и крестьянский быт. Остальные же оставались великолепными мастерами, показывавшими быт, но не раскрывавшими внутреннего мира толстовской пьесы.

{378} Результатом первой встречи Художественного театра с Толстым явилась победа над старыми штампами изображения крестьянских пьес, и это уже было значительно. Но в то же время трудности пьесы Толстого были так велики, что театр не преодолел их до конца. «Крестьянские» пьесы долго оставались и для МХТ почти запретной областью; тем настойчивее встала перед театром задача перейти от внешней правдивости к большой внутренней правде: пьеса Толстого послужила большим толчком к развитию внутренней техники актера, которая потом стала основой его актерской деятельности.

Театр встречался с Толстым как художником в разные периоды своего существования. Толстой неизменно появлялся на сцене МХТ, когда театр переживал какие-либо существенные переходные моменты. Так было в 1902 году, когда театр испытал первые противоречия натурализма. Так было в 1911 году, когда Художественный театр после смерти Толстого первым осуществил его драму «Живой труп».

Постановку «Живого трупа» от «Власти тьмы» отделяют девять лет. Эти девять лет были наполнены поисками, опытами, удачами и неудачами. Театр прошел через увлечение стилизацией и окончательно отбросил натурализм; поставив Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, он приобрел богатый опыт в постановке русской классики. Театр подошел к Толстому в тот период, когда утверждал очищенный и освобожденный реализм в качестве окончательного итога своей деятельности. Он подошел к Толстому тогда, когда раскрытие внутреннего мира людей, их психологии было для него гораздо важнее, чем подробное изображение быта и чем самая верная его передача.

«Живой труп» был очень труден для театра сценически. Действительно, пьеса Толстого, дошедшая только в черновиках, была не столько развернутой драмой, сколько ее эскизом. В отдельных деталях, скупых сценах, в ее сквозном действии чувствовались художественное величие Толстого и его философская концепция. Эти сжатые сценические наброски театру предстояло обратить в стройный и законченный, наполненный жизнью, страстью и правдой спектакль.

Театр приближался к хорошо знакомой среде, хотя в толстовской пьесе она была захвачена намного разнообразней, шире, чем в предшествующих опытах театра. Он и здесь сохранил правду типического в тщательной передаче атмосферы эпохи и быта. Но он стал неизмеримо строже в выборе деталей, требовательнее в отборе тех черт, которыми он пользовался для того {379} или иного образа. Симов рассказывал о том новом принципиальном подходе, который был у него — как декоратора, — к «Живому трупу». Он замыслил на небольших по пространству и объему кусках сцены строить картины; через немногочисленные детали создавалось необходимое впечатление о разнообразных местах действия «Живого трупа». Театр тонко передал бытовую сторону пьесы. В каждой картине он нашел ее смысл, атмосферу. Но не это уже было первостепенной заботой театра. Он думал о том, как найти психологические законы, по которым живут толстовские герои. Для него было важно передать особый, толстовский стиль. Ему нужно было говорить сценическим языком, адекватным живому языку писателя. По сравнению с «Властью тьмы» исполнители были не только ярче и их мастерство было не только более совершенно, но и самые приемы исполнения были более тонкими. Так, убедительна была со своим французским языком и изящным вышиванием старая Каренина — М. П. Лилина. Оттого так прост и неистов в своей тоске был И. М. Москвин, игравший Федю Протасова. Оттого так законченны были все эпизодические выходы, начиная с молчаливого курьера в окружном суде и кончая формалистом следователем, которого с великолепной тонкостью изображал И. Н. Берсенев.

Дело было не в том количестве текста, которое отпущено для каждой из ролей. Оно состояло в том, что каждая реплика была насыщена миросозерцанием, вложенным Толстым в его сценические образы. Благодаря этому театр добился исключительной правдивости и за быстро летящими двенадцатью сценами, в которые уложена толстовская драма, вставало полное противоречий «общество» эпохи. Идея непротивления отступала перед теми человеческими судьбами, перед тем огромным моральным и общественным гнетом, которые обнаружились в «Живом трупе» и вели к подлинной правде Толстого-художника.

Художественный театр и здесь исходил от правды жизни и правды быта, как и во «Власти тьмы». Но теперь к этому присоединилось умение раскрыть внутренний облик героев, и потому победа театра в «Живом трупе» была намного значительней поисков «Власти тьмы». Новый метод работы укрепил театр на тех позициях, которые он тогда искал. Это были позиции внутренней правды и большого мастерства. После «Живого трупа» было уже легче перейти к полному развитию основ внутренней техники.

Можно ли сказать, что Художественный театр и в постановке «Власти тьмы», и в постановке «Живого трупа» твердо и верно {380} оценивал философские позиции Льва Толстого? Вряд ли. Он был слишком увлечен Толстым как художником. Но, подобно тому как для читателя правда Толстого-художника была гораздо убедительнее его проповедей, так же в спектаклях Художественного театра правда жизни звучала сильнее, чем философская идея автора.

После революции Художественный театр несколько раз пытался приступить к работе над «Плодами просвещения». Еще до открытия Художественного театра первой режиссерской работой Станиславского в Обществе искусства и литературы была постановка «Плодов просвещения». Это была одна из наибольших режиссерских побед Станиславского. Его уже тогда занимало противопоставление «бар» и «крестьян». С этими же мыслями о социальной комедии театр подошел к «Плодам просвещения» после революции. Однако эти попытки не были доведены до конца, один раз из-за отъезда труппы за границу, второй — из-за того, что перед театром встали другие, более важные задачи.

Театр вернулся к Толстому в третий раз при постановке «Воскресения». Самая мысль об инсценировке романа для театра вызвала большие споры. Казалось невозможным преодолеть философскую концепцию романа. Увлекаясь Толстым, признавая его огромную познавательную ценность, преклоняясь перед мощью его гения, театр в то же время спорил с Толстым-философом. Театр принимал его не только как великолепного писателя, не только как правдивого изобразителя эпохи, не только как знатока человеческой души. В «Воскресении» Немирович-Данченко увидел гневное и полное художественной силы разоблачение царской России. По этой линии и был направлен спектакль. Произошло социальное осмысление Толстого. Толстой был взят в том разрезе, который был нужен и близок современности. Поэтому спектакль, глубоко проникавший во взаимоотношения Нехлюдова и Катюши, делился на четыре огромные части, каждая из которых раскрывала обобщающие картины царской России, в каждой из них вставали и вскрывались острые социальные противоречия. Театру важно было, поняв подлинный социальный пафос Толстого-обличителя для наших дней, сохранить его живую теплоту, его гуманизм и его стиль, сохранить весь пафос, силу его гнева, любви и иронии. Патетичность и страстность спектакля отличали «Воскресение» от «Власти тьмы» и «Живого трупа».

Немирович-Данченко, осуществлявший «Воскресение», в полной мере передал любовь, гнев и сарказм Толстого. Он сумел {381} показать все разнообразие толстовских чувств, мыслей и переживаний. Он добился этого введением «лица от автора», которого изображал В. И. Качалов. Правда чувства была во всех образах, разоблачение было в сильно взятом режиссерском рисунке, но без «лица от автора» толстовское отношение до конца не могло быть обнаружено. «Лицо от автора» передает не образ Толстого, оно передает его мысль, раскрывает мироотношение и мироощущение Толстого.

## Из выступлений на творческом совещании[[28]](#footnote-29)

… Художественный театр очень избалован. А между тем, когда мы сами смотрим наши спектакли, то внутри театра они нас большею частью не удовлетворяют. В спектакле мы ищем сквозное действие, а во внутренней жизни театра сквозное действие его неотчетливо, хаотично, туманно. Надо поставить вопрос: в чем сквозное действие театра, к чему он стремится? Надо говорить о целеустремленности спектакля, о том, каким путем театр добивается этого. Вот когда я, зритель, смотрю спектакль, то из тех волнений и потрясений, которые я испытывал, и рождается для меня идея спектакля. Как говорит Владимир Иванович, важно, чтобы после спектакля зритель хотел посмотреть его второй, третий раз. Недаром так часто приходили в Художественный театр по нескольку раз на один и тот же спектакль.

… Я считаю подлинно МХАТовскими не идущие сейчас спектакли: «Блокаду» и «Унтиловск». Я их считаю МХАТовскими по режиссерскому подходу, по способу раскрытия образа спектакля, по той атмосфере, которой добились в этих спектаклях. Это глубоко МХАТовские спектакли.

{382} Меня занимает один, на мой взгляд, самый острый вопрос, на который я настоящего ответа найти не могу. А между тем вопрос этот определит судьбу МХАТ в дальнейшем. Мы великолепно понимаем, что творческая сила МХАТ обусловливалась наличием единого коллектива и двумя гениальными режиссерами-руководителями. Мы хорошо знаем, что оба эти руководителя выпускают основные спектакли на нашей сцене и наши режиссеры подготавливают спектакли к выпуску их Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем. Но это временное положение. Если так будет продолжаться, то мы окажемся перед полной катастрофой к тому моменту, когда Владимир Иванович и Константин Сергеевич работать не смогут. Однако Художественный театр, как организм и как искусство, определялся взаимоотношениями коллектива и этих двух людей. Значит, нужно думать о возникновении, о рождении людей, которые пусть не с таким творческим гением, не с такой степенью интенсивности, пронзительности, но живо, смело подходили к вопросам театра, то есть нужно думать о крупной индивидуальности. Но крупная индивидуальность, усвоив метод театра, поймет его неизбежно по-своему. Если мы будем думать о повторении приемов, о том, чтобы режиссер пользовался готовыми рецептами, мы всегда будем иметь спектакли чрезвычайно средние. Ведь Вахтангов по-своему понял эту систему. Каждый художник будет ее понимать по-своему и будет следовать не ее букве, а ее духу, развивая, а не консервируя ее.

Самое главное, что нам необходимо в театре, — это отличать дух и сущность метода от начетничества, от повторения приемов, от пользования готовыми штампами, готовыми приспособлениями, потому что они в конце концов неизбежно убивают живую творческую мысль и живую индивидуальность. А между тем есть известная режиссерская робость, есть большая актерская косность в театре, есть люди, лишенные живой, острой мысли. Будем говорить так. Мы, в большинстве, знаем систему не так, как она теперь существует. Большинство не имеет возможности сталкиваться с Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем. У нас в театре порою господствуют раз навсегда утвержденные приемы, раз навсегда утвержденные приспособления, штампы МХАТ, следование букве, что мы и видим в режиссерской и актерской работе. Если мы будем следовать мертвой букве метода, то разве можно говорить о будущем МХАТ?

Если говорить о формализме во МХАТ, то это — формальное пользование готовыми приемами, когда театр считает, что в том {383} методе, которым мы владеем, заключается ключ, которым раскрывается дверь в любую пьесу. Мы готовы этим ключом раскрыть и Чехова, и Островского, и Достоевского, и Гоголя — любого драматурга, не думая о своеобразии автора.

Наши недостатки нередко являются следствием того, что метод понимается упрощенно. Я думаю, что мы очень часто смотрим в букву системы, а не в ее дух, не в ее зерно, не в ее сущность, которая единственно позволяет ее развивать дальше. В методе Художественного театра, в богатейшем запасе творческого опыта мы находим готовые приемы. Эти готовые приемы и трафарет враждебны творческому методу МХАТ и его системе, которая внутренне чрезвычайно жива и разнообразна. Об этом нужно говорить очень определенно, очень резко, очень по существу, потому что в таком положении «усредненности», в котором живет наша мысль, применительно к любой постановке, работать нельзя.

Что такое актер Художественного театра? Вся деятельность Художественного театра заключалась в том, что крупные индивидуальности находили себя в коллективе. Прежний Художественный театр был этим необыкновенно силен. Ярчайшие индивидуальности отличали тех, кто играл второстепенные роли, например Артема. Если актеры Художественного театра играли вторые и третьи роли, это не означало, что они не яркие индивидуальности.

Это составляло силу Художественного театра, его коллектива, в котором индивидуальности раскрывались чрезвычайно глубоко.

И. Я. Судаков говорил здесь о Л. М. Леонидове, о В. И. Качалове и о других. Своеобразие их приемов шло исключительно и прежде всего из богатства индивидуальности, из внутреннего содержания личности актера. В чем самый большой грех нашего актера МХАТ и в чем самая большая его трещина? В том, что внутреннее, личное содержание актера недостаточно еще богато, а может быть, еще недостаточно раскрыто.

Большое значение имеет изменение творческой среды. Когда мы говорим о наших «стариках», то надо знать, что они вращались в той среде литературы и искусства, которая их оплодотворяла. Этого скрывать нечего. Тут нужно поставить вопрос об изменении строя театральной жизни, творческой среды, в которой мы находимся. Может быть, у Художественного театра должен быть какой-то клуб, куда пришли бы люди, где можно было бы видеть, слышать интересные рассказы об отдельных опытах, жизненных случаях, судьбах и т. д…

## **{****384}** От отвлеченных споров к конкретной работе

«Горьковец», 16 сентября 1936 года

Редакция «Горьковца» обратилась ко мне с предложением подробно познакомить театр с работой литературной части МХАТ, которая по ряду преимущественно организационных причин сейчас незнакома, как мне стало ясно, большинству его работников. Такое ознакомление тем более важно, что перед театром с каждым годом развертываются все более широкие общественные и художественные задачи, от которых театр часто отстает. Это ознакомление должно перейти во вдумчивое, конкретное и деловое обсуждение проблем репертуара и идейно-творческой линии театра.

Наступающий сезон будет иметь в этом смысле очень существенное значение. Постановки «Любови Яровой», «Бориса Годунова» и «Анны Карениной» и, надо полагать, «Банкира» Корнейчука (предварительная работа с автором над пьесой закончена) покажут, насколько сильно и глубоко заложен в МХАТ порыв к творческой, нужной стране работе. Театр обязан глубоко готовиться к 20‑летию Октября. К семнадцати пьесам четырнадцати советских авторов, поставленным театром за последние одиннадцать лет, должны прибавиться пьесы, превышающие их своими художественными качествами и политическим значением.

Театр продолжает начатую уже работу с Афиногеновым, Корнейчуком, Треневым, Вс. Ивановым. Идут переговоры с целым рядом молодых авторов (Ю. Герман, А. Крон, Н. Вирта и другие).

Огромный опыт, накопленный литературной частью и режиссурой театра за десятилетие работы с лучшими советскими авторами, должен быть подытожен, изучен и расширен. Метод работы с автором чрезвычайно индивидуален. Он немыслим, однако, без глубокого взаимного понимания и дружеского доверия. Начиная от подробных обсуждений планов пьесы до конечной проверки пьесы в кабинете, он основан на этом понимании и на этом доверии. Эта работа неизбежно носит творческий характер, иначе она бесплодна, поэтом) — в ней должны быть всецело устранены элементы формализма.

За годы долгой работы с авторами было много неверностей и ошибок. Мы иногда давали театру не до конца проработанный материал, спеша передать пьесу в производство, а на самом деле задерживая этим актерскую работу. Режиссура, в тесной связи с которой работает литературная часть, сама литературная часть и автор должны представлять пьесу в готовом для {385} репетирования состоянии. Это не значит, что в процессе репетиций невозможны дополнения и изменения. Одна кабинетная работа, как бы продуктивна и углубленна она ни была, никогда не покажет автору так ясно почти неизбежные в каждой вещи недостатки и стоящие перед автором задачи, как непосредственная постановка пьесы на сцене. Поэтому я считаю опыт, предложенный мною для «Старика» Струева, наиболее продуктивным для молодых авторов, чьи пьесы заинтересовали театр (подготовка их практически молодежью). Думаю также, что предлагаемая мною сейчас в театр пьеса Ф. Вольфа «Троянский конь» для следующего молодежного спектакля должна работаться в этом направлении.

Большой задачей остается создание классического репертуара, достойного театра мирового значения, каким является МХАТ. Несмотря на то, что МХАТ ввел в свой репертуар такие монументальные спектакли, как «Фигаро», «Горячее сердце», «Мертвые души», «Воскресение» и «Гроза», он далеко не в полной мере выполнил свои задачи. Достаточно напомнить, что в нашем репертуаре нет «Горя от ума» и «Ревизора», пока нет ни одной пьесы Шекспира и Шиллера, нет Мольера, нет испанцев, нет Сухово-Кобылина и Лермонтова. Разрабатываемый пятилетний план должен устранить эти прорывы. Работа над «Борисом Годуновым» должна нам открыть просторы в области трагедии. Уже начаты предварительные работы над классической комедией — «Тартюфом» и «Виндзорскими проказницами». Они будут иметь значение, если из области прекрасных предположений перейдут в твердую реальность.

Мы знаем, что в театре существуют сомнения относительно возможности и выполнимости нашими силами вещей большого трагического масштаба. Словесными спорами вопроса не разрешишь. Сомнения обусловлены высокими требованиями руководства к актерскому искусству. Необходимо начать работу, которая поставила бы актеров лицом к лицу с этими требованиями. Вопрос может быть разрешен только практически, творчески. «Борис Годунов» в этом смысле очень важен. Не менее важны предполагающиеся Пушкинские вечера, из которых уже вчерне разработан план первых двух. Кроме того, предполагается в выходные дни давать на нашей сцене литературные вечера, посвященные крупным писателям и составленные из отрывков их лучших произведений. Эти вечера должны обратиться в настоящие лаборатории. Вокруг вечеров Шекспира, Пушкина, Лермонтова, Шиллера и других должна закипать большая работа, которая увлечет актеров, подготовит их к воплощению на {386} сцене классиков и заставит труппу перейти от отвлеченных споров к реальной работе.

Все эти вопросы (я перечислил только наиболее важные, первоочередные) и должны быть обсуждены по-деловому и конкретно. Литературная часть театра является одним из основных инициативных проводников борьбы за идейно-творческую, художественную, отвечающую задачам социалистического общества линию театра, и нельзя работать с автором вне производственных нужд театра.

## О новом в искусстве МХАТ

«Горьковец», 3 июня 1937 года

Правительственное награждение представляет собой как бы троякое признание театра. С одной стороны, это награждение театра в целом. Это признание творческой линии первого русского национального театра, награжденного орденом Ленина, признание правдивости и простоты, которых театр добивался всю свою жизнь и которые получили настоящую глубину и смысл только в годы революции.

Уже давно пора перестать в суждениях о роли МХАТ ссылаться только на его прошлые, дореволюционные заслуги. Художественный театр живет уже вторую половину своей жизни в годы революции, в течение которых он создал спектакли, превосходящие по философско-социальной глубине и художественной ценности то, что Художественный театр делал до революции. Вот они: «Бронепоезд», «Враги», «Воскресение», «Горячее сердце», «Анна Каренина», «Любовь Яровая». Искусство Художественного театра получило в них новую жизнь.

Награждение театра орденом Ленина не есть награждение театра за прошлые, предреволюционные заслуги, а награждение за то, что его руководители, его коллектив, хотя бы и после долгих метаний и трудных поисков, нашли свое лицо в пролетарской революции. Они получили от народа пищу, которой им раньше недоставало. Они получили социальную атмосферу, без которой не может быть настоящего искусства. Они не изменили принципам правдивости и простоты, но нашли им новое, гораздо более глубокое понимание.

Во-вторых, это награждение есть признание творческой силы коллектива. Оно распространяется и на наших руководителей, и на наших «стариков», и на ведущих актеров из молодежи. Это признание труппы вне каких-либо группировок и делений, вне очень вредного противопоставления «стариков» и молодежи, {387} которое имело место в годы 1925 – 1930, это признание единства коллектива, его таланта, его творческой монолитности.

И наконец, третье. Награждение званием Народных артистов СССР А. К. Тарасовой, Н. П. Хмелева, Б. Г. Добронравова и причисление их этим к лучшим актерам Союза имеет для нас глубокое значение в том смысле, что этим внутри театра должны быть прекращены сомнения, что то-то мы не можем играть, то-то мы боимся играть. Это награждение расширяет значительным образом пределы творческих и репертуарных возможностей театра. Мы должны играть и Шекспира, и Пушкина. Мы должны играть многих из тех классических авторов, которых мы еще не имеем в нашем репертуаре. Это третье важное из троякого признания силы и мощи Художественного театра.

К этому признанию мы шли с большим трудом. На отдельных этапах противоречия МХАТ становились особенно трудными. Вспомним годы 1932 – 1934, когда некоторый пессимизм распространился по всему театру, когда неудачная административная организация театра ложилась тягчайшим образом на все стороны его жизни. Художественные возможности театра и его неправильная организация находились в резком разрыве. Большинству труппы было ясно, что, пока самым коренным образом не будет перестроена организация театра, невозможен дальнейший художественный рост коллектива. В этой области теперь заложен правильный фундамент, на основе которого должно развиваться искусство МХАТ.

Второй ряд противоречий лежал в недостаточно отчетливом политическом мышлении театра. Здесь необходимо разобраться. Действительно ли МХАТ был оторван от советской драматургии? Конечно, нет. За годы 1924 – 1936 МХАТ поставил тридцать пять постановок (не считая «Бориса» и «Банкира»), из них двадцать, то есть явное большинство, принадлежит советским авторам.

В числе авторов мы имеем наших крупнейших писателей, таких, как Максим Горький, Вс. Иванов, Леонов, Олеша, Катаев, Булгаков, Тренев, Корнейчук, Киршон, Афиногенов. Театр за это время вел работу с Алексеем Толстым, Всеволодом Вишневским, Погодиным, Малышкиным, Бабелем, были интересные переговоры с Маяковским, прерванные его неожиданной смертью. Из этого перечисления видно, что один из основных принципов репертуарной политики театра заключается в том, что Художественный театр не может и не имеет права ориентироваться на какую-либо литературную группировку, что он {388} не имел права быть ни органом «попутчиков» — пользуясь старым и неверным термином, — ни тем более органом РАПП.

Обращение Художественного театра к писателям РАПП, в частности к Киршону и Афиногенову, было продиктовано желанием Художественного театра во что бы то ни стало дать политически насыщенный спектакль и на деле доказать, что он не чуждается советских драматургов, не чуждается политических проблем. Но представители РАПП пришли в театр не просто с желанием дать нужный театру материал, они пришли с желанием обратить Художественный театр в орган определенной литературной группировки. Вместо того чтобы учиться у театра, они хотели его учить. Репетиции «Хлеба» и «Страха» превращались часто в непрерывные споры, когда театр защищал свой творческий метод от схоластических и сухих формулировок, в которые пытались уложить его представители РАПП.

Можно привести ряд попыток внутреннего внедрения РАПП в МХАТ. Сюда относятся и требования В. М. Киршона, чтобы мой доклад на теасовещании РАПП разоблачил «идеалистическую сущность» системы Станиславского и положил бы начало «саморевизии» МХАТ с рапповских позиций, — требования, на которые Киршон получил категорический отказ. Сюда относятся и кончившиеся неудачей переговоры директора театра М. С. Гейца о более близком соглашении РАПП и Художественного театра. После этого возникла идея об организации специального театра РАПП, в который должны были уйти лучшие актеры Художественного театра из молодежи во главе с Н. П. Баталовым, режиссером И. Я. Судаковым и т. д. Но и политика внешнего разрушения театра окончилась неудачей.

Одновременно, творчески работая над «Хлебом» и «Страхом», театр увидел огромное противоречие между Художественным театром и драматургией Киршона, заключающееся в рационалистическом и схематическом подходе Киршона к жизни, в подмене живого, полнокровного образа схематическим наброском.

Я не могу сказать, что постановки «Хлеба» и «Страха» не принесли театру своей пользы. В наших спорах, в тревожных творческих поисках политический уровень, а вместе с тем и требовательность актеров значительно повысились, а также великолепные образы, какие были даны Леонидовым и Ливановым в «Страхе», Добронравовым и Кедровым в «Хлебе», показали, какие просторы лежат перед творческим методом Художественного театра в области острого воплощения на сцене современных классово насыщенных образов. Эти спектакли не разрешили {389} поставленных себе театром задач. Они показали, что вопрос «политического спектакля» намного глубже попыток Киршона.

И тут мы с благодарностью должны вспомнить имя человека, который серьезно помог театру. Это А. М. Горький. Может быть, не все знают о той замечательной роли, которую сыграл в этот период жизни театра Алексей Максимович. Его роль была непоказной. Состоялось несколько бесед, которые имели с ним различные представители театра и которые крепко и круто повернули руль театра.

В этих беседах определилась физиономия Художественного театра и его роль в стране. МХАТ должен в глубочайшем смысле отвечать художественным и общественным запросам современности. Он должен быть ведущим театром, художественной академией, у МХАТ нужно учиться, уничтожив схоластические споры, разрушив ненужную предвзятость. Тем не менее, несмотря на то, что театр мог опираться на ярчайшую платформу, художественная практика театра в те годы (1932 – 1933) этой платформы не приобрела и отличалась явной неустойчивостью.

Ни одна из работ, предпринятых в этот период Художественным театром с авторами, стоявшими вне РАПП («Патент № 14» Алексея Толстого, «Опыт» Тренева, «Смерть Занда» Олеши, пьеса Малышкина), не увенчалась успехом. Помимо организационного краха, о котором я говорил, это происходило от разрыва между пониманием политики и пониманием искусства, характерного для этого времени — и для драматургии, и для Художественного театра. Теоретически театр понимал невозможность такого разрыва, практически он не достигал нужных результатов.

Этого крепкого осознания политической мысли как глубоко органического явления, необходимого синтеза, который целиком органически охватывает всего человека, с его классовым чувством, с его мыслями, с его радостями и скорбями, этого в театре в целом не было. Этот недостаток лежал на наших классических постановках, как «Мертвые души», «Таланты и поклонники», и на наших советских спектаклях, которые в это время ограничиваются постановкой «Чудесного сплава» Киршона, премированного на конкурсе, и «В людях» Горького. Казалось, что театр не находит нужного оформления неясно живущим в нем чувствам и стремлениям. «Егор Булычов», «Любовь Яровая» и «Враги» принесли настоящее разрешение того кризиса, который театр чувствовал. В «Булычове» Художественный театр с поставленной задачей еще не справился. В спектакле продолжало {390} тяготеть бытовое разрешение пьесы, которое отвлекало от ее философской идеи. И хотя мы там имели ряд глубоких исполнений и прекрасную разработку мизансцен, спектакль не доходил до зрителя, потому что содержание горьковской пьесы не стало органической жизнью, как оно стало во «Врагах».

В спектаклях «Враги» и «Любовь Яровая» эпоха раскрывалась через живых людей, в них психология образа становилась социальной психологией, в них билась острая политическая мысль, настоящая поэзия и пафос. Они были внутренне цельны, в них не было противопоставления «политики» и «искусства», и в этих пьесах мы получили живое и новое искусство Художественного театра.

Самое страшное, когда искусство Художественного театра воспринимается как искусство мертвое, раз и навсегда установившееся. Между тем опыты, проводимые Владимиром Ивановичем в его постановках и Константином Сергеевичем у себя в Студии и над «Тартюфом», принципиально новы. Работа Владимира Ивановича над «Любовью Яровой», над «Анной Карениной», над «Врагами» должна быть глубоко понята и изучена, потому что она освобождает театр от натурализма, который был еще в «Бронепоезде», от частой у нас мелочности, от противопоставлений индивидуальной психологии классовой; в этих постановках театр воспринимает человека как единство и добивается единства социальной и философской идеи и органической жизни. В дальнейшей работе необходимо гораздо больше думать и говорить об этом новом искусстве МХАТ, чем мы это делаем.

Замечательно и то, что эти завоевания театра случились в тот же момент, когда организация театра была целиком изменена. Деятельность М. П. Аркадьева в этом направлении основана целиком на вере в коллектив Художественного театра, и только дальнейшая опора на коллектив поможет Аркадьеву дальше работать так же плодотворно, как он начал.

А задачи, которые перед нами стоят, чрезвычайно велики. Мы должны широчайшим образом раздвинуть наши репертуарные рамки. В нашем репертуаре нет «Горя от ума», нет «Ревизора», нет ни одной пьесы Шекспира; мы только что принялись за Мольера, нет испанских классиков, нет Сухово-Кобылина, мы забыли Гончарова, мы забыли, что в 1941 году юбилей Лермонтова. Коллектив должен бороться за осуществление самых крупных классических произведений, чтобы история человечества, лучшие из одухотворяющих человечество идей и образов ярко и сильно встали на сцене Художественного театра. {391} Ошибка наша состояла в том, что при выборе постановок мы слишком робели. Здесь больше робеть не надо. Мы должны строить большой театр.

В чем противоречия нашей советской драматургии? Репертуарная политика в театре может быть тогда ценна и ярка, когда в театре есть определенная твердая политическая линия, когда мы не будем чувствовать разрыва между возможностями театра и тем материалом, который мы получаем. Сейчас мы работаем над «Землей» Вирты, над интересной и смелой пьесой Вс. Иванова «Двенадцать молодцов из табакерки», которую автор представил нам в седьмой редакции. Он же пишет для нас пьесу к 20‑летию Октября. Мы получили интересные пьесы от Каверина и от Вирты.

Е. С. Телешева очень глубоко и правильно рассказала о положении с «Банкиром»[[29]](#footnote-30). Мы не закрываем глаза на недостатки этой пьесы, но «Банкир» взят и потому, что нужно помочь Корнейчуку — талантливому молодому автору, и потому, что это пьеса лучшая из появившихся в текущем сезоне. Основной конфликт Тайги и Романа на первый взгляд кажется поверхностным. На самом деле это большой человеческий конфликт. Это выдуманная проблема? Нет, это проблема не выдуманная. Если мы посмотрим окружающую жизнь, мы увидим, что в той или иной форме эта проблема существует. Доведены ли эти проблемы до конца у Корнейчука? Нет, не доведены. Доведены ли на той репетиции, которую вы видели? Наверное, еще не доведены, потому что весь смысл спектакля еще не был доведен до той остроты, до которой должен быть доведен. На опыте работы над этой темой Корнейчук должен увидеть, какие большие задачи стоят перед драматургией.

Таковы основные вопросы, которые мне кажутся чрезвычайно важными в плоскости творческой политики театра. Это вопрос укрепления организации театра в той форме, в которой это начато с назначением М. П. Аркадьева. Это укрепление и расширение репертуарных возможностей, это утверждение постоянно обогащающегося, живого и потому нового искусства МХАТ. Это создание из Московского ордена Ленина Художественного театра настоящего Пантеона русского театра, который должен на своей сцене отразить во всей силе мысли и поэзию наших дней и величайшие проблемы, которые когда-либо волновали человечество.

## **{****392}** Гастроли МХАТ в Париже

«Горьковец», 29 октября 1937 года

Гастроли МХАТ в Париже закончились. Они шли в течение театрально невыгодного, «мертвого» августа, среди шума Всемирной выставки, сенсационных сообщений газет, кинематографических боевиков, сотен тысяч приезжих. Но они шли и на фоне напряженных политических событий, угроз миру и свободе, упорной и энергичной борьбы народного фронта за единство антифашистских сил, за демократию. И сейчас, когда смолкли прощальные парижские овации, несшиеся из переполненного зала по адресу советского театра, игравшего на чужом им языке незнакомые большинству пьесы, когда театр возвратился на родину, встретившую его любовно и тепло, сейчас необходимо остановиться на его парижских выступлениях.

Уже не раз в советской печати отмечались два замечательных факта, тесно связанных между собой, — это встреча в Париже советских летчиков, писателей, спортсменов, артистов и огромный успех, подлинное торжество советского павильона. Высокие идеи коммунизма и коммунистического воспитания чело века конкретно и живо воплотились в чарующей скромности и обаянии Громова, Юмашева и Данилина, в ловкости и точности спортсменов, в образах наших писателей, в взволнованных и страстных спектаклях Художественного театра. Вряд ли кто из присутствующих забудет вечер первого представления «Врагов», когда зал стоя в течение пятнадцати минут приветствовал труппу театра, и то собрание за кулисами, где радостные и взволнованные, встретились наш коллектив, летчики, спортсмены, писатели и где раздалось провозглашенное Немировичем-Данченко и нашим полпредом дружное мощное «ура» в честь партии, правительства, родины, пославшей всех нас в Париж для большой и нужной работы. Не было дня, не было часа, когда все мы не помнили бы о Москве, не чувствовали, во имя чего и ради чего идут наши спектакли в зале Театра Елисейских Полей.

Хорошей и крепкой поддержкой было для нас теплое слово Ромена Роллана.

Театр не был окружен шумной сенсацией, не было ни привычной для парижан бешеной рекламы, ни аршинных афиш с бросающимися в глаза именами знаменитостей, ни газетных сообщений о привычках, личной жизни и симпатиях актеров и актрис.

Это был твердо определившийся, с первого же спектакля все возрастающий, все более крепнущий, серьезный, не мимолетный, {393} глубокий успех, успех, который заставлял задуматься и театральных деятелей, и зрителей и вызывал много горячих споров, успех, который привел в смятение эмиграцию, успех, который говорил о силе и мощи нашей драмы, концентрировал вокруг себя друзей и заинтересовывал самые широкие круги зрителей, буквально осаждавших театр в вечера последних спектаклей.

Очень показательно то, что даже в день нашего отъезда известный режиссер Люнье-По начал серию статей, посвященных разбору спектаклей, в газете «Репюблик». И даже правый журнал «Канди» открыл такую же серию статей.

Чем побеждал театр и что бросалось в глаза в первую очередь? Сейчас во Франции крепнет театральное движение, борющееся за единство спектакля, за его высокое художественное качество, за ансамбль и режиссуру; на этом основана серьезная реформа, производимая в старейшем театре страны, в знаменитой «Комеди Франсез».

Все эти свойства парижане нашли в спектаклях Художественного театра. Не зная языка, «мы понимали все», так пишет театральный критик Пьер Абрагам. Нет почти ни одной рецензии, в которой бы не отмечались «достойная удивления дисциплина, при которой ни одна “звезда” не выделяется, так как каждый думает о целом произведении, а не о своем успехе» (газета «Фигаро»), «удивительная труппа, составляющая неразрывное целое, где статисты обладают умением больших “звезд”» (Пьер Льевр) и т. д. Не меньшее восхищение вызывала режиссура спектаклей, «создающая картины, под которыми невольно ищешь подписи Ренуара, Мане или Писсарро» («Фигаро»). В Художественном театре парижские театральные деятели нашли то, о чем они сами мечтали и чего добиваются своими приемами на своих сценах. Отдельные критики и режиссеры, переживающие период эстетической революции против легкомысленного театра Бульваров, видели в суровом и твердом реализме нашего театра нечто отличное от их теперешних отвлеченных эстетических творческих методов. Все они в один голос признавали, что спектакли театра «оставляют в памяти образы, которые никогда не изгладятся» (Пьер Льевр), и что зрители встретили спектакли театра с «энтузиазмом, которого он заслуживает» (Рино). Газета «Вендреди» в конце статьи, посвященной гастролям, подводя итоги, заявила: «Если Станиславский и Немирович-Данченко могут гордиться Чеховым, то не в меньшей степени они могут гордиться именами всех великих драматургов мира — Шекспирами и Мольерами. Русские, глубоко {394} русские, они были и остаются замечательными служителями мирового театра».

В этом реализме театра, удивлявшем, потрясавшем и восторгавшем зрителя, были черты, которые казались загадочными и неожиданными для критиков: они крылись в той «высокой драматической насыщенности, которая держит в постоянном напряжении зрителей», в «быстром, почти судорожном ритме, мощно поддержанном в “Любови Яровой” динамичной игрой актеров» («Пари суар»), в неожиданном освещении образа Анны Карениной, «гораздо более сильном по сравнению с западными исполнительницами», — образе «совершенно новом, полном горячности и мощи» («Фигаро»), в суровости толстовской атмосферы. Некоторые искали объяснения в «особенностях славянской расы» (Пьер Льевр), другие — в отвлеченном непревзойденном мастерстве постановщика и актеров, «правые» готовы были признать этот волнующий реализм неотъемлемым и постоянным признаком русского искусства вообще, «не вносящего ничего нового в театр» («Фигаро»).

Вернее всего на все эти вопросы ответил Арагон в своей прекрасной и глубокой статье об «Анне Карениной», прошедшей в исполнении МХАТ после киноинсценировки романа с Гретой Гарбо в главной роли: «Все любящие театр должны быть благодарны театру за то, что он показал, что кинематограф может быть превзойден. Мы это знали, но порою в этом сомневались. Здесь древнее искусство, рожденное в Греции, получило вновь свое достоинство и славу. Для этого нужно было, чтобы в России царем стал народ».

Да, в этой идейной насыщенности спектакля, пронизывающей все его части, говорящей о миросозерцании Страны Советов, крылась природа его пафоса, его единства, его мастерства. Поэтому белогвардейская пресса приняла в штыки гастроли театра. Поэтому газета «Вендреди» определила спектакль «Любовь Яровая» как подлинную «мистерию русской революции». Поэтому-то во «“Врагов” московская труппа вдохнула мощную жизнь» («Пари суар»). Поэтому правая газета, «Фигаро», во-первых, пишет, что в финале третьего акта «Врагов» при словах Татьяны, обращенных к рабочим: «Эти люди победят», в зале разразился громадный энтузиазм, во-вторых, пытаясь отрицать художественные качества «Любови Яровой», не может скрыть, что, «как и во “Врагах”, энтузиазм разразился в финале, когда красное знамя заменило трехцветный флаг», и что «природа этих аплодисментов показалась нам в значительной степени политической». И не напрасно «Се суар» пишет про ту же {395} «Любовь Яровую»: «Целый кусок русской революции возник перед нами с силой и действенностью, которые сделали ее для всего нашего существа тем, чем она была для нашего сознания: кусок нашей жизни, частица нас самих».

МХАТ в течение всех своих гастролей чувствовал за собой свою родину. В Париже он встретил зрителей, не только оценивших его мастерство, но почувствовавших и то, что одухотворяет теперь этот театр, что делает его близким широким массам, что превратило его из интимного театра в монументальный театр социальной драмы, глубочайших человеческих чувств и величайших мировых проблем, что придало его реализму новый и широкий размах, идейную, коренную принадлежность стране, поднявшей знамя коммунизма и подлинной человечности.

## О Москвине Вместо отчета о творческом вечере

«Известия», 21 декабря 1937 года

Творческий вечер Москвина начался отрывком из «Царя Федора Иоанновича» — спектакля, в котором тридцать девять лет тому назад впервые появился на сцене Художественного театра Москвин. День его появления был днем открытия театра. С тех пор жизнь Москвина неразрывно связана с родным ему театром.

Творческие вечера, которые проходят сейчас во МХАТ, воскрешают не только великолепные образы, созданные старшим поколением его актеров, но приоткрывают дверь в прошлое самого театра, знакомя зрителей с отдельными эпизодами его сложной истории. Они воскрешают это прошлое не как сухой учебник и не как музейную достопримечательность, а как живое, близкое нам, полное глубокого содержания искусство, делавшее спектакли МХАТ значительными явлениями общественной и художественной жизни. И, присутствуя на генеральных репетициях и на самих творческих вечерах, нельзя не думать о том, какую силу и мощь придала этим художникам Октябрьская революция, побудившая их к таким еще более смелым поискам, которые совершает сейчас Немирович-Данченко, к углублению актерского мастерства, над которым работает Станиславский, и показавшая такого Москвина, каким мы видели его на его вечере в Художественном театре.

Для творческого вечера Москвин выбрал из своего репертуара самые удачные роли, которые принесли ему большую славу и которые обнаруживают глубоко национальное, народное зерно, составляющее отличительную черту его как актера. Но всем, кто имел возможность сравнивать его прежние выступления {396} и его сегодняшнюю игру, стал предельно ясным рост Москвина. Он ничего не утерял из свежести и непосредственности своего таланта. Он стал старше, внешне тяжелее, но какая мудрость, какая высокая человечность, какая сила и сосредоточенность сквозили во всех исполненных им отрывках! Он победил в себе раннюю частую несдержанность, толкавшую его порою к подчеркиванию отдельных кусков роли и к некоторой подчиненности зрительному залу, которую он сам сознавал и с которой боролся. В одной из бесед с молодежью он сказал о том, что актер должен выходить на сцену внутренне собранным и до конца наполненным, «приодетым». На своем творческом вечере он демонстрировал актерское искусство во всей его простоте, глубине и потрясающей силе.

Участники творческих вечеров МХАТ выступают без грима, в своем обыкновенном городском костюме. Так же выступал и Москвин. Для него было достаточно поднять воротник пиджака, чтобы намекнуть зрителю о состоянии Феди Протасова перед следователем, и ему нужны были только шляпа, сигара и палка, чтобы убедить зрителя в подлинной конкретности его Голутвина. Актер Москвин появлялся перед зрителем без всякой помощи грима и бутафории, не гримировальные краски, а крепко схваченный смысл роли изменяли лицо Москвина в тоскующее лицо «Мочалки» или в ехидно-самодовольное лицо Опискина.

Это был подлинный реализм, реализм конкретного вскрытия самого существа человека, его психологии, его стремлений, при котором делаются ненужными обычные театральные украшения. И хотя Москвин в этот вечер играл чрезвычайно различные роли, зритель безошибочно верил в реальность его героев. Не потому ли в театре вообще так любят прогоны пьес, которые совершаются в фойе, когда актеры без грима и костюма закрепляют внутреннюю линию образа и продиктованные ею, сделанные только силою актерского мастерства способы ее внешнего выражения? Точно так же и Москвин в отдельных сценах на генеральных репетициях порою пунктиром — не «во весь голос» — проверял линию своей роли, потому что без нее не может быть спектакля, не может быть искусства.

Особенно ясны были высокое мастерство и сила содержания образа в сцене из «Живого трупа». Прежде исполнение Москвина вызывало спор. Сейчас оно бесспорно. Оно бесспорно потому, что Москвин во всей мощи услышал толстовскую тему разоблачения лицемерия царского суда и фальшивой буржуазной морали. Он играл человека, который увидел во всей обнаженности {397} пустоту окружающей жизни и проникнут сдержанным, полным человеческого превосходства и достоинства гневом по отношению к этому приличному, закованному в предрассудки следователю.

Каждому из образов он придал необыкновенную значительность. Все отрывки принадлежали русским авторам. Он играл Л. Толстого («Живой труп»), Достоевского («Село Степанчиково» и «Братья Карамазовы»), Островского («На всякого мудреца довольно простоты») и Алексея Толстого («Царь Федор Иоаннович»). Он пробуждал в зрителе напряженный интерес к изображаемой жизни, и нельзя было без увлечения смотреть, как, прямо глядя перед собой маленькими, острыми глазками, усмехаясь, говорит с полковником Ростаневым повелитель села Степанчикова или как сокрушительным и мощным движением комкает деньги и топчет их ногами «Мочалка».

Москвин неслышно и незаметно для других вобрал в себя сотни человеческих судеб и характеров, рассыпанных по предреволюционной России. Оттого он не вмещается ни в одно актерское амплуа. Оттого он бывает и стихийно комическим, и подлинно трагическим, то заставляя зрителя радостно смеяться, то потрясая его обнаженной правдой человеческих чувств. Он принес с собой в театр полноценное и вдумчивое знание России, выраженное в созданных им образах. Но какие бы страдания он ни показывал на сцене, каких бы смешных людей он ни играл, он оставался оптимистом, глубоко верящим в будущее своей страны и в силу своего народа. Играя Голутвина и как бы выросшего из него Опискина, Москвин смеялся над ними смехом человеческого превосходства. Он понял, откуда, из каких истоков возникает сила этих ничтожных людей.

Москвин и в комедии сохраняет серьезность. Комизм его образов возникает из-за несоответствия данных его образов их мечтам. И чем серьезнее остается Москвин в комедии, тем безудержнее {398} и размашистее становится смех зрительного зала. Но в Федоре Протасове и «Мочалке» Москвин показывает другую, самую волнующую и самую глубокую сторону своей личности. Эти образы захвачены одной общей темой — темой человеческой неудовлетворенности и борьбы с несправедливостью. Этих людей Москвин наполняет любовью, состраданием и горечью. В момент душевного подъема униженный и оскорбленный «Мочалка» раскрывает свою гордость и благородство. Москвин верит в человека, как бы унижен и оскорблен он ни был. Образы Протасова и «Мочалки» в исполнении Москвина объективно становились протестом против всего прошлого строя, — протестом, тем более захватывающим, что рос он на основе просто, ясно и правдиво раскрытых человеческих чувств.

Творческий вечер Москвина и вся его практика за последние годы показывают, что большой актер — одновременно большой мыслитель о жизни, о человеке, о его роли в жизни. Москвина невозможно оторвать от нашей страны и от народа, из которого он вышел и с которым никогда не разрывал. Москвин-артист вобрал в себя ту горечь и ту веру, которую он увидел и услышал в прошлой русской жизни. Он любил народ горячо, просто — с распахнутой душой и открытым сердцем. Он не лгал ни в своем искусстве, ни в своем отношении к стране. Потому-то он так честно и ясно вошел в жизнь социалистической родины, отдавая ей свое мастерство.

## О Станиславском Выступление на вечере, посвященном 75‑летию К. С. Станиславского

15 января 1938 года

Я не могу взять на себя сложную и ответственную задачу дать хотя бы в кратком очерке рассказ о жизни и творчестве Константина Сергеевича. Когда я сейчас слушал Якова Осиповича Боярского, когда я увидел аудиторию, объединенную общей любовью к Константину Сергеевичу, я почувствовал, что единственно как я могу говорить — это как представитель того поколения, которое застало Константина Сергеевича уже признанным вождем театра, поколения, которое гимназистами, юношами следило за ним из зрительного зала, а потом имело счастье с ним встречаться в работе.

Те, кто будут говорить после меня, кто прошли с ним весь его замечательный путь в Художественном театре, скажут о нем глубже и полнее. Они знают его с того момента, когда раздвинулся занавес спектакля «Царь Федор». Они знают его на всех {399} этапах его мятежных и бурных поисков. Они все хорошо знают его особенную, его гениальную личность. Но и для нас, для тех, кто вырос и созрел уже в годы Октябрьской революции, имя Станиславского значит не меньше, чем для наших «стариков». Оно обозначает собой символ величайшей правды в искусстве, высочайшей требовательности к себе, самопроверки, искренности и честности.

О Станиславском говорить и очень сложно, и очень просто. Сложно потому, что как примирить в одном облике того Станиславского, который, увлеченно подражая жизни, нащупывая первые ходы скрытой атмосферы и настроения, ставил пьесы Чехова, и того Станиславского, который пытался открыть законы условного искусства и воздвигал на сцене великолепные кубы «Гамлета», среди которых шла величественная трагедия Шекспира; как соединить Станиславского, который создал яркое народное представление «Горячего сердца», и Станиславского, который уходил в тончайшие извилины психологических переживаний; Станиславского — монументального и красочного Фамусова, которого никто из нас не сможет забыть, и тонкого, душевного Астрова; Станиславского, который создал кавалера Рипафратта в «Хозяйке гостиницы» и доктора Штокмана в пьесе Ибсена; как объединить Станиславского — учителя, который требовательно и в то же время нежно относится к своим ученикам, и Станиславского — режиссера бурных и необузданных фантазий. Но вместе с тем, как во всяком гениальном человеке, эта сложность объединяется в его целостности, в том, что составляет его единое глубокое зерно. И это зерно проявляется в каждом из шагов, которые предпринимал Станиславский.

Его имя уже обволакивается легендой — уже Леонтьевский переулок, в котором творит, работает и учит Станиславский, кажется для большинства тем местом, откуда распространяются по театральной России, по всему мировому театральному искусству законы правды и актерского мастерства. И в то же время хочется вызвать и приблизить к себе живой страстный облик Станиславского, в котором нет ни благостности патриарха, ни сентиментальности школьного учителя, в котором живет мощь пророка, нетерпимость, благородная честность и нежелание мириться с какой-либо ложью.

Я воспринимаю Станиславского как человека, полного страсти, жизни, как человека, который неизменно смотрит вперед и который, восприняв в себя все лучшее из того, что было создано прошлыми поколениями, соединяет нас с драгоценным наследием прошлого и, как огромный мощный дух, пролагает путь {400} в будущее. В его страстности и благородстве, в его чистоте, фантазии и честности можно искать ту целостность, которая объединяет все те шаги, которые он делал раньше и делает теперь. Его страстность, его непримиримость объединены одним желанием — познать истину, ту убегающую, далекую, трудно уловимую истину театрального искусства, которую искали все великие театральные гении, начиная от Иффланда до Бассермана, от Тальма и Рашели до Антуана. Беспредельно волнующийся, отдающийся до конца поставленной задаче, он находил в каждом шаге своей деятельности частицу истины, которую он сберегал в сокровищнице своего искусства. Не было ни одной среди тех ошибок, о которых он рассказывает честно и откровенно в своей книге «Моя жизнь в искусстве», в которой не таилось бы зерна правды. И эта правда росла и накапливалась с каждым шагом Константина Сергеевича. Он все глубже и глубже понимал зерно, составляющее подлинное искусство.

{401} Имя Станиславского войдет как итог огромного периода прошлой театральной жизни и как начало по-новому понятого и осознанного театрального искусства. На рубеже двух эпох стоит Станиславский. Он передает людям, которые сейчас строят нашу страну, он передает грядущему поколению чистейшую сокровищницу знаний театрального искусства.

Он не был бы Станиславским, если бы не был до конца конкретен и театрален. Его невозможно оторвать от театра. Он мыслит театрально. Он обладает особым художественным даром — пьеса, которую он читает, становится в его фантазии живой реальностью, и уже строки становятся словами воображаемых актеров, и уже движутся в его глазах действующие лица, уже живет живым ароматом пьеса, и уже становится она новым эстетическим фактом. Когда я смотрел некоторые репетиции Константина Сергеевича, например, «Унтиловск», меня всегда поражало, как пока еще далекие от жизни авторские слова, еле намеченные актерские образы в его интерпретации, в его показе {402} актерам ложатся в живую плавную реальность, как вдруг эти, как будто еще далекие и туманные образы начинают конкретизироваться вне фальши и всяких штампов.

Он совершил революцию в театре тем, что услышал мощное дыхание жизни и нашел для любого художника и актера неисчерпаемый запас театрального богатства в этой могучей жизни, а не в унылых театральных кладовых. Он говорил: будьте смелее и смотрите вокруг; будьте смелее — и увидите, сколько лежит неожиданного материала для того, чтобы творить на сцене; зорко, непредвзято, свежо смотрите, как разнообразен мир, как различны люди, как богаты и непредвиденны краски! Открывайте мир заново, и вы овладеете настоящим искусством!

Он учил бороться со штампами, ложью, потому что он любит темпераментную жизнь, он любит настоящий пафос в его простоте и содержательности. Он знает эту трудную простоту, которая не допускает лжи. Он знает эту суровую скупость художника, которая не допускает фальши, и находит материал в многообразии жизни, в ее прелести, в ее красоте, в ее запахе. Я просмотрел режиссерский экземпляр Константина Сергеевича «На дне». Акт начинается с того, что когда-то называлось в Художественном театре «настроением». И вот, еще не развертывается действие, но Станиславский уже чувствует запах, атмосферу жизни, ее особую музыкальность. Для него музыкальность — тихие шорохи, одинокие вскрики обитателей ночлежки, для него музыкальность — пение птиц, шум дождя, стук копыт отъезжающих лошадей. Новую музыкальность — музыкальность жизни — он принес на сцену вместо грома оркестра и треска барабанов, он принес на сцену музыкальность простой жизни.

Когда я вспоминаю его актерское исполнение — а для его Астрова и Ракитина было достаточно легкого жеста, короткой перемены позы, — я вновь вижу, что в нем живет большая человеческая насыщенность, ритм человеческой грации, которыми полон Станиславский. Когда он входит, стройный, огромный, седой, когда он движется по комнате, вы чувствуете, как прекрасен человек. Он увидел в искусстве совершенного актера, а значит, и совершенного человека, и к этому он и зовет своих учеников. Мы не можем толковать его систему — мы ее слишком мало знаем. Но то принципиально новое, что он внес в искусство актера, — это закон органического рождения спектакля, органического рождения актерского искусства. То, что было прежде разбросано в исполнениях гениальных актеров и неосознанно возникало в отдельных спектаклях, в отдельных частностях, то, чего не понимал ни один педагог, — Станиславский осознал и обобщил.

{403} Есть мнимая правда на сцене, есть правда внешнего подражания жизни, есть правда трюкачества, когда актер, подметив какой-то маленький фактик в жизни, превращает его в театральный эффект. Это фальшивая правда. Сценической лжи не выносит Станиславский. Он знает, что только тогда придет настоящая оправданность сцены, когда она будет органически рождена актером. Когда-то строгий, суровый к актеру, он сейчас относится к нему с необыкновенной нежностью и чуткостью, добиваясь того, чтобы каждое актерское движение рождалось внутри творческой души самого актера и чтобы никакая чужая воля не была навязана ему. Это органическое ощущение искусства объясняет прекрасный пламень «Горячего сердца», суровую грусть Чехова и мощь Горького, чудаковатую смелость доктора Штокмана и предельный комизм Аргана в «Мнимом больном». Дыхание искусства пронизывает каждый его шаг, оно стало законом и основой его деятельности — оно объединяет его цельную натуру, оно объясняет его сложность в его простоте.

За изучение системы Станиславского возьмутся другие поколения — тогда театральное учение Станиславского получит то значение, на которое оно имеет нерушимое право. Мы знаем, что нет страны и нет театральных художников, которых не коснулось бы влияние Станиславского. В Америке, во Франции, в Чехии, в Норвегии передовые художники делают попытки найти ту сценическую правду, смелость, поэзию, ту органическую основу актерского искусства, которых добивался и продолжает добиваться Станиславский.

Через поколения, когда мир будет окончательно свободен, среди тех людей, которых будет чтить общественность будущего, среди самых замечательных имен будет находиться имя Константина Сергеевича Станиславского, которого наше поколение любит со всей преданностью, со всей горячностью, потому что этот гениальный художник озаряет нам будущее и ведет в него.

## Горький в Художественном театре[[30]](#footnote-31) К 70‑летию А. М. Горького

«Горьковец», 29 марта 1938 года

Первые пьесы Горького были осуществлены Художественным театром. Чехова и Немировича-Данченко увлекала мысль о Горьком-драматурге, в них коренилось глубокое убеждение, {404} что Горькому необходимо писать пьесы. Приглашая в 1900 году Горького к себе в Ялту, Чехов соблазнил его предстоящим приездом в Ялту Художественного театра. Он хотел привлечь Горького на репетиции, чтобы тот мог «изучить сцену», ибо «ничто так не знакомит с условиями сцены, как бестолковщина, происходящая на репетициях». Художественный театр естественно казался наиболее подходящим плацдармом для первых драматургических дебютов Горького, так как к тому времени, впитав в себя Чехова, Ибсена и Гауптмана, он определился в качестве театра новой драматургии. В силу внутренних побуждений и под влиянием Чехова и Художественного театра Горький вступил на путь драматурга. Во время ялтинских спектаклей произошло знакомство Горького с Художественным театром, и он приступил к созданию пьесы — правда, не «в пять — восемь дней», как завлекающе убеждал его Чехов, а на много дольше. Уже после отъезда из Ялты и Горького и Художественного театра Чехов продолжал настаивать на своих первоначальных советах: «Пишите, пишите и пишите, пишите обыкновенно, по-простецки, и да будет вам хвала велия», и, вероятно, для уничтожения горьковских страхов добавлял: «Если провалится, то не беда». А когда первая пьеса — именно «Мещане» — подходила к концу, он не менее настойчиво убеждал Горького откинуть сомнения и не верить своим ощущениям, потому что «обыкновенно пьеса не нравится, когда пишешь ее», и кончил советом «никому не давать читать, а послать прямо в Москву Немировичу» или самому Чехову «для передачи в Художественный театр». Советы Чехова и ялтинские разговоры с Немировичем-Данченко и Станиславским не прошли бесследно, и Горький действительно отдал первые пьесы молодому театру.

МХТ сыграл в 1902 году «Мещан» и «На дне», а в 1905 году — «Детей солнца». Сценическая судьба каждой из трех драм оказалась глубоко различной. Каждая из них по-иному принималась зрителем и по-иному прочитывал ее театр. Их сценическая судьба объяснялась не только этими их особенностями, но и способом театрального решения, выбранным режиссером и актерами.

Пьесы Горького игрались Художественным театром в тревожную предреволюционную эпоху, когда театр все более требовательно искал твердой опоры для своего творчества. Оказавшись под влиянием Чехова и Художественного театра в смысле формальном, Горький в свою очередь существенно повлиял на театр в смысле определения его путей. Немирович-Данченко считал приход Горького в МХТ одним из крупнейших событий {405} в его истории, а Станиславский непосредственно связывает с пьесами Горького начало новой линии театра, линии, по определению Константина Сергеевича, «общественно-политической», потребовавшей особого сценического выражения. Социальная драматургия Горького поставила перед театром новые задачи, ни в одной из пьес других авторов не встававшие с такой резкостью и определенностью. Горький перенес в театр все своеобразие своей манеры письма. Размашистая яркость образов и их несдержанный пафос, стремление раздвинуть рамки образа за пределы собственно пьесы соединялись с ясно обозначенным критическим и протестующим отношением к основам буржуазного строя. Они поставили театр перед новыми задачами. Их нелегко было сразу разрешить, как нелегко было за сюжетной тканью разгадать лицо Горького — драматурга, философа и бытописателя.

В это время театр уже начинал переживать переходный период от первоначального натурализма к более углубленному философскому раскрытию жизни. Пьесы Горького значительно помогли театру в этом трудном и мучительном процессе.

«Мещане» — первый результат встречи Горького с театром — несли на себе печать еще неполного понимания автора. Когда Горький писал пьесу о тягостной жизни семьи Бессеменовых, театр уже знал следующую тему — о своеобразном быте «дна жизни». Тема «Мещан» менее увлекла театр, и волновавшая читательскую молодежь пьеса проигрывала на сцене. Критики писали, что пьеса, сыгранная после того, как была прочитана всей Россией, в чтении казалась убедительнее, острее и могущественней. Совсем ясно такой результат определился в Москве; впервые же пьесу играли во время петербургских гастролей, где этот успех подогревался трудностями цензурного разрешения; Немировичу-Данченко с несомненными усилиями удалось добиться права на несколько спектаклей, и на ее представлении в Панаевском театре под видом капельдинеров фигурировали городовые. Причины неполного общественного и художественного успеха первой пьесы большого беллетриста в Москве должны были быть значительны, они лежали частью в природе самой пьесы, частью в тогдашнем этапе искусства Художественного театра. Во всяком случае, автор и театр не сразу нашли друг друга.

Зритель хотел видеть в «Мещанах» полностью того бурного Горького, которого он любил. Этот бурный Горький не вмещался в рамки своей первой пьесы. Он казался уже и тише, чем обычно; любимые горьковские ноты звучали в пьесе более глухо, {406} и краски казались тусклее, чем ждал зритель, а может быть, и театр. Горький на себе узнал суровый закон театра. «Отрицательная» краска от света рампы возрастает в своей силе во сто крат; и, напротив, малейший оттенок рассудочности в «положительном» обнаруживается с неотъемлемой силой. В «Мещанах» Горький — обличитель более, чем трибун, а от него ждали пророчества, и критика холодно встретила спектакль, сурово обвинив театр. Желаемого противоположения бодрой философии жизни с угасающей мертвенностью мещанского дома не получилось. Противоречия пьесы при представлении обострились. Режиссерский экземпляр Станиславского явно свидетельствует, что в намерения театра не входил исключительно узкий бытовизм, как обвиняли театр критики. Но случилось так, что спектакль принял мрачную окраску, а ноты оптимизма, веры и протеста звучали в нем слабо. Мещанству никто не был противопоставлен: речи Нила падали в пустоту, теряя убедительность и силу; безотрадность мещанской жизни выступила с подавляющей откровенностью.

Жизнь мещанского дома театр вскрыл с исчерпывающей полнотой. «Бытовизм» переплетался с тем, что тогда называлось «настроением», что являлось сценическим приемом для раскрытия зерна пьесы. Не желая быть пессимистом, театр подчеркивал жизнерадостные места; они не доходили до зрителя, потому что эти краски не могли соперничать с основным тонусом спектакля. Порою быт превалировал даже над «настроением» — тяжесть жизни грузно иллюстрировалась спектаклем, питье чая становилось обрядом, уборка комнаты изображалась подробно, Александра Ивановна вышвыривала грязное белье, отдельные эпизоды разрастались в гиперболические сцены. Между тем бессеменовские комнаты выглядели жизнерадостно, крикливые синие обои украшали стены; играя на контрастах, театр пытался дать понять, что здесь стремятся жить дружно, предлагал Нилу и Елене помнить о «встрече двух жизнерадостных людей»; во втором действии блестело солнышко и пел маляр; в третьем действии ясный свет утреннего солнца никак не предвещал будущую катастрофу — попытку самоубийства Татьяны и окончательный развал семьи.

Контраста радости и тьмы театр все-таки не добился. Многие причины этому способствовали. По линии театра — перегруженность подробностями. Теперь бы сказали: не была ясно прочерчена внутренняя линия. Оканье и «жюлики» Лужского (Бессеменов) казались этнографией, а проповеди Нила (Судьбинин) не были одухотворены. Было много животного в Ниле Художественного {407} театра, и грань между мещанами и немещанами стиралась в сценическом исполнении. «Натурализм» не был доведен до той степени, когда он перерастает в символизм: бой часов, глухое чтение Библии, стук тяжелого сундука смешивались с физиологическим оханьем и покряхтываньем. Театр, воспринявший Чехова и мечтавший о Метерлинке, уже боролся с ограничивающими рамками натуралистических подробностей, но молодые актеры, участвовавшие в первых спектаклях «Мещан», были ими еще связаны. Лежала тяжесть на исполнении, хотя целый ряд актеров заслуживал самой высокой похвалы. Никакие усилия не могли скрыть этот мрак, и пессимизм гнетущего мещанства преобладал над всеми остальными элементами спектакля. Эта краска находила опору в перегруженности пьесы у автора сильными отрицательными моментами, в неконкретности его стремлений — он не мог по тогдашним условиям указать конкретный путь положительным героям. Быт мещан предметен, отвратителен и ярок. Быт Нила оставался в тумане; сцена жестоко разоблачала конкретность одного и неконкретность другого; дождь и темнота первого акта и снежная вьюга и ночь последнего заставляли забывать промежуточные солнечные блики. Сцена жестоко разоблачила отвратительную конкретность мещанства, но не конкретизировала образы его противников.

Подлинная встреча Горького с театром произошла в спектакле «На дне». Именно этот спектакль помог Художественному театру в его борьбе с неумеренным бытовизмом и в его желании проникнуть к загадочному зерну горьковского творчества. Яркий быт ночлежки не допускал обычных сценических приемов и настойчиво требовал новых поисков для своего раскрытия. Центр тяжести переместился для театра с мещанского мира Костылевых и Василис на неожиданный и казавшийся театру романтическим мир Пепла, Сатина и Луки. Через него театр как бы посылал буржуазному обществу вызов — так воспринималась в те годы пьеса. Станиславский дал точную формулировку тогдашних забот театра: «Опять перед нами была трудная задача: новый тон и манера игры, новый быт, новый своеобразный романтизм, пафос, с одной стороны, граничащий с театральностью, а с другой — с проповедью». Острота пьесы заключалась в сочетании глухой жизни социальных отщепенцев и неиссякаемой воли к правде, которой не было в мире мещан. Театр стал искать простых приемов передачи пафоса. Ища внутреннего созвучия с Горьким, нужно было проникнуть в «душевные тайники самого Горького». Театр сделал это основой спектакля. То, что не звучало в «Мещанах», прозвучало в «Дне». Быт был преодолен. {408} Экскурсия по ночлежкам еще более, чем с внешней стороной, познакомила актеров с внутренней атмосферой жизни «дна». Упор на внутреннюю сторону обозначил и общественный смысл «Дна». Протест против буржуазного общества, такими своеобразными и неожиданными путями раскрытый в «Дне», вырвался с неотразимой силой и вызвал такой же ответный потрясенный отклик в зрительном зале. Немирович-Данченко, вместе с Чеховым толкнувший Горького к драматургии, мог торжествовать победу: Художественный театр ввел в репертуар русского театра новую классическую пьесу. Беспафосные «Мещане» побледнели перед романтическим пафосом «Дна». Мудрый опыт, вложенный в пьесу Горьким, был разгадан театром и волнующе, тепло и человечно прозвучал на сцене.

Иной, снова неожиданный, результат принесли «Дети солнца». Поставленные в октябре 1905 года, они стали реактивом для интеллигенции, которая, отталкиваясь от мучительных и болезненных событий, изображенных в пьесе, наполнила ее страшным опытом проигранных октябрьских дней 1905 года. Известный факт на первом представлении «Детей солнца», когда зрители бросились на сцену, приняв изображаемый по ходу действия холерный бунт за реальный черносотенный погром, был отнюдь не случаен. Напротив, он показывает только, что на этот раз Художественный театр переплеснулся через сюжет к теме, через историю о химике Протасове к судьбе интеллигенции. Вторгавшиеся в театр психологизм и нервная обостренность отметили режиссерское и актерское решение новой пьесы Горького. В этом спектакле театр делал шаг к тому психологизму, который затем стал на долгое время основой его творчества.

К этому времени театр, показавший «Вишневый сад», «Дно», пьесы Ибсена, работавший над Метерлинком, уже почувствовал ходы и пути к подсознательным ощущениям человека. Психологизм и нервная обостренность отметили спектакль «Дети солнца»; может быть, совершенно независимо от театра, но глубоко по существу он послужил рассказу о темной силе, которую зритель олицетворял в погромной толпе и которая губит смелость работы, взлет мысли и жажду свободы, в свою очередь символизировавшиеся в образе Протасова. Режиссерски спектакль, видимо, строился на противоположении мелкой повседневной жизни некоторым обостренным духовным переживаниям; театр заботливо подчеркивал все моменты человеческого просветления, отмечая за наивностью и юмором Протасова (Качалов) моменты глубокого человеческого подъема или порывы радостных чувств в неуклюжем Чепурном (Лужский). Идеализация образов {409} проводилась с остротой, все более и более доступной театру. Эта обостренность подготовляла то восприятие зрителем холерного бунта, которое привело к редкому в истории театра смещению рамок жизни и сцены. Дело было не в реализме или натурализме, а в той внутренней подготовке, которая была неосознанно произведена театром в предшествующих актах, и в характере внутренней разработки образов. Нервная жизнь шла среди смело развернутых картин мелкой повседневности. Среди дикого животного смеха, кудахтанья, криков, беспрерывного летнего шума совершалась драма Лизы и Протасова. Сейчас можно сказать, что в «Детях солнца» театр уловил трагедию непонимания, разрыва с народом и одиночества интеллигенции. Крах идеализма стал темой спектакля. «Вне жизни» субъективно чистые, «дети солнца» проходили через страдания и кончали сумасшествием или трагическим недоумением. «Детьми солнца» Художественный театр жестоко ударил в обнаженное и больное место. Спектакль прошел немного раз. Октябрьские дни 1905 года прекратили работу театра. Через несколько недель он выехал за границу. «Дети солнца» оказались последней горьковской пьесой на сцене МХТ. Вместе с тем постановка задала театру ряд новых вопросов и задач. По возвращении из-за границы ему пришлось пересматривать и репертуарные планы, и способы сценической работы. Из трех пьес Горького в репертуаре сохранилось только «Дно», не только потому, что из всех его драм «На дне» наиболее совершенно, но и потому, что в нем театр за бытом босяков увидел лицо Горького.

Творческая связь Горького с Художественным театром возобновилась только после Октябрьской революции, в периоды приездов Горького из Сорренто в Москву. «Дно» не сходило со сцены театра, став одним из любимейших спектаклей пролетариата. Общение с Горьким постепенно укреплялось в театре. Художественное руководство все более и более сближалось с писателем. Нам памятны беседы с ним о драматургии, о линии театра, о роли МХАТ в советской культуре. Не удивительно, что театр вновь обратился к творчеству Горького. К этому толкало и все более ясно и точно осознаваемая политическая роль театра и стремление к большим социально-психологическим образам. Первой такой попыткой возвращения Горького на сцену явилась постановка его отрывков, смонтированных Сухотиным в пьесу «В людях» в 1933 году.

Спектакль включал отрывки из «Детства», «Мои университеты», «Страсти-мордасти», «Хозяин». Уже не романтическое бунтарство интересовало театр. Взгляд театра на Горького усложнился {410} и углубился. Не напрасно почти тридцать лет отделяет постановку «Детей солнца» от «В людях». Новый спектакль, составленный из преимущественно автобиографических рассказов Горького, объединен не столько сюжетной линией, сколько общей темой: театр как бы хотел вместе с Горьким проследить путь осознания и критики буржуазного строя; он хотел в больших и законченных образах со всей силой классового и художественного анализа остановиться на рассказанных Горьким эпизодах, встречах, событиях; целью спектакля стало показать царскую Россию глазами Горького.

За инсценировкой повести «В людях» последовали «Егор Булычов и другие» и «Враги». Судьбы спектаклей были различны. По ним можно проследить рост мастерства Художественного театра и степень его действительного приближения к Горькому. «Егор Булычов» был сыгран очень хорошо и вполне правдиво, и тем не менее в спектакле все время чувствовалась ненужная и мешающая тяжесть, как будто театр не до конца разглядел философскую силу пьесы и за верным изображением жизни булычовского дома забыл об идейной направленности произведения. Быт тяготел над спектаклем, и спектакль развивался медленно, в тяжеловатом темпе; он был скорее галереей великолепно и тонко выполненных образов, чем цельным и органическим произведением, потому что театру не удалось перенести на сцену горьковское отношение к жизни.

То, что не удалось в «Булычове», удалось во «Врагах» с настоящим художественным совершенством. «Враги», по существу, были в Художественном театре своего рода сценическим манифестом социалистического реализма. Это подлинный этапный спектакль, подводящий итоги долгим исканиям и открывающий просторы в будущее. Как ни в одной другой постановке, Художественный театр нашел здесь простоту, правду, верность жизни в соединении с ее верным классовым анализом. Он любил и ненавидел вместе с Горьким те же явления и тех же людей, которых любил и ненавидел Горький. Он не допускал ничего мелкого, подробно натуралистического ни в режиссуре, ни в актерском рисунке, ни в толковании отдельных моментов пьесы. Он был скуп, сосредоточен, сжат, не обедняя и не сужая действительности. Образы были жизненно правдивы и классово выразительны. Два типа «врагов» были отделены друг от друга резкой чертой, и «характерность», которой когда-то, сорок лет тому назад, актеры МХТ увлекались как самоцелью, стала только безошибочным средством для раскрытия нерасчлененного психологического и классового зерна образа.

{411} Уроки «Врагов» отразились на всей дальнейшей деятельности театра: они будут продолжены и в постановке «Достигаев и другие», которую театр готовит к своему 40‑летнему юбилею.

## О включении в репертуар МХАТ «Трех сестер» А. П. Чехова Выступление на заседании в МХАТ

3 декабря 1938 года

Мне кажется, что вопрос включения в репертуар МХАТ «Трех сестер» бесспорен, и я исхожу не только из того, что из пьес Чехова у нас не идет ничего, кроме «Вишневого сада». Молодое поколение нашего театра, ведущее сейчас поколение, не прошло вообще через Чехова. И это совершенно удивительно для театра, в котором Чехов в какой-то мере создал школу актерского мастерства. Возобновление «Вишневого сада» не было настоящей, большой, глубокой работой. Над Чеховым большинство здесь сидящих актеров, теперешние народные артисты, по существу, не работали и, значит, по сути, прошли мимо этой огромной плодоносной жилы. Для искусства театра в этом есть какая-то очень большая необходимость, тем более что мы имеем мало современных пьес, которые позволяют так глубоко жить актерам, как чеховские пьесы. Поэтому мне кажется, что Чехов необходим для искусства МХАТ, для актеров.

Ставить по-новому или нет? Тут нередко возникает намерение ставить нарочно по-новому, только бы не так, как по-старому. Это, конечно, неверно. Нина Николаевна Литовцева совершенно права, что, как только начнется работа над «Тремя сестрами», так непременно и Владимир Иванович, и режиссеры, которые ему будут помогать, и актеры заживут этой пьесой иначе, увидят ее гораздо глубже, гораздо значительней, еще серьезнее, чем это было прежде. Совершенно неизбежно захочется другого по существу. Я убежден, что восприятие, о котором говорила Нина Николаевна, в той или иной форме, в том или ином качестве неизбежно будет у каждого актера. А то, что зрителю «Три сестры» или любая пьеса Чехова очень нужны, это тоже само собой ясно, потому что в Чехове есть и очень большая правда, и какая-то особая, чеховская жестокость, которая в нем всегда была, не только чеховская нежность, но и большая чеховская жестокость, которая есть во всем его творчестве, жестокость мудрая, зрелая, глубокая, человечная, незлобная. И в то же время в нем есть та необыкновенная лирика, которую зритель сейчас ждет. Зритель ждет произведения, которое затронуло бы его самые глубокие, какие-то лирические стороны, вне сентиментальности, вне приукрашивания того, чем человек живет глубоко внутренне, того, что опять-таки искусство {412} актера не всегда может найти в другом драматурге, а в Чехове непременно найдет. Это сейчас очень нужно. Интересно, как теперь воспринимается «Вишневый сад», почему нравились и продолжают нравиться «Дни Турбиных»? Потому что там что-то такое схвачено, чего другие драматурги не могут схватить, но что между тем волнует зрителя и для чего он идет в театр.

Когда я думаю о нуждах наших актеров, о том, чем живет зритель, о том, что нужно искусству МХАТ, то мне кажется, что постановка «Трех сестер» — безусловная творческая необходимость. Страшно, если Художественный театр год от году, сезон от сезона будет откладывать новую работу над Чеховым. По сути, это непростительно. А между тем мы уже двадцать лет живем в эпоху Октябрьской революции, стали совершенно другими людьми, с совершенно иным внутренним содержанием, иными точками зрения, с иными желаниями, стремлениями, темпераментом, страстями, но Чехов — вечный художник, и сейчас в нем найдутся такие стороны, которые будут в высшей мере обаятельны для зрителя и глубоко правдивы.

«Три сестры» — это пьеса предреволюционная. Она проникнута той революцией, которая идет: в Тузенбахе, во всех настроениях, в какой-то тревоге, которая живет среди всех, в каких-то неясных мечтах, в ожидании. Все ждут, что что-то должно случиться. Большие жизненные проблемы встают перед людьми, которых мы там видим. Как это сейчас прозвучит? Эта пьеса, как и всякое большое подлинно прогрессивное произведение, непременно сейчас будет звучать иначе, чем прежде. Зритель всем сердцем откликнется на это. А у нас сейчас должна быть пьеса, на которую зритель откликнется всем сердцем. Это нужно для самого искусства МХАТ. Тогда у нас не будет той «МХАТовщины» в дурном смысле этого слова, против которой все начинают протестовать и беспокоиться. В Чехове — не «МХАТовщина», а самый глубокий МХАТ, который стучится в сердце зрителя. А у МХАТ не всегда есть такие пьесы, на которых можно строить его искусство. Я считаю, что «Три сестры» — необходимость в жизни нашего театра.

## О «Горе от ума»[[31]](#footnote-32) Из выступления на обсуждении спектакля в ВТО

8 января 1939 года

Главная особенность этой постановки «Горя от ума», как и вообще Художественного театра, заключается в том, что МХАТ {413} продолжает оставаться театром беспокойным. Вероятно, не так легко было Владимиру Ивановичу, который ставил и чрезвычайно внимательно изучал «Горе от ума» еще в 1906 году и затем два раза его возобновлял и корректировал, так, вероятно, нелегко было и всем исполнителям и участникам постановки идти на новые поиски и посмотреть на «Горе от ума», отбросив все привычные, накопившиеся традиционные приемы и взгляды. Речь ведь идет не только о борьбе с заштампованными театральными традициями вообще, но и о борьбе с традициями и штампами, которые неизбежно накапливаются внутри каждого театра и с которыми самому театру нужно бороться особенно решительно. А в ряде тех суждений, которые возникают вокруг спектакля, мы слышим заявление, скорее основанное на привычных суждениях, не подкрепленных изучением текста Грибоедова, и на сожалениях об исчезновении старого «Горя».

Между тем спорить о спектакле можно, только опираясь на текст Грибоедова. Когда нам говорят: «Это — не Фамусов, это — не Чацкий, это — не настоящая комедия, не настоящая грибоедовская Москва», мы применительно к каждому образу, который рожден внутри этого спектакля, просим шаг за шагом найти {414} подтверждение подобным заявлениям в тексте. Мы имели дело с Грибоедовым, а не с его комментаторами. Мы имели дело с текстом великого поэта, а не с привычным представлением о том или другом образе.

Здесь не говорилось об основном замысле спектакля, о причинах, побудивших Художественный театр поставить «Горе от ума», о том, что он увидел в этой комедии для себя нового, что заставило пересмотреть старую постановку. Замысел того «Горя от ума», которое возникает сейчас на сцене Художественного театра, конечно, не совпадает с тем, который был раньше и неполноценность которого Немирович-Данченко почувствовал еще при возобновлении «Горя от ума» в 1925 году, несмотря на то, что его великолепно играли. Это было интересное, красивое, но очень спокойное «Горе от ума». Такое «Горе от ума» не могло больше появиться на нашей сцене, пьеса требовала более решительного подхода. Точно так сейчас Художественный театр, начиная работать над «Тремя сестрами», отнюдь не собирается подражать самому себе и своей старой постановке, а мечтает прочесть пьесу глазами художников, которые живут и действуют сейчас.

Основной смысл сегодняшнего спектакля «Горе от ума» — невмещаемость Чацкого в грибоедовскую Москву, принципиальная непримиримость его с окружением, с которым ему приходится сталкиваться, не только бегство «оскорбленного чувства», но и поиски союзников, «объявление войны». Когда будет играть Ливанов, в Чацком, естественно, будет больше молодости. Неужели мы такие наивные люди, что, придя на спектакль с участием Василия Ивановича Качалова, думаем о его возрасте, а не о содержании, которое он несет в этой своей работе?! А он несет резкость назревающего конфликта, невмещаемость в грибоедовскую Москву. Чацкий, мы знаем, — это органическое соединение горячего, нежного, уязвимого сердца и горячего, взыскующего ума, лирической тоски и радикальных идей, которые делают для него неприемлемым мир радующейся, трезвой и невозмутимой фамусовской Москвы. Чацкий у Качалова — монолитный, целостный образ, в котором нельзя рассматривать каждую черту по отдельности, образ, в котором все черты слились в какой-то великолепной, стройной, пластической актерской гармонии. На мой взгляд, Качалов включает теперь Чацкого в круг значительнейших мировых сценических образов. Этот образ символизирует колоссальное явление в прошлом русской жизни. Это уже большое принципиальное завоевание театра.

{415} Внутренне весь спектакль в театре поднят гораздо выше, чем раньше, но дан в рамках менее парадных, более интимных. Обычно зритель приходит на спектакль, с трудом расставаясь с прежними представлениями о «Горе от ума». Зритель ждет *театра* Грибоедова, а не комедии Грибоедова. Мы понимали, что посыплются упреки в том, что Лиза не субретка. Но каким образом к гениальному произведению великого драматурга можно подходить с точки зрения амплуа, с точки зрения историко-стилистической? Мы должны взять живой образ, который складывается из массы деталей, объединяющихся в одном зерне, и который не совпадает ни с субреткой, ни с крепостной девкой. Андровская играет Лизу, которая воспитывалась в фамусовском доме, великолепно знает и этот дом, и Кузнецкий мост, и его соблазны, привыкла к лицемерию, которым пронизан этот дом, знает, как ладить с его обитателями и вместе с тем привязана к Софье и проникнута тонким лиризмом; неужели лучше, чтобы актриса говорила со штампованным задором или наигранной застенчивостью: «А как не полюбить буфетчика Петрушу!»? Почему мы должны подчиняться старым штампованным представлениям только потому, что они подаются с лихим театральным темпераментом? Мы знаем, что, для того чтобы увлечь зрителя, есть много легких средств: хороший голос, подвижный темперамент, подчеркнутая подача слов, то есть все то, от чего Художественный театр отказывается и против чего продолжает бороться.

Сегодняшняя встреча для нас горька не столько тем, что выступающие не принимают спектакль, но тем, что обсуждение спектакля происходит с позиций, для нас принципиально невозможных. Для нас невозможно возвращение к старому «Горе от ума», а в докладах все время звучит внутренний призыв к традиционной «Дорине», к тому, чтобы был привычный Фамусов. Нет, театр хочет нового Фамусова, и, имея все возможности сыграть привычного театрального Фамусова, Михаил Михайлович Тарханов пошел по новой, очень интересной линии. Очень верно говорил В. А. Филиппов о Тартюфе. Верно, Михаил Михайлович берет зерно консерватора. Он несет в себе психологическую фамусовщину, само его мышление, приспособляемость к высшим и привычку накричать на низших; этот внутренне незначительный человек художественно может стать — по мере роста спектакля — значительнейшим образом. И дело критики поймать направленность роли, которая создается и совершенствуется годами. Станиславский не только в 1906 году спорно играл Фамусова, но и через восемь лет, {416} в 1914 году, еще не дошел до того Фамусова, которого он по-настоящему сложно и смело стал играть в 1925 – 1926 годах. А в 1930 году у себя в Леонтьевском переулке, читая монологи Фамусова, он заявлял: «Вот когда я по-настоящему могу читать Фамусова», потому что он пошел наперекор школьному представлению о Фамусове, создавал своего Фамусова, так же как свое «Горе от ума», и, на наш взгляд, подлинного Грибоедова теперь начинает создавать Художественный театр.

Мы слышим сегодня возражения: «Софья зла, не понимает Чацкого». Но вся пьеса заключается в том, что Софья не понимает Чацкого, не способна и не хочет его понимать. Если бы она понимала и принимала Чацкого, то и пьесы не нужно было писать. С момента возвращения Чацкого, живущего воспоминаниями о прежней влюбленности, перед ней возникает человек, который будет вредить ее любви к Молчалину. Чацкий и раньше не любил Молчалина, но он приносит беспокоящее воспоминание о каком-то детском, юношеском романе и, что ни слово, бессознательно и безжалостно бьет по человеку, которого любит Софья. Откуда Софье быть радостной и найти в себе нежную лирику к Чацкому? Этот горячий поклонник и обожатель начинает бить по ней самой, по ею самой выдуманной, несколько романтической любви к Молчалину.

Но внутренняя трагедия Чацкого не столько в том, что Софья не любит его, сколько в том, что перед ним раскрывается, что она и не может любить его, что она фамусовская, что она вся от грибоедовской Москвы. Не просто от неразделенной любви Чацкий бежит, но потому, что «зловещие» старухи и старики, все страшное неотрывно от новой для него, прелестной, влекущей, но властной и замкнутой Софьи Фамусовой и что это общество и эта Софья не могут принять Чацкого, а он не может принять их. Он бежит с уверенностью найти единомышленников.

Второе, чрезвычайно существенное обстоятельство, для этого спектакля в том, что он отмечен не только мыслями и содержанием комедии Грибоедова. Художественный театр впервые нашел форму Грибоедова. Спектакль поэтичен, лишен пышности, он погружает в атмосферу типично московскую, со своей внешней безмятежностью и внутренней оцепенелостью. Дмитриев с необычайной тонкостью вскрыл атмосферу московских особняков, заснеженных переулков с церковками. Он помог показать не исключительность, а некую поэтическую обыденность, скрывающую мерно текущую жизнь, которую разрушает вторжение Чацкого.

{417} Спектакль музыкален и потому, что исполнители хорошо произносят стихи. Если Андровская говорит с паузами, то они не ломают стиха. В ряде случаев можно длительно держать паузу, не ломая стиха. Вина театра в некоторой замедленности темпа. «Женитьба Фигаро» в этом плане первоначально тоже вызвала к себе отрицательное отношение прессы, несмотря на то, что спектакль принадлежал к самым блестящим комедийным спектаклям МХАТ. Если бы с нами спор шел в этой плоскости, если бы оспаривали выполнение замысла, а не отрицали его существо, это был бы профессиональный спор.

Самое основное, что театр хотел проверить, — это идею невмещаемости Чацкого в грибоедовскую Москву и достичь господства грибоедовской музыкальной стихии. Как можно не заметить, что «Горе от ума» из пессимистической комедии в Художественном театре стало оптимистической комедией, что Качалов рисует не поражение Чацкого, а полное горькой иронии освобождение Чацкого, вступление в новую жизнь («… где оскорбленному *есть* чувству уголок»). Если по вине ритма не замечено то, что в основном пронизывает весь спектакль, по вине того, что многое недоделано в решении грибоедовской Москвы, то мы спокойны. Но если неприятие спектакля происходит потому, что неверно понят конфликт Чацкого и Софьи, неверна основная концепция спектакля, то тогда должен возникнуть серьезный разговор и нам нужно много спорить. Ошибкой сегодняшнего собрания является то, что мы здесь не взрыхлили самой сути «Горя от ума», что остается главным в замысле Художественного театра: содержание плюс убедительная игра, плюс великолепная форма, плюс поэтичность, плюс все то, во что выливается содержание.

И всякий раз, когда мы возвращаемся к мысли о «Горе от ума», мы продолжаем быть убежденными в том, что наш подход принципиально так же верен, как верен подход Качалова, как верен подход Тарханова, который пытался дать на нашей сцене Фамусова смело и резко, отказываясь от подражания Станиславскому, которое было бы недостойно Тарханова как художника.

## Работа МХАТ с драматургами

«Горьковец», 9 апреля 1939 года

Из года в год Художественный театр охватывает все большее количество монументальных классических произведений, для того чтобы по праву утвердить за собой звание театра мировой классики. Предполагающаяся постановка «Трех сестер» {418} должна восполнить один из пробелов репертуара новой интерпретацией пьесы Чехова, вытекающей из существа того мировоззрения, которым сейчас обладает Художественный театр. Постановка «Трех сестер» будет осуществляться на основе тех приемов, которые Художественный театр завоевал за последние годы и которые составляют новое искусство МХАТ. Готовящиеся «Тартюф» и «Школа злословия», предполагаемая постановка «Гамлета» восполняют существенные пробелы в репертуаре МХАТ по линии западной классики.

Гораздо сложнее обстоит дело с произведениями советских драматургов. Зрелое искусство Художественного театра предъявляет высокие требования к литературному и сценическому качеству драматургии.

Перед театром стоит задача постановки остро политической пьесы. На поиски и создание этой пьесы и было направлено внимание литературной части МХАТ. Поступавшие в порядке самотека пьесы не дали нужного материала. Некоторые из них, как, например, «Иметь» Гая, «Учитель» Герасимова, «Потомки» Яновского, «Людоеды» Карташева, «Рожь цветет» Пермяка, «Мавр» Щеглова, «Наша любовь» Венкстерн, «Бауман» Тарасова, «Юность Ленина» Вербицкого и Геновского, нас заинтересовали, но не могли удовлетворить требований театра. В центре нашего внимания главным образом была работа с авторами, ведущаяся по инициативе самого театра. К началу текущего сезона Художественный театр имел в своем распоряжении первый вариант пьесы Н. Вирты «Заговор» и пьесу Голикова «Будни». Помимо того, были заключены договоры с Вс. Ивановым, К. Треневым, Г. Фишем. Однако ни Вс. Иванов, ни К. Тренев, ни Г. Фиш своих обязательств не выполнили. Остались нереализованными и словесные обещания А. Фадеева, который предполагал закончить работу над своей пьесой к концу 1938 года. Таким образом, реальными оказались лишь «Заговор» и «Будни». При обсуждении пьесы Голикова «Будни» в Комитете по делам искусств она была признана недостаточно полноценной по своим художественным качествам для постановки в МХАТ. С другой стороны, и «Заговор» в его первоначальной редакции не отражал в достаточной мере тех проблем, которые были связаны с темой пьесы. Поэтому театр начал углубленную работу с Н. Виртой, в которой, помимо литературной части театра, огромную ведущую роль играл Немирович-Данченко. В результате в настоящее время мы имеем редакцию пьесы, в основном театр удовлетворяющую. «Заговор» включен в репертуар театра и должен быть поставлен в 1939 году.

{419} К. Тренев познакомил литературную часть с первоначальной редакцией трех актов пьесы о советской женщине. Судя по сообщенным автором отрывкам, можно рассчитывать на получение этой пьесы в течение мая. Помимо этого, театр вел переговоры с другими авторами. Наиболее важным является договор с Н. Погодиным на пьесу о Ленине. Пьеса должна быть сдана 1 июля 1939 года в своей первоначальной редакции. К 15 мая должен сдать пьесу из жизни советских летчиков молодой автор Розенфельд. В конце марта представил в театр пьесу о советской интеллигенции автор «Беспокойной старости» Рахманов. К первому сентября должны сдать пьесы Валерия Герасимова и Юлиус Гай. Юлиус Гай является автором пьесы «Иметь», которая живо заинтересовала театр своими художественными достоинствами, но не могла быть включена в репертуар по чрезмерно пессимистической окраске, а также ввиду отсутствия достаточно сильного социального анализа. Сейчас Ю. Гай работает над антифашистской пьесой для театра, действие которой должно происходить в небольшом городке Венгрии.

## Почему мы ставили «Половчанские сады»[[32]](#footnote-33)

«Горьковец», 29 мая 1939 года

Наш последний спектакль, «Половчанские сады», вызвал, как известно, разнообразный и разноречивый отклик литературной общественности. Большая часть суждений сводится к резко отрицательной оценке пьесы и спектакля, меньшая — столь же резко положительная. Характерно, что вокруг этого спектакля отсутствуют половинчатые мнения: его страстно защищают и страстно нападают на него, о нем спорят серьезно, взволнованно и горячо. Это подтверждает значительность постановки пьесы Леонова в жизни Художественного театра.

Недавно я перечитал некоторые стенограммы, отражающие работу режиссуры над пьесой Леонова. На одной из репетиций Владимир Иванович сказал, обращаясь к исполнителям: «Мы знаем, что это будет очень рискованный спектакль, и мы должны идти на то, что он вызовет очень большие споры и очень многим не понравится». И после последней генеральной репетиции он снова, обращаясь к актерам, говорил о том, что самое страшное, что может случиться с исполнителями «Половчанских садов» и вообще с театром, — это если ожидаемая им разноголосица {420} мнений в какой-нибудь мере повлияет на крепость художественных позиций МХАТ.

Он говорил так потому, что слишком важно для всей внутренней жизни МХАТ, для его будущего сохранить и развить еще шире ту новую, политически приподнятую и в то же время глубокую правду современной жизни, которой зажил театр в спектакле «Половчанские сады». Сохранить непосредственность и остроту ощущений нашей советской современности, ощущение родины, строительства, подвига, мобилизационной готовности, которые принесла в театр пьеса Леонова, заставив его всеми силами постараться довести свой испытанный и крепкий реализм до степени волнующего поэтического обобщения.

Некоторым критикам в этой пьесе видится некий «остановившийся» мир, мир совершившихся событий, благополучная, идеальная жизнь без тревог и конфликтов. Мне кажется, что этот упрек меньше всего может относиться к Леонову. Весь внутренний ход действия «Половчанских садов» полон тревоги, полон напряженного ожидания, глубоких конфликтов. Когда Д. Тальников критиковал пьесу «Волк», а Г. Бояджиев «Половчанские сады», мне кажется, они подходили к этим пьесам вне мировоззрения Леонова и вне поэтического видения Леоновым мира. А между тем это самое главное, самое привлекательное в этих пьесах. Можно найти в «Половчанских садах» много противоречивых, неудавшихся образов, и все же театр, работая два года над этой пьесой, сталкиваясь с трудностями психологического оправдания некоторых ее моментов, все-таки продолжал работать со страстью и с огромной любовью к этому произведению.

Чем же это объясняется? Ведь театр тоже знал о недостатках пьесы — и неудачу сцены «представления» сыновей и недописанность их образов, вероятно, знал лучше, чем те, кто смотрит пьесу в первый раз. Почему же театр продолжал с горячностью, любовью и упорством свой воодушевленный труд над пьесой Леонова, почему она продолжает казаться театру и исполнителям, занятым в ней, такой важной и такой существенной?

Мне кажется, потому, во-первых, что она многогранна, что вряд ли можно свести «Половчанские сады» к какой-то одной очень узко понятой теме. Вряд ли можно сказать, что это пьеса об одиночестве Маккавеева. Или о сыновьях Маккавеева. Или о Маккавееве и Пыляеве. Мне кажется, что дело не в этом. Особенная форма «Половчанских садов», форма, так сказать, «симфонической драмы», и сама драматургическая сущность пьесы, схватывающая жизнь в ее многообразии, сложно переплетающая {421} различные ее стороны, давали театру возможность найти как раз те новые пути, которых он для себя ищет. Да, здесь тема родины, тема смерти, тема первой любви, тема опустошенности мелкого и злого врага. И над всем этим, что кажется для нас самым главным, самым центральным, — образ Василия, незримо, но явственно проходящий через всю пьесу, — это тема подвига. И есть еще тема, которая вторгается в пьесу «Половчанские сады», — тема войны, подготовки к грозящему бою, тема предгрозовой атмосферы. Она звучит с первого акта и продолжается и в трагической гибели Василия, и в будущем подвиге Отшельникова, идущего ему на смену.

Леоновская драма замечательна тем, что все ее образы имеют второй план. Ни о ком из них нельзя сказать, что они живут поверхностной и незначительной жизнью. У всех у них есть большие внутренние волнения, и свое миросозерцание, и свой особый психологический мир, свой юмор, своя лирика, свой язык, живой и характерный, именно то, что Художественный театр искал и чего он не находил в других современных пьесах. Одно создание образа Адриана Маккавеева уже было бы огромной заслугой Леонова. Это не приевшиеся в многократном повторении вариации на тему профессора Полежаева, не сентиментальная традиция перестраивающегося ученого, не трогательный старик, умиляющийся современности. Это очень большой, крепкий образ человека, который предчувствует смерть и не хочет ее, человека, который хочет видеть продолжение себя в своих сыновьях, и прежде всего в Василии, человека, который любит жизнь и, пройдя через гражданскую войну, со страстным увлечением создает Половчанские сады, человека, который так нежно любит свою Машу. Это очень новый, большой, глубоко поэтический, по-настоящему серьезный и совсем не сентиментальный образ.

Отсутствие сентиментальности в леоновских пьесах, даже какая-то угловатость его поэзии, особая целомудренная суровость той манеры, в которой он создает образы, ни на минуту не обрывая нить второго плана в их сценической жизни, — вот что отличает Леонова-драматурга.

Маша — юная девушка, которая предчувствует первую любовь. «Первая любовь никогда не бывает главной», — говорит кто-то из действующих лиц пьесы, но для Маши она главная, настоящая, огромная. И мне нравится в леоновской Маше то, что она написана автором с такой подлинной, девической чистотой — опять не сентиментальной, — с какой-то здоровой, хорошей, честной и большой прямотой. Если мы добавим Пыляева {422} с его философией отрицания, с его внутренней психологической опустошенностью; Александру Ивановну, которая осталась верной подругой Маккавеева, несмотря на свою измену, была настоящей помощницей и опорой его, сумела вместе с ним создать Половчанские сады; учительницу Ручкину, воспитавшую Василия Маккавеева и стыдливо прячущую от людей свою мечту о личном счастье, о «своих детях», — мы увидим, какой огромный кусок жизни, какое разнообразие тем и образов вмещено Леоновым в эту пьесу.

И когда актеры работали над этими образами, они постепенно открывали для себя все новый и новый материал, подспудно заложенный автором, и все сильнее увлекались своими созданиями, несмотря на то, что многое в пьесе им казалось недописанным или случайным. Это отношение исполнителей характерно потому, что «Половчанские сады» внешне не эффектная пьеса; это драматическая поэма, своеобразная «симфоническая» драма, чрезвычайно внутренне музыкальная, и в этом-то ее особое лицо среди пьес нашей драматургии.

Она противоположна по манере письма «Волку», по тому, как Леонов подошел к лепке каждого образа в той и другой пьесе. В «Половчанских садах» он как будто сознательно отметает интригу, сознательно переводит ее на второй план. Как для Малого театра «Волк» имеет большое значение, так и «Половчанские сады» имеют колоссальное, принципиальное значение для Художественного театра. Ценность Леонова для МХАТ — в его больших мыслях, вдумчивом внимании к окружающему, в его способности задуматься над основными вопросами жизни вообще. В «Половчанских садах» намечен тот путь освобождения от психологического штампа Художественного театра, о котором постоянно говорят у нас на репетициях, постоянно говорит Владимир Иванович. Это путь к какой-то будущей большой, романтической пьесе, путь настоящей психологической глубины, живых и насущных философских проблем, путь к созданию образов строгих, четких и монументальных, отмеченных той мужественной простотой, которую декларирует искусство Художественного театра.

Вот почему мне кажется, что «Половчанские сады» — не та пьеса, о которой писал Бояджиев и какой она, может быть, показалась многим из зрительного зала. Ведь первое впечатление бывает обманчивым. Я вспоминаю премьеру пьесы «Унтиловск» Леонова. Зрительный зал тогда тоже разбился на две части. Говорили, что это неуспех Леонова и неуспех театра, а когда мы теперь вспоминаем первые шаги МХАТ в области советской {423} драматургии, весь путь рождения нового революционного искусства Художественного театра, мы видим, что «Унтиловск» занимает на этом пути одно из самых почетных мест.

В «Половчанских садах» есть куски, которые по-настоящему войдут в нашу советскую драматургию. Это, например, вторая картина третьего действия — сцена Маккавеева, который знает о смерти сына и не говорит об этом. Это сцена объяснения в любви Маши и Отшельникова, это сцена приезда Сергея, сцена грозы, сцена огромного внутреннего напряжения, которая поднимает пьесу Леонова почти до трагической высоты.

Да, мы очень любим новую пьесу Леонова, потому что здесь есть для нас верный творческий ход к настоящей большой поэзии наших дней. И вот за это мы продолжаем быть чрезвычайно благодарны Леонову, и, несмотря на резкость критических оценок спектакля, мы убеждены, что «Половчанские сады» надолго останутся в репертуаре Художественного театра как одна из самых ценных и значительных его постановок.

## Из выступлений на художественном совете МХАТ

27 сентября 1939 года

Мне кажется, что если говорить о задачах Художественного совета, то самое важное — это пойти в противовес раздробленности, которая наблюдается в театре. Среди наших работников существует большая раздробленность в смысле ощущения театра, в смысле взгляда на путь театра, рассуждений о том, куда идти театру, почему, зачем ставить те или иные постановки, в смысле оценки отдельных работ. Вот эту раздробленность театра и должен в первую очередь разрушить Художественный совет.

Когда я вспоминаю опыты существовавших у нас художественных советов, я прихожу к убеждению, что эти советы рассыпались из-за отсутствия единства. Если мы хотим разрушить в театре раздробленность, надо прийти к очень большому внутреннему, глубокому единству в Художественном совете. Если Совет пришел к такому-то решению и считает, что репертуар должен быть такой-то, что должны быть приняты такие-то меры, то я, голосовавший даже против этого и споривший с этим, выходя за пределы Художественного совета, должен защищать и проводить в жизнь это решение. Тогда Художественный совет будет авторитетен.

Второе очень серьезное обстоятельство, которое есть в театре, это «критиканство», какой-то есть нигилизм и скептицизм {424} в труппе. Что бы ни предприняли: это неверно! Что бы ни выдумали: это скучно! Что бы ни придумали: это обречено на неудачу! И этот нигилизм и скептицизм можно преодолеть единством Художественного совета. Летом я перечитывал Ленина и думал, что в смысле организационно-управленческом наш большой недостаток в отсутствии «приводных ремней». Есть великолепные мысли у руководства, но часто эти мысли и желания не доходят до труппы. Художественный совет должен установить эти «приводные ремни», без которых хорошая машина не может действовать. Точно так же, как необходимо вбирать сюда из труппы тех, кто может толкать на свежую мысль. Я был бы чрезвычайно рад, если бы вновь организовалась в театре Репертуарная коллегия, но чтобы она была ответственной: это не радостная, а неблагодарная работа, но за нее нужно взяться. Художественный совет должен быть высокоответственным организатором и примером для всей труппы.

29 сентября 1939 года

**О включении в репертуарный план «Гамлета».** Если даже «Гамлет» будет поставлен на четыре, то это уже будет очень много, у зрителя это будет на пять и пять с плюсом. Если бы Художественный театр в свое время рассуждал так и не рисковал и не ставил себе больших задач, наши «старики», может быть, не стали бы «пятиплюсными» актерами. «Правду хорошо», «Живой труп» мы обязаны ставить на пять с плюсом, а «Гамлет» — это другое дело. В то же время проблема Шекспира, «Гамлета» в частности, до такой степени живет внутри театра, что мы будем неизбежно возвращаться к ней. Предположим, что что-то не удастся, но это даст плоды в спектаклях, которые пройдут затем. «Антоний и Клеопатра» — не настоящий Шекспир, к которому нужно прикоснуться. Рим, Египет, массовые сцены могут увести театр от основной, главной линии.

2 октября 1939 года

**О включении в план «Идиота» Достоевского.** Почему нужно играть именно Достоевского? Потому что сейчас в Художественном театре нужен репертуар больших страстей. Актеры развертываются на очень больших чувствах, переживаниях. Достоевский — это особенный, яркий театр. Нам в Художественном театре надо опасаться жить маленькими чувствами и страстями. «Идиот», как в свое время «Карамазовы», сыграет огромную роль в смысле развития актерского искусства «середняков» МХАТ.

{425} 6 октября 1939 года

«Гамлет» — это первый шаг в изображении Шекспира, а потом будет «Макбет» и т. д. … Чувствуется, что Тургенев («Нахлебник») непопулярен в театре, нет большой радости вокруг этого. Если бы были в этом спектакле выступления Ивана Михайловича Москвина и Василия Ивановича Качалова, это было бы празднично, а если Грибов или Хмелев — это носит иной характер. Мне кажется, что этот спектакль не будет сейчас звучать в театре.

Инсценировка романа Золя «Деньги» даст новую интересную краску в репертуаре. Вряд ли есть другой писатель, который с такой остротой, жестокостью, яркостью рисует капиталистическое общество, как Золя. Это образы, которые вошли в литературу, стали типами. Дают внешнюю характерность, большую внутреннюю характерность и свежесть — все то, что очень желательно на нашей сцене.

Нужно решить вот какой принципиально важный вопрос в отношении репертуара: если появится новая советская пьеса и будет утвержден план, то «Идиот» и «Гамлет» должны остаться незыблемыми, — надо будет отодвинуть какую-то другую постановку, а «Идиот» и «Гамлет» останутся первоочередными.

Следующие для обсуждения — «Чайка» и «Дядя Ваня». Мы думали: «Чайка» как новая постановка — на Большой сцене, а «Дядю Ваню» как возобновление — в Филиале. «Живой труп». (Владимир Иванович: «Кто у нас Протасов?») Добронравов, Хмелев. То, что несет с собой Протасов, это такая огромная человеческая тема.

Ибсена надо ставить. «Боркман» — совершеннейшее драматургическое произведение среди его пьес. У нас в плане есть чеховская нежность, страсти «Идиота» — и в этом репертуаре не страшно иметь именно такого монолитного, сурового Ибсена. Почему не иметь среди 13 пьес такую пьесу, в которой в финале только два раза дадут занавес на аплодисменты? Она будет слушаться. Не нужны вещи, которые будут засорять искусство Художественного театра, а здесь искусство Художественного театра может еще в чем-то укрепиться. Шекспировские комедии для меня тоже спорны, но есть режиссер, который хочет ставить. У составителей проекта плана есть предложение по пьесе Горького — это «Последние».

15 октября 1939 года

У нас в театре было много опытов молодежных спектаклей: «Лев Гурыч Синичкин», водевили французской революции, «самодеятельная» «Соломенная шляпка» — эти спектакли неизбежно {426} не доходили до нужного конца. «Битва жизни», как и «Зеленое кольцо», — экзаменационные школьные спектакли, результат школьной двухлетней работы. Мы имели большое количество студий за годы революции, которые дали блистательные спектакли.

Но там бралась молодежь, и под эту самую молодежь подгонялась выбранная пьеса. С режиссерским мастерством, с подходящим составом получалась будто бы большая талантливость участников этих спектаклей. А когда надо было углублять искусство, ставить гораздо более серьезные задачи, оказывалось, что ничего нет. «Пиквикский клуб» не может быть назван чисто молодежным спектаклем, потому что там играли Топорков, Блинников, Массальский… Сейчас речь идет о молодежи, которая находится не больше семи лет в театре и которой не больше тридцати лет.

Художественный театр всегда был театром, принципиально утверждавшим огромную роль молодежи в театре. Не было ни одного спектакля дореволюционного МХТ, где бы не выдвигали того или иного актера. Это шло через производство, молодые актеры выдерживали колоссальные требования, которые предъявлялись театру в целом. Тут надо отличать два вопроса: о производственно-творческом росте молодежи и об отборе: кто годится, кто не годится. Или это молодежь, которая удовлетворяет производственным требованиям театра — тогда она входит в производственную работу. (Пример — «Достигаев».) Или это молодежь, которая проверяется в своих данных. Я считаю, что если будет хорошая учебная работа, она может войти в производство, но специальная молодежная пьеса — это искривление. Я смотрел у вахтанговцев «Соломенную шляпку». Показала она интересные дарования? Нет. Это не был успех молодежи, а неудача Вахтанговского театра. В Художественном театре должен быть метод ввода молодежи в производственно-творческую жизнь, потому что общение со старшими актерами поднимает их ответственность и опыт. У нас был образец молодежного спектакля «Дни Турбиных», когда большинству исполнителей было меньше тридцати лет, — и это шло из творческо-производственной жизни театра.

Тем не менее для «чисто молодежного» спектакля можно предложить «Союз молодежи» Ибсена. Это может быть бодрый, интересный спектакль. «Конец — делу венец» может быть таким спектаклем.

О включении в план «Марии Стюарт». Я категорически за эту пьесу. Шиллер в Художественном театре возникал много {427} раз предположительно. И я недоумеваю, когда говорят, что Шиллера труднее играть, чем Шекспира. Неужели «Мария Стюарт» декламационнее Шекспира? Там нет декламации, там большие человеческие чувства, которые требуют от актера хорошего мастерства. И когда Художественный театр отказывается от Шиллера, он читает не Шиллера, а школьный учебник о Шиллере, где говорится, что он — романтик, с которым связываются представления о штампованном, театрально-условном романтизме. «Мария Стюарт» написана по глубоко последовательной психологической линии. В театре есть ряд актеров, которые могут играть Шиллера, и Шиллер для Художественного театра так же необходим, как Шекспир. Это ход Художественного театра к большим чувствам и масштабам. Важно принципиально сказать, что Шиллер — это предмет Художественного театра.

24 октября 1939 года  
(на обсуждении пьесы М. А. Булгакова  
«Последние дни»)

Пьеса теперь звучит сильнее, потому что она лишилась узкозлободневных моментов, и воспринимается как большое художественное произведение. Относительно замечаний по поводу появления Пушкина. Мне кажется, что это можно проверить только на сцене. Я не могу себе представить, чтобы Пушкин заговорил — это невозможная вещь. Я слушал с этой точки зрения: мешает отсутствие Пушкина или нет? Мне кажется, что колоссальное обаяние пьесы в том, что я его все время *ощущаю*.

29 ноября 1939 года  
(обсуждение первоначального варианта  
«Кремлевских курантов» Н. Ф. Погодина)

Вы знаете, каково положение с драматургией. Мне пьеса Погодина не очень понравилась, она довольно поверхностная. Единственно, что по-настоящему написано, это образ Ленина, остальные роли написаны эскизно и работать над ними долго невозможно.

Я думаю, что Художественный театр должен выдвинуть принцип, единственно возможный для урегулирования наших взаимоотношений с советскими драматургами, и стать на определенную позицию: ежегодно Художественный театр обязан в Филиале ставить лучшую советскую пьесу. Из этого вовсе не следует, что великолепные пьесы не должны идти на Большой сцене; но мы должны выполнить долг перед советскими драматургами, и тогда у нас будет твердая, ясная позиция.

{428} Если отрешиться от всего и думать об этой пьесе, то ее надо поставить в Филиале. Меня смущает то обстоятельство, что Погодин все принимает в штыки. Когда я после первого чтения высказал свои соображения, Погодин впал в совершенное неистовство. Желая избежать шаблона в показе Ленина и акцентируя Ленина-мечтателя, он впал в другую крайность, не взяв образ Ленина во всей цельности, что нам больше всего интересно. Я не раз говорил, что самое страшное, когда драматурги пишут «под МХАТ». И Погодин написал под МХАТ очень мирную, трогательную пьесу, без атмосферы борьбы. Я не вижу того времени, времени напряженной политической борьбы, времени, когда выкристаллизовывалась окончательно ясная линия партии… Самый характер энергии жизни не найден. Мне кажется это самым опасным. Но Погодин в этой плоскости держится суровой позиции, он считает, что вся прелесть этой пьесы именно в таком показе Ленина. Я не верю, что из этого материала может получиться другая пьеса. Это есть индивидуальность Погодина, его манера работать. На эту пьесу он, может быть, потратил труда, энергии, внимания, добросовестности более, чем на какую-нибудь другую пьесу. Эта пьеса для него написана вовсе не слегка, а с очень большой ответственностью, с влюбленностью, с убежденностью, что он делает большое, важное, нужное дело.

Я считаю, что пьесу нужно ставить. У меня глубочайший пессимизм относительно возможности получения лучшей пьесы. Мы знаем, что идет в других театрах, и знаем, что пьесы, которые расхваливают до появления в театре, потом вызывают недоумение. Я как заведующий литературной частью не могу обещать Художественному театру лучшей пьесы. Возможно, что пьеса Тренева будет интереснее и ярче, но драматургически она будет нестройной, со всеми недостатками Тренева, с его хаотичностью и разбросанностью. Принимая во внимание, что это — лучший образ Ленина в драматургии, что здесь есть яркий сценический материал, считаю, что пьесу надо ставить.

## О трехлетнем плане классического репертуара

«Горьковец», 9 октября 1939 года

В настоящее время Художественный совет театра обсуждает трехлетний план классического репертуара, внесенный на рассмотрение совета комиссией в составе В. Г. Сахновского, Г. М. Калишьяна, П. А. Маркова, Е. В. Калужского и В. Я. Виленкина. Этот проект был первоначально подробно обсужден с Владимиром Ивановичем. При его составлении комиссия советовалась {429} также со многими ведущими актерами театра. Вряд ли нужно подчеркивать всю важность такого плана, который дает театру перспективы на его будущую работу и во многом определяет его творческий путь и индивидуальную работу актеров. Поэтому понятно, что Художественный совет так подробно и внимательно рассматривает все предложенные пьесы, оценивая их с точки зрения их социального звучания, их творческой необходимости для театра и их значительности для актеров.

С классическим репертуаром Художественного театра последних сезонов вряд ли может поспорить какой-либо другой театр нашей страны. Конец 1939 года должен внести в эту репертуарную сокровищницу давно не ставившегося в нашем театре Мольера, заново истолкованного Чехова и никогда еще не появлявшегося на сцене МХАТ Шеридана. Тем не менее перед театром стоит вопрос о расширении классического репертуара в сторону, им ранее не затронутую, и об углублении классической линии, к которой он уже нашел необходимый сценический ключ. Расширение классического репертуара диктуется в значительной мере творческой необходимостью для театра выйти на еще более широкие пути и решить новые увлекательные задачи, еще сильнее и ярче раскрыть творческие возможности актеров и театра.

Основной проблемой в этой области является подход театра к Шекспиру. В течение всей своей деятельности театр несколько раз обращался к Шекспиру. Так, были показаны «Двенадцатая ночь», «Венецианский купец», «Юлий Цезарь», «Гамлет» и «Отелло». В трехлетнем плане «Гамлет» фигурирует как наиболее глубокая по содержанию и по философскому значению трагедия Шекспира. Одновременно возникает вопрос о постановке шекспировских комедий; из них план останавливает внимание на комедии «Конец — делу венец».

Чрезвычайно спорным и принципиально интересным является вопрос о постановке в МХАТ Шиллера. Мы знаем, что в театре существует мнение, что МХАТ по своей творческой манере, методу и приемам чужд Шиллеру. Представители противоположной точки зрения полагают, что трагедии Шиллера полны большой психологической правды и что романтическая манера письма Шиллера не только может быть целиком оправдана методом театра, но и раскроет перед актерами новые, интересные возможности. План предлагает остановиться на тех пьесах Шиллера, которые лишены его ранней и подчеркнутой декламационности. Такой пьесой представляется «Мария Стюарт».

{430} Трехлетний план направлен также и на углубление линии русского классического репертуара. Начало новой интерпретации Чехова в «Трех сестрах» должно быть продолжено давно не ставившимися в театре «Чайкой» и «Дядей Ваней». Толстой, который принес театру такие успехи, как «Воскресение» и «Анна Каренина», представлен в плане пьесой «Живой труп». Островский — комедией «Правда — хорошо, а счастье лучше». Наконец, чрезвычайно важно и интересно предположение о постановке «Идиота» Достоевского. Опыт работы над «Анной Карениной» и над «Воскресением» показал, что театр умеет увидеть подлинную красоту художественных произведений и отсекать чуждые современности стороны, мешающие воспринимать подлинную правду и глубину взятых для постановки романов. Чуждая нам публицистика Достоевского может быть отделена от той глубокой правды человеческих страстей, которая дана в романе. Очень важно продолжение и утверждение линии Горького в театре. Здесь существует еще ряд предположений, начиная от постановки уже ставившихся в других театрах пьес и кончая инсценировками его повестей («Фома Гордеев», «Трое»). Параллельно с новыми работами план предлагает возобновить ряд пьес в прежней режиссерской интерпретации, но с новым составом исполнителей. Таков один из самых блистательных спектаклей МХАТ — «На всякого мудреца довольно простоты». Из репертуара иностранных классиков план предусматривает постановку одной из самых глубоких по психологическому содержанию и наиболее драматургически совершенных пьес Ибсена — «Джон Габриель Боркман» — и инсценировку романов Золя «Деньги» и «Добыча».

## О Хмелеве Вступительное слово к творческому вечеру в ЦДРИ

6 февраля 1940 года

Хмелев неотрывен от Художественного театра. Но как каждый крупный актер, который работает в Художественном театре, он, оставаясь на творческой платформе Художественного театра, в то же время обладает глубоко индивидуальными чертами, присущими только ему, Хмелеву. Каждого крупного актера мы любим за его личное, индивидуальное, за то, что он приносит с собой во все роли, которые ему приходится играть. Так и Хмелев, как очень крупная индивидуальность, внес в Художественный театр нечто свое, только ему свойственное.

Хмелева невозможно представить себе вне театра. Он пришел в театр во имя призвания, вне театра он себя не мыслит, не {431} видит возможности работать иначе, как в театре. Он театральный человек до мозга костей: он живет интересами театрального искусства, он весь пронизан ими, театр для него не легкое развлечение, не просто удовольствие, не только радость игры, а важное творческое обязательство, которому он отдает себя целиком, со всеми своими мыслями, со всеми своими переживаниями. И живет он по-настоящему на сцене, для театра и там-то своим искусством совершает огромное общественное дело.

Когда мы сталкиваемся с вопросом о том, что же такое за явление — актер, что это за странная личность, которая самое большое наслаждение, самую большую радость находит в том, чтобы на сцене быть не самим собой, а играть самых разных людей, создавать разные жизни, выхваченные из самых разных эпох и классов, — то именно Хмелев всем своим творчеством до дна отвечает на вопрос: что такое актер в большом смысле слова? Я помню то впечатление, которое на нас, его сверстников, произвели его первые выступления во Второй студии. Казалось очень необычным, что совсем молодой, начинающий актер обнаруживает на сцене такое блистательное мастерство, дает предельно законченные, четко сделанные образы. Первые его роли — Шпигельберг в «Разбойниках» Шиллера и Ушаков в исторической хронике «Елизавета Петровна»; два образа, абсолютно друг на друга непохожие, как непохожи они и на молодого, наивного юношу Хмелева, которого мы знали за кулисами. Каким образом этот юноша мог играть названные роли, обнаруживая колоссальное знание жизни и умение найти самые характерные черты для людей самых различных положений?

Я думаю, что это происходит оттого, что Хмелев обладает тончайшей интуицией, великим даром постигать образ и предельным мастерством воплощения своих замыслов. Хмелев работает над ролью не только на репетиции, он работает все время: когда гуляет, когда обедает, даже когда отдыхает. Роль живет в нем. Она отражается в нем массой соображений, ассоциаций, дум. Он накапливает в себе огромный внутренний багаж. Роль полностью захватывает Хмелева. Он становится одержим образом. Дома он вдруг начинает вести себя так, как, ему кажется, должен вести себя тот образ, который ему предстоит сыграть. Он начинает мыслить, как этот образ; он начинает ходить, как тот, еще воображаемый им человек, он думает, ест, как тот. Он примеривает к себе ту или иную характерность, потому что первое, что ему хочется узнать при начале работы над образом, — это его внешний облик. И вот этот образ — конкретный, реальный — постепенно переходит внутрь {432} его. Присутствуя на репетициях в Художественном театре, вы начинаете видеть, что он, оставаясь в ваших глазах Хмелевым, в то же время уже несет с собой другое внутреннее содержание.

Константин Сергеевич Станиславский говорил, что актер должен прежде всего овладеть физической жизнью героя, найти цепь его физических действий, которые составляют его жизнь. Так и Хмелев, работая над как бы распадающимся старым князем из «Дядюшкина сна», представлял себе не только разрушенное сознание старого князя. Ему казалось, что тот настолько стар, что у него уже все части тела действуют несогласованно друг с другом. Ему нужно было найти именно такого рода физическую жизнь, при которой мозг работает слабо, а жизнь еще механически продолжается в теле. Если еще хватает воли на то, чтобы сделать механический жест рукой, то другая рука и ноги живут своей, другой, отдельной жизнью, не подчиняясь целому. Хмелев ловил эту физическую жизнь распадающегося человека и одновременно в нем возникала психологическая жизнь старика, к которому он относится без всякого снисхождения, вне сентиментальности, раскрывая распад сознания. В этом даре ухватить образ целиком, зажить его физической жизнью, найти для него наиболее характерные и разительные черты и в то же время накапливать и накапливать потаенные богатства его психологии — в этом даре заключена тайна рождения образа. В этом смысле Хмелев особенно показателен для Художественного театра.

Он чрезвычайно разнообразен, его роли очень непохожи друг на друга. Мстительный кулак Сторожев и наивный кассир Ванечка — это две взаимоисключающие, не имеющие соприкосновений судьбы, два разных человека. Но есть нечто общее для понимания самого образа Хмелева. Это художник без сентиментальности, художник глубоко человечный, очень строгий, очень душевно чистый, очень сосредоточенный, великолепно умеющий развернуть судьбу образа, никогда не умиляющийся. Это художник, смотрящий в жизнь очень прямо и глубоко. Это художник, который показывает разные судьбы как бы через увеличительное стекло. В тот момент, когда играет Хмелев, вы видите, что этот художник захватил в человеке самое важное, глубокое, существенное, привлекает ваше внимание именно к этому глубокому, самому существенному и потаенному, недоступному для других зерну человека.

Царя Федора у нас в театре замечательно и глубоко играет его первый создатель — Москвин. И Николаю Павловичу было, вероятно, очень трудно освободиться от необыкновенного по {433} трогательности и душевности образа, созданного Москвиным. Но Хмелев посмотрел на Федора по-своему. Он увидел в Федоре не благостного царя, но сына царя Ивана Грозного, трагедию человека, на котором лежит власть и который не может и не имеет права эту власть нести. И тот же Хмелев первый создал настоящий образ большевика на сцене. Он играл Пеклеванова в «Бронепоезде» вне привычной манеры, в которой до него играли большевиков. Он сыграл эту роль в 1927 году; к тому времени театры еще не овладели образом большевиков, их обычно играли на сцене категорическими людьми, «в кожаных куртках», с резкими движениями и непреклонными интонациями. Хмелев играл Пеклеванова иначе. Он рассмотрел в председателе революционного комитета, в этом на первый взгляд как будто мешковатом, близоруко смотрящем через очки человеке внутреннюю чистоту, большую человечность, понимание людей и в то же время прозорливость, волю к действию. Его Пеклеванов был, по сути, поворотом в сценическом изображении коммунистов, от его исполнения и пошел целый ряд образов большевиков, которыми по праву гордится наш театр. Вы видите, насколько разнообразен и значителен этот актер. Он на сцене никогда не играет «роль», хотя мог бы играть роли выигрышные и увлекать зрителя поверхностным темпераментом. Он выполняет другую задачу — создавать на сцене непохожие друг на друга характеры людей. Вот такие удивительные, интересные характеры в каждой своей роли неизменно создает Хмелев — один из самых крупных актеров советского театра.

## О «Кремлевских курантах»

«Горьковец», 4 марта 1940 года

В портфеле МХАТ имелось несколько пьес, посвященных образу В. И. Ленина, но ни одна из них не удовлетворяла театр и не отвечала его художественным и идеологическим требованиям.

Театр ясно понимал, что советские драматурги сейчас делают только первоначальные этюды к тому образу Ленина, который впоследствии появится на сцене советского театра. Погодин был одним из первых драматургов, практически взявшихся за эту столь же почетную, сколько и трудную задачу. Он работал над пьесой упорно, честно и глубоко. Образ Ленина является одной из основных тем его творчества. «Кремлевские куранты» как бы подводят некоторый итог его поискам. Это, несомненно, одна из лучших, если не лучшая пьеса Погодина. Ее сила — в центральном образе Ленина, к сценическому разрешению которого {434} наконец подходит и Художественный театр. По сравнению с первыми вариантами пьесы Погодин значительно углубляет свой подход к ответственной теме и находит для себя новые творческие позиции, обусловленные его предшествующей работой над великим образом.

Думая о любой пьесе, которую театр после многочисленных споров и обсуждений выбирает для постановки, самое важное дать себе отчет в том, из-за чего театр включает ее в свой репертуар, что в ней волнует и увлекает театр, каково ее творческое зерно. «Кремлевские куранты» обсуждались в театре долго и подробно. Театр был знаком еще с первоначальными набросками пьесы, когда только вырисовывался ее основной костяк и когда Погодин только намечал основную линию ее развития.

Пьеса написана в своеобразной драматургической манере. Порой она кажется скупой и недосказанной, оставляющей большое место для фантазии зрителя и пробуждающей в нем богатые ассоциации, связанные с эпохой. Но эта недосказанность художественно преднамеренна. Она законна и убедительна. В ней — основной прием автора. За скупостью слов и положений лежат характеры и мысли. В их пределах актер вправе творить вольно и свободно.

Погодин избегает фотографического историзма, хотя вся его пьеса основана на точном документальном изучении эпохи и на внутреннем соответствии фактам. Он сознательно ограничивает время действия и берет один короткий отрезок жизни Ленина, но отрезок существенный, значительный, имевший решающее значение для всего хода нашей революции: он сосредоточивает внимание на 1920 годе и на рождении плана электрификации России. Он смотрит с больших, обобщающих позиций так, чтобы и Ленин, и его окружение, и вся атмосфера получили бы верное философское освещение. Погодин рисует поэтическое ощущение, атмосферу эпохи, эпохи великих мечтаний, из которых многие в наше время уже реализованы. Он смотрит в прошлое с любовью, с теплотой и верой, оттеняя в нем наиболее существенные черты. Рассказывая о прошлом, Погодин живет настоящим. Он знает, что мечты, которые вызывали ярость в стане наших врагов, над которыми иронизировали буржуазные публицисты, осуществлены. Пьеса при всей своей конкретности окружена атмосферой воспоминаний, воспоминаний о днях, прекрасных во всей своей значительности для тех, кто их пережил. Тем важнее воскресить их и заразить тем же ощущением поколение, которое не принимало непосредственного {435} участия в жизни тех лет. Погодин говорит о днях голода, нужды и борьбы как о днях, приоткрывших дверь в будущее.

Разбуженный мир, подлинно человеческий, смелый, воодушевленный реальной конкретной мечтой, составляет сердцевину погодинской пьесы. И именно для характеристики этого разбуженного мира Погодину нужны многочисленные и различные образы, рассыпанные по пьесе. Погодин ведет зрителя в пробуждающуюся деревню, он показывает мир спекулянтов, он открывает буржуазные квартиры, он рисует защитников коммунизма, он касается перелома в сознании интеллигенции для того, чтобы подчеркнуть всю грандиозность одушевлявшей Ленина мечты. Он редко прямо говорит об этой мечте. Она вырастает из всего окружения, она возникает в сознании читателей и зрителей как неотвратимый вывод из основных конфликтов пьесы и из системы образов. Каждый из образов — и матрос Рыбаков, и инженер Забелин, и дочь инженера Маша, и многочисленные эпизодические фигуры — взят Погодиным в его основной сущности, в его сквозном действии. Не раздробленные на мелкие детали литературные образы толкают исполнителей к их углублению и конкретизации и предоставляют большой простор для творческой фантазии актера.

Образ Ленина — великого мечтателя, великого осуществителя воодушевляющей его мечты — находится в центре пьесы и как бы вырастает из всего окружения, сосредоточивая в себе те силы, которые Ленин выражал как вождь народа, как руководитель партии и правительства. Вряд ли можно сказать, что Погодин уже всецело овладел высокой задачей дать драматургический портрет Ленина. Но ни в одной из предшествующих пьес не было такого яркого, глубокого и художественно-творческого образа Ленина, как в «Кремлевских курантах», и этот подход Погодина отодвигает на второй план недостатки пьесы и составляет настоящую творческую заслугу Погодина в нашей драматургии.

Постановка «Кремлевских курантов» в Художественном театре представляет для театра исключительное значение. Впервые на сцене МХАТ появится образ Ленина. Мы все помним картину на колокольне в «Бронепоезде», где с такой силой, теплотой и глубиной впервые прозвучало имя *Ленин*. Мы помним, какого потрясения достигал здесь Баталов и какое ответное волнение он пробуждал в зрительном зале. И тогда Художественный театр подошел к своей задаче поэтически: в «Бронепоезде» вскрылось настоящее отношение народа к Ленину. С теми же чувствами подойдет Художественный театр и к новой возникшей {436} перед ним задаче. Я глубоко убежден, что коллектив, работающий над «Кремлевскими курантами», вскроет художественную и философскую природу пьесы. Успех «Кремлевских курантов» — дело чести театра в целом, и от души хочется пожелать театру творческой победы.

## Памяти М. А. Булгакова

«Горьковец», 1 апреля 1940 года

Михаил Афанасьевич Булгаков стал драматургом в Художественном театре. Вероятно, работники Художественного театра, пригласившие его впервые для совместной работы на основе его романа «Белая гвардия», не могли даже предположить той взрывчатой силы диалога и образов, которые раскроются в Булгакове.

Первый вариант пьесы «Белая гвардия» представлял собой пухлый том, и самая инсценировка, точно следуя в развитии сюжета за романом, состояла, насколько помнится, из шестнадцати — семнадцати сцен. И уже в процессе этой инсценировочной работы всем стало ясно, что драматургическая сила Булгакова намного превышает то, что он дал в своем первом варианте, — настолько блестящи были диалоги, настолько были выразительны образы, настолько отточены эти образы в языке. Можно сказать, что в этом первом варианте Булгаков еще не обнаружил мастерской конструкции пьесы, но почти на каждом шагу, в каждой сцене вырывалось его чувство театра и в особенности чувство актера. И поэтому он охотно откликнулся на предложение театра о дальнейшей работе над инсценировкой и внес свою, как всегда, беспокойную, захватывающую все его существо творческую инициативу в превращение инсценировки в самостоятельную пьесу. Так постепенно, на основе нескольких вариантов, возникла последняя редакция пьесы, почти совсем отошедшая от романа и получившая свое самостоятельное бытие под названием «Дни Турбиных». И уже в процессе самой работы для нас всех становился все более увлекательным и интересным парадоксальный и темпераментный талант Булгакова.

У него было одно совершенно замечательное свойство, которое заставляло актера влюбляться в пьесу: Булгаков не просто писал роли, он до конца, исчерпывающе «проживал» образ. И все действующие лица его пьесы были для него совершенно конкретными, физически осязаемыми людьми, существование которых простиралось за рамки сцены или за пределы страниц рукописи. Он знал все их привычки, желания, симпатии. И ни одна их реплика не была для него случайной. Поэтому он был {437} одним из тех авторов, работа с которыми полна самых интересных творческих споров и волнений. Для того чтобы побудить Булгакова изменить какое-либо место, было мало авторитета режиссеров или желания актеров. Для этого нужно было, хотя бы речь шла о внешне незначительном куске, прожить, подобно Булгакову, всю линию роли и почувствовать вместе с ним атмосферу сцены или характер переживания героев. Он любил тонкие психологические оттенки, и для него был важен самый ритм фразы. И за немногими словами он постоянно видел тот живой образ, который он хотел перенести на сцену. Его образы всегда были многоплановы.

В «Днях Турбиных» рассыпан юмор, но тем не менее внутренне Булгаков всегда оставался по-настоящему глубоко серьезен и искренен. За его веселыми шутками всегда жил человек, который искренне, честно и глубоко относился к той теме, которую он для себя выбрал. Его страстность как художника объяснялась его горячей заинтересованностью темой пьесы, судьбой театра, воплощением на сцене задуманных им образов. Поэтому-то он всегда оказывал огромную помощь и актеру и режиссеру. Каждую роль он мог сыграть и показать. И не удивительно, что он очень мечтал быть режиссером или актером, но его режиссерские и актерские качества были иными, чем требуемые сценой. Он был режиссером и актером своих произведений, хотя его фантазия вообще была неисчерпаема. Все встречавшиеся с ним знают, как он блестяще умел рассказывать, как несколькими словами он воссоздавал образ человека, как метки и законченны были его определения людей.

В каждом своем шаге он сохранял принципиальность и честность. Искусство было для него большим делом. Свои ошибки он всегда переживал очень мучительно, гораздо более глубоко и требовательно к себе, чем это могло казаться людям, которые {438} знали его лишь поверхностно. Булгаков любил свою родину очень глубоко и очень горячо. Его восприятие действительности было обнажено до болезненности. И подобно тому как легко была возбудима его творческая фантазия, так же легко был возбудим он сам — нервный, трепетный, острый художник.

Драматургия, вероятно, и была ему особенно близка потому, что отвечала всей его личности, всегда находившейся во внутреннем движении и никогда не остававшейся спокойной и бесстрастной.

## Новое в «Трех сестрах»[[33]](#footnote-34)

«Горьковец», 24 апреля 1940 года

Искусство Художественного театра идет сложным и трудным путем, и порою невнимательные свидетели творчества театра не замечают того нового, чего он добивается и чему отдает свои силы. Происходит это потому, что порою это новое не достигает желательной самому театру степени совершенства, порою оттого, что драматургический материал не дает нужной опоры.

Между тем внутри театра кипит неустанная серьезная, страстная работа. Мимо многих прошли новые почины Художественного театра в «Горе от ума» и в «Половчанских садах», в то время как эти спектакли, вне зависимости от конечных результатов, были принципиально важны для театра, они были отданы той огромной цели, к которой стремится коллектив театра и которой особенно упорно добивается Немирович-Данченко, — соединения поэтической простоты с глубокой психологической и социальной правдой.

Эта задача — одна из самых трудных, которую может перед собой поставить художник сцены. Она требует предельно отточенного, доходящего до музыкальности мастерства, глубокого знания человека, живого чувства современности, умения отмести все лишнее и ненужное для освобождения и показа самого главного зерна образа и пьесы. Эта задача должна пронизать весь организм театра — всех его работников, подготовляющих спектакль.

Уже много раз Художественный театр задумывался над новой интерпретацией Чехова, но год от года откладывал свое намерение, потому что чувствовал себя, быть может, внутренне не готовым для того сценического прочтения Чехова, которое отвечало бы потребностям самих художников и зрителей. Тем не {439} менее это стремление продолжало жить в театре. Более того, среднее поколение МХАТовцев, творчески родившееся и созревшее в годы революции, не могло считать свое мастерство достаточно выработанным, не пройдя через пьесы Чехова, не почувствовав через них то умение видеть внутреннюю жизнь человека, как ее видел Чехов. Вхождение в возобновленные пьесы еще не означало умение сыграть Чехова. Тем более необходимо было включение его пьес в репертуар театра.

Исполнение «Трех сестер» явилось одним из самых ответственных испытаний на путях развития театра. Возвращение к Чехову, составившему славу раннего МХАТ, вновь должно было обнаружить, насколько органичны, глубоки и сильны процессы, пережитые МХАТ за годы революции. Подобно тому как «Воскресению» и «Врагам» предшествовал ряд полуудач театра, которые подготовляли появление этих замечательных спектаклей, последние работы театра подготовляли появление «Трех сестер» — спектакля, в котором искусство МХАТ прозвучало с новой, неожиданной и побеждающей силой. Не случайно именно «Три сестры» Чехова вслед за «Врагами» Горького оказались этапным для МХАТ спектаклем. *Новое* прочтение Чехова и Горького *ново* не по предвзятости или преднамеренности, а ново по тем органическим чувствам и мыслям, которые крепко вошли в самое существо современных художников. Может быть, даже определение *новизны* не очень крепко ассоциируется с этими спектаклями, так как это *новое* до такой степени слито с режиссерской интерпретацией, актерским исполнением, пониманием эпохи, общим высоким музыкальным тонусом спектакля, что до зрителя доходит впечатление органического единства и огромной суровой и трогательной человечности.

МХАТ вновь воскрешает на своей сцене Чехова, как он «Врагами» вновь воскресил Горького. Он воскресил Чехова — поэтического, мудрого, сурового, человечного — Чехова, предвидевшего будущее. Новое искусство Художественного театра опирается всеми своими корнями на его великолепное прошлое, на то, что создали Константин Сергеевич, Владимир Иванович и великие «старики» театра. Но, со всей решительностью отбросив поверхностные традиции, изжившие себя в почти сорокалетней сценической истории чеховских спектаклей в МХАТ, Немирович-Данченко осуществил новое рождение Чехова — поэта и гениального реалиста — на сцене Художественного театра. Отказавшись от всего временного, мелко-бытового, будничного в подходе к пьесе Чехова, вскрыв общечеловеческие черты его лирики и мужественное жизнеутверждение в его философии, Немирович-Данченко {440} вновь, как и сорок лет назад, сделал драматургию Чехова прекрасным поэтическим достоянием современности.

Хочется верить, что «Три сестры» будут служить театру новой отправной точкой для дальнейшего углубления искусства МХАТ, неустанных и самоотверженных поисков идейной глубины и поэтической простоты. Хочется верить, что МХАТ будет по-прежнему упорно и сильно защищать свою художественную веру, и тогда он будет неизменно потрясать и волновать зрителя.

## Памяти Л. М. Леонидова

«Советское искусство», 14 августа 1941 года

Леонидовым нельзя было не увлекаться.

Все было неповторимо в его противоречивом, оригинальном облике. Его интересы выходили далеко за пределы чисто актерской профессии. К жизни он относился пламенно и горячо, увлекаясь не только отдельными занимательными фактами и фактиками (что так свойственно актерам), но прежде всего значительнейшими событиями в самых разносторонних областях культуры. Он — этот вдохновенный, неуравновешенный и огромный актер — ненасытно, почти торопливо поглощал открывшиеся перед ним богатства живописи, поэзии, беллетристики. В нем не было и тени узкого и серенького гурманства — он воспринимал и жизнь и искусство со всей свежестью своего неутолимого темперамента. Блестящий знаток Пушкина, Леонидов внутренне беседовал с ним, как с живым поэтом. Леонидова восхищало его творчество, ему были дороги отдельные черты быта, психологии великого поэта — вся его личность. Отмеченный даром проницательного видения и глубокой романтической иронии, он был порою парадоксален в своих воззрениях на искусство или в своих отдельных неожиданных, но блистательных формулировках.

Когда он своей тяжелой поступью входил в фойе МХАТ, к нему стекались для беседы все его товарищи, и тогда возникали горько-юмористические или смелые, острые и прямые разговоры об искусстве вообще и искусстве нашего театра в частности. Он был значителен во всем богатстве своего приковывавшего общее внимание образа. Несмотря на щедрость высказываний (Леонидов не скупился на беседы и любил их), в нем всегда оставалось что-то еще нераскрытое, о чем он не говорил и что хотелось до конца узнать. После бесед с Леонидовым неизменно оставалось желание еще и еще раз встретиться с ним, как будто прошедшая и законченная беседа не исчерпала темы до конца. Но педагог и режиссер, руководитель {441} актерской молодежи, постановщик спектаклей, воплотитель искусства МХАТ, Леонидов никогда до конца не раскрывался, даже в самых захватывающих и самых глубоких своих беседах об искусстве.

Ибо он был прежде всего и больше всего актер. Актер всем своим существом, всеми своими нервами, всей своей страстной душой. Только на сцене, при исполнении новой роли, Леонидов обнаруживался в своей предельной глубине. Актерское дело было для него менее всего ремеслом. Он был неуравновешен, любая неожиданность, мелочь могли повлиять на его творческое самочувствие, и вместе с тем он отдавался актерской театральной стихии горячо и мучительно. Играя, Леонидов обнаруживал самого себя. «На сцене нужно играть большую правду, а не маленькую правденку», — говорил он. Он играл ее, эту большую правду, мастерски.

Основной темой леонидовского бурного и прекрасного творчества было трагическое противоречие между силой и пафосом, заложенными в человеке, и невозможностью до конца эту силу и этот пафос воплотить в тех условиях, в которых жили герои Ибсена и Достоевского.

Немирович-Данченко считал Леонидова «самым простым актером МХАТ». Он был действительно очень прост, и его раздражали театральная мишура, аляповатость костюма и фальшь кулис. Леонидов говорил про себя: «Я трагический актер в пиджаке», как будто намеренно указывая на свое органическое отвращение к «костюмности», ко всему, что уводит от врожденной простоты, к малейшему намеку на внешнюю легковесную театральность. А сам он был театрален, но театрален прекрасной правдой простого театра. Театрален и прост был весь его немного тяжеловесный облик; выразительны и сильны были интонации его богатого и обширного голоса; заражающе страстны были его переживания. Резко, остро и предельно иронично было его истолкование характерных ролей. Леонидов — художник большой культуры — презирал мещанство и смеялся над ним. Городулин, Ляпкин-Тяпкин и многие, многие другие образы сохранились у нас в памяти, как бы пригвожденные великолепной и злой усмешкой актера.

Человек огненного темперамента и трагического взлета, он показывал зрителю явления «жизни человеческого духа», как формулировал актерское искусство Станиславский, сурово и несентиментально. Леонидов был актером трагедии. Когда в верхнем фойе Леонидов сыграл без грима, «в пиджаке» последние три акта «Отелло», заплаканный и потрясенный Станиславский {442} сказал: «Леонидов в Отелло не ниже Сальвини». Задолго до «Отелло» Немирович-Данченко угадал в Леонидове неповторимого Митю Карамазова.

Свой огромный талант артист заковал в строгие рамки искусства МХАТ. С МХАТ он прожил свою жизнь, узнав радость прекрасных побед и горечь разочарований, но навсегда поверив в искусство этого театра. Когда сейчас вспоминаешь путь Леонидова и возвращаешься к его творчеству, вновь и вновь ощущаешь величие его актерского дела.

## Памяти В. С. Соколовой

22 декабря 1942 года

Смерть Веры Сергеевны — очень большое горе для Художественного театра. Очень трудно собраться с мыслями и говорить о человеке, который еще так недавно был живым, совсем близким и родным.

Каждый из нас носит в себе свой образ Веры Сергеевны. Каждый из нас сохранил свою особую память о ее индивидуальности, о ее шутках, о ее юморе.

Жила в ней какая-то кристальная и неподкупная честность, честность во всем — и в отношении к искусству, и в отношении к людям. Трудно было еще найти человека, который бы так умел хранить дружбу и подлинное большое чувство человеческой привязанности. Мы знали, что Вера Сергеевна не обманет, мы знали, что ее рука — дружеская, верная рука и что ее любовь — негромкая, застенчивая, доверчивая любовь. Она была очень тверда и принципиальна — и в то же время очень нежна. Как будто даже таилось в ней чувство жизненной незащищенности, была душа ее открыта к жизни и ко всему тому, что она встречала и получала от жизни. Ее охраняли в этой ее душевной незащищенности и неожиданная скрытая мужественность, и большая внутренняя чистота, и ее так нам всем знакомый юмор. Казалось, что этим юмором она многое прикрывает в себе, и этот юмор был часто спасением в те трудные минуты жизни, которые ей не раз пришлось переживать. И она умела им заражать окружающих. Она была умна особенным, женским, острым, интересным умом. В ее рассказах живо и ярко вставали образы, события, эпизоды. Ее определения были меткими, но никогда — злыми. Это был юмор очень светлый, юмор очень человеческий, юмор большой доброты и умной иронии.

Все эти свои качества она перенесла и на сцену. Актриса она была такая же очень честная, очень глубокая и тоже очень сильная даже тогда, когда темой образа была эта женская душевная незащищенность.

{443} Вспомним, как она играла в «Унтиловске» и «Днях Турбиных». Трепет женской души она передавала с какой-то целомудренной грацией, с какой-то нежностью, приковывавшей к ней зрителя. И зритель именно это в ней больше всего любил. Может быть, Раиса Сергеевна в «Унтиловске» принадлежала к ролям, в которых она раскрылась наиболее глубоко. Была в этой женщине потерянность, ненахождение себе места в жизни — к ней возникало чувство щемящей жалости. Не очень-то отчетливо написанный образ становился у Веры Сергеевны живым и убедительным. Но это живое и убедительное было неуловимо и трудно определяемо словами — то, что я называю растерянной незащищенностью, ненахождением себе места в жизни. Так было в «Унтиловске».

Так было, по сути, и в «Елизавете Петровне». В этой блистательной роли Вера Сергеевна сразу завоевала себе большую популярность и любовь у московского зрителя. Такая увлекающая радость жизни, такой великолепный юмор, такой чудесный темперамент, такая нежная грация… И вдруг в этой веселой царевне Елизавете, среди этих ее капризов и празднеств открывались такие ясные, такие незащищенные глаза. И эти внезапные моменты оказывались в спектакле самыми сильными и самыми обаятельными.

Да и Елена в «Турбиных» — рыжая красавица, «рыжая Елена», «золотая Елена» — вдруг в какие-то минуты своей жизни опять обнаруживала себя такой незащищенной, слабой, нуждающейся в твердой и верной руке. И опять эти сцены были самыми сильными у Веры Сергеевны. И тогда она поднималась до настоящей сильной, захватывающей драмы. Вспомним ее жалящий, такой растерянный, такой тоскующий, такой больной крик неподдельного страдания: «Алешу убили…»

Она была актрисой по-настоящему лирической, нежной, глубокой драмы. Но для трагедии у нее не было как будто данных, там она не нашла себя и скоро оставила попытки играть такие образы.

А рядом шла вторая линия — линия жанра, великолепного наполняющего ее юмора. И опять этот юмор никогда не был жестоким, никогда не был разящим, никогда не переходил в злую сатиру. Это всегда была почти акварель. И характерность она брала для себя легко и грациозно, даже когда играла такие роли, как во «Врагах» и «Булычове», которые, казалось, так легко было перенести в подчеркнутый, жирный, что ли, сценический план, — она и там оставалась таким же тонким мастером, который и самые отрицательные черты умеет подавать как {444} художник, очень легко, с изощренным мастерством, как бы скользя по ним и только где-то полностью раскрывая свой темперамент.

Рассказывают (я не видел этого спектакля), что она очень смешно и весело играла французскую комедию «Тревожный звонок». Говорят, что там ее великолепный характерный юмор заставлял смеяться весь зрительный зал. Но я думаю, что и там, когда она находила для себя характерность, она все это пропускала через свою нежную и глубоко чистую индивидуальность.

Нельзя было не любить Веру Сергеевну. И нельзя было в ней отделить актрису от человека — редко в ком эти свойства так неразрывно сливались. И она была актрисой именно Художественного театра: трудно ее представить на какой-нибудь другой сцене.

И когда сейчас смерть вырвала от нас этого замечательного, душевного и талантливого человека, в эти дни войны очень важно Художественному театру, помня о ней, помнить и о том, что еще теснее, дружнее нужно жить и работать; такая потеря, как потеря Веры Сергеевны — человека, который еще столько мог сделать, перед которым открывалось столько еще неизведанной работы, — напоминает всем нам, живым, как нужно жить в Художественном театре.

## Памяти Вл. И. Немировича-Данченко Выступление в МХАТ

1943 год

Владимиру Ивановичу в день его смерти было восемьдесят пять лет, но никто из знавших его не может соединить с ним понятия старости. Его называли молодым, и в этом не было преувеличения. Молодость была заключена в его неисчерпаемой жажде жизни и творчества, в безостановочном взгляде вперед. Его последний день в Художественном театре связывается для нас с его посещением репетиции «Последней жертвы», с советами, которые он давал актерам, с тем его взволнованным и радостным состоянием, в котором он уходил вечером из театра после важной и значительной беседы.

Смерть застала его в разгаре работы, когда он был наполнен широкими творческими планами и мечтал о новых и новых сценических осуществлениях. Он умер для себя счастливо — он не знал больших предсмертных страданий. Он ни на минуту не почувствовал себя лишним, старым, ненужным своим товарищам и ученикам, сознание своей отброшенности было бы, вероятно, {445} для него самым горестным и страшным. Он ни на минуту не мог представить себя в бездействии. Каждый день его жизни был насыщен полнотой его огромного темперамента.

Трудно охватить образ этого человека, сжигаемого страстью к искусству и умевшего побеждать в себе все, что мешало ему на его пути. Владимир Иванович не боялся горечи неудач, зная, что поиски и неудачи подготовят победу. Он был самым строгим судьей самого себя. Он умел глубоко и коренно себя сам проверить и направить так, чтобы вплотную подойти к тем целям, которые сам себе ставил. Он часто шел путем самоотречения.

Очарование театра владело им с ранних лет. Кто не знал этого обаяния в ранние годы?! Мечта об актерстве была для него пленительной — любительские выступления принесли ему успех. Но он, умевший, как никто, подходить к себе со строгой оценкой, отказался от радости аплодисментов и соблазна второй жизни на сцене: он не мог получить от актерства то, что он хотел. Его внешние данные позволяли ему стать характерным актером, а весь его внутренний багаж требовал гораздо большего размаха. И он победил влечение к актерской карьере.

Он стал театральным критиком, одним из самых талантливых и точных. Он был критиком последних премьер Островского, вникал в законы реализма театра XIX века, увлекался итальянской оперой и разбирал принципы оперного спектакля. Он смело рассекал театральную жизнь, для того чтобы установить законы {446} театра и раскрыть то, чем театр живет и движется. Он занял положение выдающегося театрального критика, но отверг и этот путь: его влекло активное воздействие на театр.

Он был беллетристом, одним из популярных в России 80‑х годов беллетристом, который понял Россию, понял жизнь разных слоев русского общества. Он был очень проницательным психологом.

Эти качества он перенес в драматургию. Он стал одним из самых крупных и популярных драматургов; великолепная плеяда актеров 80 – 90‑х годов охотно участвовала в его пьесах; он сам режиссировал свои пьесы и в Малом, и в Александринском театрах.

Он любил старый театр горячей и одновременно негодующей: любовью. Он понимал, что новая драматургия, Чехов требуют нового искусства. И он задумался над тем, как, сохранив лучшие традиции XIX века (потому что он сам своими корнями, всем существом уходил в русскую культуру XIX века), дать этим великим традициям новую жизнь. Реставрация есть рутина. Чтобы сделать традицию цветущей, нужно новаторство. Он мужественно признал, что роль драматурга должен уступить таким авторам, как Чехов, и стал мечтать о создании нового театра, новой актерской техники, новых сценических принципов. Прекрасный критик, популярный беллетрист, один из знаменитых драматургов, он бросает все это для того, чтобы отдаться педагогической деятельности в Филармонии. В ее скромных классах он начинает воспитывать нового актера.

Так, упорно побеждая самого себя, шел Немирович-Данченко. Кто другой мог бы так легко отказаться от популярности, от славы в какой-либо одной области, оставить эти завоевания во имя главной, сжигающей идеи?!

С сжигавшей его идеей о новом театре он обращается к К. С. Станиславскому. Их всем нам памятная встреча предопределила судьбы русского театра на много десятилетий вперед. Что бы ни говорили и как бы ни пытались разрушить единство Станиславского и Немировича-Данченко, это единство останется в веках. Эти два человека, дополнившие друг друга, едины в своих художественных требованиях, хотя очень различны в конкретных путях работы. Жившие напряженно, страстно, они связаны неповторимым союзом, долгой дружбой мощных творческих индивидуальностей, в которой были и разрывы и схождения. Эти два великих человека создали русский театр XX века. И они вместе отойдут в историю. Да, они были различны во многом: Константин Сергеевич — с его бурной фантазией, чарующим {447} величием, ярким, раскидистым темпераментом, и Владимир Иванович — с его замкнутостью, сдержанностью и строгостью; Константин Сергеевич — с бурным ритмом своих спектаклей, и Владимир Иванович — с чеканной четкостью своих спектаклей.

Но чем отличнее они были в своих художественных выявлениях, тем лучше было для Художественного театра и тем ярче обнаруживал себя настоящий дух единства Художественного театра, полный творческого соперничества и поисков истины. Они были едины в самых глубоких устремлениях. И когда мы будем думать о Владимире Ивановиче, образ Станиславского всегда будет стоять рядом, так же как всегда, когда мы будем думать о Станиславском, рядом будет возникать и образ Немировича-Данченко.

И Константин Сергеевич и Владимир Иванович знали эту железную необходимость подчинить, увлечь за собой труппу. Когда Константин Сергеевич начинал систему, первым его поддержал, обратись к труппе, Владимир Иванович. Когда одна из постановок Художественного театра вызвала недовольство труппы, первым громко и ясно поддержал Владимира Ивановича Константин Сергеевич.

Владимир Иванович хотел сконденсированной правды, сгущенной жизни человека на сцене. Дешевки он не переносил. Его искусство порой казалось суровым и строгим, и не всегда оно принималось в театре. Он шел к самым серьезным переживаниям человека. Он знал актера, знал легкие соблазны, возникающие на актерском пути, и мужественно, не боясь причинить боль, лечил актера. Он не позволял актеру «играть». Он хотел, чтобы актер приносил на сцену свою индивидуальность, внутреннюю насыщенность, а не хвастливое владение техническими приемами, что часто подразумевается под понятием мастерства.

Как замечательны были его показы! Очень пожилой человек, небольшого роста, в элегантном костюме, с бородкой, как он умел показывать восторг поэтической души, сосредоточенную или пламенную мысль борца, страдания Виолетты, грацию Елены, трагедию Анны, сухость Каренина, любовь Вронского! Не требуя фотографически точного повторения, он умел заразить актера своим показом, когда не хватало тех неожиданных, прекрасных сравнений, которые он изобретал на репетиции.

Он часто говорил, что нужно ставить такие спектакли, чтобы зритель возвращался снова и снова смотреть одну и ту же пьесу. Он ставил комедии, любил веселый жанр, но он не принимал театр как только развлечение. Ему было мало только веселья и {448} смеха, он хотел радости. Он был художником жестоким, когда это было нужно, умел потрясти и ранить зрителей, находя самые больные места, и не боялся обнаженной душевной трагедии. Так было в 1910 году, когда Владимир Иванович поставил «Братья Карамазовы». В годы реакции он ставил пьесы, жестко и презрительно разоблачавшие ложь буржуазной морали. Он предчувствовал всем своим существом необходимость освобождения народа. Еще в 1909 году «Анатэму», пьесу Леонида Андреева, почти символическую по форме, он истолковал как пьесу о страданиях народа.

В поисках трагедии он пришел после «Карамазовых» к «Воскресению», «Врагам», «Трем сестрам», к мощным эпическим произведениям, в которых сконцентрирована русская жизнь и культура. Страшная трагедия Достоевского; великолепный по эпической прозрачности спектакль «Воскресение»; насыщенный, памфлетный, бичующий спектакль «Враги» и, наконец, полный поэзии спектакль «Три сестры» — вот искусство Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Каждый спектакль Владимира Ивановича был спектаклем пламенной, острой, глубокой мысли. «Прекрасная Елена» была спектаклем о настоящей и глубокой любви. «Травиата» была трагедией любившего и обманутого человека. Через музыкальный театр он шел к очеловечиванию музыки, к тому, чтобы поэзия пронизала собой театр, чтобы музыкальный театр стал театром живых людей, строгой поэзии и высокой мысли.

Он задавался вопросом: в чем настоящая правда искусства? И утверждал единство трех начал — социального, психологического и театрального, которые должны быть органически слиты в душе художника, — тогда-то бывает потрясен зрительный зал, и тогда-то через законченные острейшие театральные решения доходят до зрителя самые глубокие мысли.

Учению Владимира Ивановича и Константина Сергеевича предстоит тяжелая пора. Может быть, начнутся нападки или неверное, вульгарное истолкование великих заповедей великих учителей. Владимир Иванович мужественно смотрел вперед и никогда не оглядывался, робея. Всем нам, кто работал с ним, он завещал неустанные поиски.

Владимир Иванович умер в тяжелый год, когда его великой Родине грозит враг. Владимир Иванович глубоко верил в день Великой Победы. И когда эта победа наступит, среди имен тех, кто создал нашу культуру, мы будем вспоминать и имя Владимира Ивановича.

## **{****449}** Телешева

«Ежегодник МХТ» за 1943 год

К тем тяжелым утратам, которые перенес за последнее время Художественный театр, присоединилась еще одна, печальная и горькая: умерла Елизавета Сергеевна Телешева.

Весь свой творческий путь, начиная со всем нам такого памятного «Зеленого кольца», Елизавета Сергеевна прошла в Художественном театре. Она была неразрывно, душевно, крепко с ним спаяна. И нельзя было ее мыслить без Художественного театра. Да и она сама не представляла себе жизни вне искусства этого театра, вне того, что внесли в него его создатели — Константин Сергеевич и Владимир Иванович. Она была их верной, настоящей и глубоко преданной ученицей. Она была их ученицей по внутреннему праву, по праву своего дара, своего внимания, своей человечности. После слияния Второй студии с театром Елизавета Сергеевна почти целиком переключилась с актерской работы на педагогическую и режиссерскую. Этот последний период занимает без малого двадцать лет и прерывается только ее преждевременной кончиной. С именем Елизаветы Сергеевны связаны такие ведущие постановки МХАТ, как «Фигаро», «Мертвые души», «Горе от ума» и многие другие. Кроме МХАТ она работала и в Центральном театре Красной Армии («Васса Железнова» и прекрасная постановка «Мещан» — ее самостоятельные работы), и в ГИТИСе, и в Институте кинематографии, ездила по периферии с циклами лекций о системе Константина Сергеевича и занималась с многочисленными учениками.

Счастлив художник, нашедший свой путь. Елизавета Сергеевна нашла его, нашла его в той области, которая была особенно дорога и нужна Художественному театру. И огнем актерского вдохновения, и пафосом режиссерской изобретательности горела она. Ее дар был глубоко человечен. Этот дар был в том, что она была настоящим другом актера, другом театра, что она была человеком, который внимательно, пытливо и тонко всматривался в жизнь актерской души, в природу того образа, который рождается в актере. Внимательно и терпеливо, не насилуя актера, помогала она таинственному искусству рождения образа в душе человека. И те образы, которые выносили на сцену актеры Художественного театра, были очень часто рождены с Елизаветой Сергеевной. Этот ее педагогический дар, ее понимание человека сквозили во многих из тех великолепных актерских исполнений, которые были на сцене Художественного театра. Она могла это делать, потому что все ее существо было проникнуто вниманием к человеку, этим особым даром следить за тем, что живет еще {450} незримо и неясно в душе актера. Поэтому, может быть, она и тянулась к молодежи. У нее было обостренное и такое нежное внимание к молодым дарованиям. Она любила быть окруженной молодежью, она любила и увлекалась молодыми талантами.

## О Сахновском Из выступления на гражданской панихиде

26 февраля 1945 года

Двадцать лет назад Василий Григорьевич Сахновский пришел в Художественный театр после многих лет безостановочных исканий, в течение которых он ковал, воспитывал свою мечту о театре. То была мечта о театре, в котором странно и порою причудливо соединялись глубинное знание быта и приподнятое романтическое ощущение жизни, о театре философско-романтическом, освещенном думами о сущности жизни, но отнюдь не оторванном от быта, коренящемся в нем. Сахновский постигал быт во всех его многочисленных проявлениях. Он хотел его осмыслить и выразить в неожиданных театральных формах. В поисках такого театра Сахновский участвовал во многих театральных начинаниях, в особенности в организации молодых театров-студий. На крошечной сцене Театра имени Комиссаржевской, имя которой обозначало для Сахновского высокий смысл жертвенного актерского искусства, он ставил полные внутренней значительности спектакли. Он был в числе учредителей одного из первых театров, созданных революцией, — Государственного Показательного театра, у Корша он ставил «Дон Карлоса», в Драматическом — «Грозу». Для Василия Григорьевича театр был всегда вершиной духовной культуры, вершиной того, что собрано в народе и что выражается в его искусстве. Он и полюбил Художественный театр именно потому, что видел в нем одно из величайших проявлений духовной культуры народа. Он стал соратником Станиславского и Немировича-Данченко и их равноправным товарищем по таким спектаклям, как «Унтиловск» и в особенности «Анна Каренина» и «Мертвые души», — спектаклям глубоко народным, захватывающим самую сердцевину русской литературы.

Его всегда видели окруженным и «стариками» театра, и молодежью, восхищенно слушавшими его рассказы и неотрывно следившими за цепью его мысли, — он любил молодежь и не напрасно был в числе организаторов Школы-студии. Он выступал с речами, полемизировал, пропагандировал искусство МХАТ, выпускал порой парадоксальные, проникнутые глубиной философской {451} и театральной мысли книги. Поэтически сильно он вскрывал и толковал пьесу. Мы знали его горячее сердце, мы так любили буйство его неистощимого темперамента, блеск его речи, увлекательность его репетиций, умение раскрыть человека и возбудить фантазию актера. Крупный ученый, великолепный исследователь русской культуры — он все это нес в театр, в искусство театра.

## Из выступления на совещании в Комитете по делам искусств

2 апреля 1945 года

Мне хотелось бы сказать несколько слов по поводу тех выступлений, которые были в прошлый раз и которые наиболее ярко звучали у Александра Яковлевича Таирова и Николая Павловича Охлопкова. Сама позиция, занимаемая Таировым и Охлопковым, представляется, по существу, бесспорной, поскольку утверждение своеобразия каждого театра и необходимость ярко и глубоко проявлять индивидуальность в искусстве, конечно, представляется чрезвычайно важной и насущной внутренней потребностью. Но одновременно с этим, в особенности в речи Охлопкова, прозвучал некий испуг перед таким положением, что все театры стали театрами МХАТ. Я не думаю, что дело так обстоит на сегодняшний день, потому что Театр Ленинского Комсомола, например, именно по своему творчеству и по своему подходу к искусству иной, чем Художественный театр.

Н. П. Охлопков разбирает очень важные процессы, происходящие в театре. Но, давая право каждому театру иметь свое лицо, он лишает этого права МХАТ, обрекая его на исконную реакционность. Для того чтобы доказать свою точку зрения, ему пришлось даже вахтанговцев оторвать от Художественного театра. Между тем Вахтангов есть Художественный театр, но Художественный театр в той форме, которая была тогда, в 1922 году, характерна для Вахтангова.

Явление Художественного театра слишком крупное и большое для того, чтобы сейчас вставать по отношению к нему на полемическую позицию. Опыт МХАТ вошел в русский театр вне зависимости от направления. Ни один художник не может пройти мимо его опыта, подобно тому как нельзя противопоставить Щепкина дальнейшему развитию русского театра. Нельзя определять направление как МХАТовское и антиМХАТовское, это было бы существенно неверно.

Вахтангов на основе творческих позиций Художественного театра решал чрезвычайно смелые задачи, он оправдал ряд совершенно {452} новых формальных приемов, исходя из основ Художественного театра. Если мы сейчас будем хранить чистоту риз и думать с том, чтобы только ничего не заимствовать и только бы сохранить свою теоретическую чистоту и невинность, мы никогда не двинемся вперед и ни в какой мере не сможем строить своеобразие каждого театра.

По существу, сейчас театры нащупывают новые направления, которые определяются из сложного процесса их взаимодействия, поисков новых приемов, того, что уже накоплено театром. Совершенно бессмысленно представлять себе, что наличие в том или другом театре режиссеров, когда-то работавших в МХАТ, свидетельствует о слабости этих театров. Напротив, это есть свидетельство силы культуры, утверждавшейся Станиславским и Немировичем-Данченко; это вошло в основу нашей жизни, нашего театра, от этого совершенно невозможно и бессмысленно отказываться. Подобно тому как нельзя не видеть новые приемы, к которым должен прийти МХАТ, новые черты, которые он должен приобрести, точно так же неразумно отказаться от былого наследия только потому, что это Художественный театр, только потому, что, если художник примет большие вещи, внесенные в национальную культуру МХАТ, он будто бы сломает себя. Если я творчески богат, неужели я откажусь от того, что подытожило театральный век?

Мне кажется, что творческие процессы, происходящие в театре сейчас, не могут определяться старыми категориями. Возобновлять в 1945 году театральные споры 1924‑го бессмысленно. Сейчас речь должна идти о том, чтобы рождение новых театральных форм шло из существа театра. Театральное направление не выдумаешь, оно не рождается из головы режиссера, оно определяется не его отвлеченной фантазией, оно определяется творческой практикой, новыми общественными и творческими задачами. Театральное направление возникает из творческой практики, а не практика подгоняется под направление.

Мне кажется, что сейчас нужно исходить прежде всего из одного желания — желания наиболее широких поисков, органически свойственных данному художнику и, конечно, наиболее точно выражающих мысль спектакля, без боязни того, будет это от Художественного театра или нет. Вахтангов не побоялся, будучи режиссером Художественного театра, прибегать к очень смелым театральным приемам, не заботясь о принадлежности к тому или иному направлению. Ему это было совершенно неважно, ему было интересно создать настоящее, большое, смелое произведение искусства.

{453} Строить новое театральное направление в безвоздушном, так сказать, пространстве нельзя, нельзя строить эти театральные направления без того, чтобы не опираться на то, что, по существу, завоевано и о чем скучно полемизировать, как скучно, например, полемизировать о значении системы. В 1930‑х годах мне неоднократно приходилось слышать набившие оскомину прения о том, что МХАТ есть явление сугубо реакционное. Обращаясь к теперешнему периоду, когда Художественный театр вновь занимает ведущие позиции, я вспоминаю время, когда считалось, что принадлежность к Художественному театру обозначает чуть ли не черносотенство в искусстве, «махровый идеализм» и т. д. Художественный театр редко бывал в исключительном положении, он всю жизнь подвергался нападкам. Прочтите рецензии, которые писались о Станиславском, о Немировиче-Данченко; Станиславского в роли Фамусова сравнивали с «беременной гориллой»; целый ряд журналов, несомненно влиявших на театральную культуру, в каждом номере последовательно утверждал отсутствие в Художественном театре актеров. Художественный театр, Станиславский и Немирович-Данченко вынесли гораздо больше нападок, чем какой-либо другой театр, чем кто-либо из современных режиссеров. С боями, задорно, смело они подытоживали то, что жило в русском национальном искусстве, и открывали новые просторы. От этого отказаться нельзя.

Катастрофы, постигающие режиссеров, когда они пытаются определить новое направление, происходят в значительной степени потому, что они хотят пройти мимо усвоения простой театральной грамоты, без которой нельзя обойтись, без которой трудно работать и которая сформулирована Немировичем-Данченко и Станиславским. Сознательное желание отмести этот багаж — вредно; оно будет отражаться самым вредным образом на поисках новых форм и заставит возвратиться лет на двадцать назад, к уже исчерпанным, скучным и ненужным спорам. Для того чтобы искать, нужно знать.

Режиссеры, вышедшие из МХАТ, очень различны, и то, что они восприняли в Художественном театре, очень индивидуально. Через МХАТ прошли Вахтангов, Мейерхольд, Завадский, Попов, Берсенев, Дикий. Паспорт режиссера еще не определяет того искусства, которое он дает на сцене, и само театральное направление в противоположность мнению А. Я. Таирова всегда определяется литературой, и не может быть иначе, но литературой не просто как пьесой, а литературным содержанием эпохи, большой литературой, выражающей эпоху. Все более или менее значительное в театральном искусстве связано с литературой — достаточно {454} вспомнить значение Чехова или Блока в развитии русского театра. Современный театр без литературы существовать не может. Александр Яковлевич именно в то время, когда он утверждал независимость театра от литературы, строил новые формы театра в тесной связи с большой литературой — Уайльдом, Шекспиром, Бомарше, Гольдони. Те споры, которые предполагают возможность рождения театрального направления в каком-то безвоздушном пространстве, вне связи с литературой, вне связи с тем, что внесено всей предшествующей театральной культурой, без ее познания, обречены на провал.

И если мы заинтересованы в том, чтобы театр развивался, нужно смело и решительно бороться с теми искривлениями, которые называются МХАТизацией. Об этом нужно говорить как об искривлении, и никак иначе.

Музыкальный театр сейчас совершенно сознательно возобновляет постановку «Травиаты» Немировича-Данченко. И я утверждаю, что она — новаторство. Художественный театр — это «Горячее сердце», это «Женитьба Фигаро», Художественный театр — это «Воскресение», это Горький, а, выступая против МХАТизации, ссылаются на серенькие скучные спектакли, отнюдь не выражающие его подлинного искусства. А между тем Художественный театр, по существу, новаторский театр. Откуда пошли поиски условного искусства? Из Художественного театра. Кто ученики Художественного театра? Мейерхольд и Вахтангов! И не желать этого видеть — это есть нежелание понять творческие театральные процессы. Что же, мы можем сказать, что «Горячее сердце» — мертвый, серенький спектакль, мы можем сказать, что «Три сестры» — мертвое повторение того, что было? Не следует спорить о Художественном театре на основе сереньких спектаклей. Неуважительно говорить о МХАТ, как говорили прошлый раз. Нужно вскрыть, в чем основа искусства Немировича-Данченко и Станиславского. Нужно говорить о них не на основании того, чем они были сорок лет назад, а на основании того, с чем они ушли. МХАТизация — это искривление МХАТ.

Станиславский и Немирович-Данченко уходили, мечтая об очень больших вещах. Немирович-Данченко строил поэтический театр, Станиславский решительно углублял проблему ритма в актерском исполнении и в спектакле в целом. Станиславский экспериментировал до последних дней жизни. М. Н. Кедров в «Глубокой разведке» или Н. П. Хмелев в «Последней жертве» идут по пути разработки того, что сделано Станиславским и Немировичем-Данченко. Таковы масштабы подлинного Художественного театра.

## **{****455}** Памяти Н. П. Хмелева

«Правда», 3 ноября 1945 года

Николай Павлович Хмелев умер внезапно в театре, только что окончив репетицию роли, которая его глубоко волновала и неразрывно слилась с его внутренним актерским существом. Смерть застала его в канун появления на сцене образа, который должен был стать одной из его самых значительных побед. Он готовил роль Ивана Грозного в пьесе А. Н. Толстого «Трудные годы». Он все глубже и глубже вглядывался в этот огромной сложности образ. Хмелев не закрывал глаза на трагические противоречия Ивана Грозного. Уже проступали на репетициях черты созревающего сценического образа, и тем, кто смотрел куски спектакля, было ясно, что Хмелев нашел новое, неожиданное и прекрасное применение своего замечательного дарования. Хмелев был до конца предан искусству. Вне театра для него, актера неистощимой фантазии, беспредельной правдивости, умной иронии, просто не существовало жизни. Сюда, на сцену, он нес весь свой жизненный и творческий опыт, свое сердце, свою беспокойную мысль: он был подлинным наследником Станиславского и Немировича-Данченко. Робким, начинающим юношей вошел он во Вторую студию МХАТ. Он кончил свою короткую, но наполненную богатством мыслей, исканий, творческих достижений жизнь любимым и прославленным актером, художественным руководителем лучшего театра страны.

Сейчас, когда обращаешься к его первым юношеским актерским работам, в памяти встают образы, созданные с остротой и яркостью, свойственными зрелому мастеру, а не начинающему актеру. Казалось удивительным, откуда у него эта внутренняя сила перевоплощения, исходящая из самого существа образа и захватывающая все, начиная от грима, костюма, манеры говорить и двигаться, до самых глубоких особенностей мышления и чувства. Хмелев действительно обладал высоким даром воплощаться в жизнь людей, которых он играл. Он знал пламенную мысль большевика Пеклеванова, и он же передавал злую тоску кулака Сторожева. Он вглядывался в жестокую психологию прокурора Скроботова, и он же поднимался до высот исторического пафоса, репетируя Ивана Грозного. Он откликался на задумчивую тоску и веру чеховского Тузенбаха, и он же с трезвой иронией рисовал распад сознания князя из «Дядюшкина сна». Но каких бы чувств ни касался актер Хмелев в своем исполнении, он освещал их своим личным, хмелевским отношением. Хмелев был горячим и беспощадным судьей изображаемых им {456} людей. Он судил их с точки зрения нашего современника. Он ценил большие мысли и чувства, утверждающие силу жизни.

Почти все роли Хмелева созданы на материале русской классики и советской драматургии. Из среднего поколения Художественного театра он глубже всех понимал прошлое России, знал ее настоящее и чувствовал ее будущее.

Хмелев искал для своих образов отлитой и кованой формы. Он был мужественным, дерзающим актером, разрушающим привычные приемы и удобные актерские приспособления. С безошибочной точностью выбирал он средства сценического выражения, требовательно отбрасывал десятки виртуозно найденных деталей, если они мешали раскрытию образа.

Такими же качествами отмечена и его режиссура. Мы хорошо помним его первый режиссерский опыт в скромном театре-студии, где он поставил с воспитанной им молодежью комедию «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Это был новый, неожиданно острый Островский. За спокойными буднями купеческой жизни Хмелев показал тревожные чувства и трагические переживания, и не из этой ли его ранней работы выросло тонкое и мудрое истолкование «Последней жертвы» Островского на сцене МХАТ?

После смерти Владимира Ивановича Немировича-Данченко Хмелев стал художественным руководителем театра. Он сохранял строгую принципиальность, высокую требовательность и убежденную веру в принципы Станиславского и Немировича-Данченко. Он звал своих товарищей к новым сценическим поискам, к смелому и свежему раскрытию жизни. В нем жила горячая и широкая любовь к подлинному искусству и жесткая нетерпимость ко всему, что искажает прекрасный облик театра, которому он отдавался всем своим пылким сердцем и страстным умом. Таким он начал свою сценическую жизнь, таким он, выдающийся мастер советского театра, и останется в нашей памяти.

## О Тарханове Выступление на торжественном собрании, посвященном 70‑летию М. М. Тарханова

3 октября 1947 года

Дорогой Михаил Михайлович! Сегодня мы переживаем большой праздник — не только лично ваш праздник, не только праздник Художественного театра, но праздник всего советского театра. Больше того — праздник всего нашего народа. Ваша судьба тесно связана с самыми коренными основами русской жизни. Вы начали в провинции, прошли тяжкий путь, формировавший прекрасный {457} тип русского актера, вы участвовали и участвуете в социалистическом строительстве, вы узнали восторг, радость, горечь, страдания народа, и это сделало вас замечательным, свое образным, дивным актером, которого так любит народ.

Вы не похожи ни на один из блестящих талантов, украшающих русскую сцену. Вы принесли с собой свое, тархановское, для нас бесконечно дорогое и обаятельное. Вы художник сложный, мудрый, художник, который умеет передавать в острой и неожиданной форме самые затаенные, самые противоречивые человеческие переживания.

Жадный к творчеству и жизни, вы с самой своей юности поняли многообразие, силу и радость искусства. Вы, так свободно и уверенно занявший место среди «стариков» МХАТ, от которых вы неотделимы, вы, который наравне со Станиславским, Немировичем-Данченко, Москвиным, Качаловым, Леонидовым, Книппер-Чеховой стали знаменем Художественного театра, вы, пройдя трудный, яркий и такой богатый путь провинциальной жизни, учились у них и не отбрасывали ничего из того, что получили в старой провинции. Вы, Тарханов, непохожи на тех, с кем там встречались и чей опыт наблюдали, — Орленева, Адельгеймов, Петипа, Дальского. Вы поняли силу их техники, вы почувствовали их эмоциональность и заразительность. Вы овладели блеском слова, силой диалога, вы досконально, до самой сердцевины знали театр, вы прошли через работу помощника режиссера, работу суфлера. Играя в крупных и маленьких городах, вы поняли, что значит русский актер, который в глубокой провинции делал так много для нашей культуры.

Придя в Москву, вы не забыли этих художников, вы не забыли того товарищества, которое вас соединяло с русским актером. В вас воплощается русское актерство — многострадальное, энтузиастическое, терпевшее страдания, радости, отдававшее себя искусству в самых трудных, порою невыносимых условиях жизни. Вы сохранили ту необыкновенную пленительную радость творчества, которой вы властно заражаете зрителя. Вы — мудрый художник, вы знаете верную меру искусства, такую трудную и драгоценную в актерском мастерстве. Вы, знающий быт, вы, постигающий Горького, Чехова, Толстого, вы, проникающий в самые страшные, противоречивые бездны человеческой жизни, — вы несете их на сцену прозрачными и легкими. Сила вашего мастерства заключается в том, что вы берете жизнь суровую, богатую, вы берете самых разнообразных и сложных людей, но вы их несете на сцену с той необыкновенной грацией и силой, которые есть вы — Тарханов.

{458} Когда я думаю, как вы играете Фирса, я понимаю, что вы постигли настоящего Чехова: без сентиментальности, без напрасной грусти, а сурового, острого, сильного художника. Когда, играя горьковского Хозяина, вы вышли на сцену в длинной рубахе, с нечесаными волосами, вместе с вами как бы вышла старая дореволюционная Россия, та косность, мешавшая жизни. Вы умеете соединить это глубоко мудрое постижение жизни с необыкновенной актерской легкостью. В форме пленительной театральной поэзии вы даете жесткое знание быта, не скрывая нигде правды жизни, вы знаете строгую меру искусства, вы знаете актерские законы, — это вы — Тарханов.

То, как вас встретили вчера в ГИТИСе, когда молодежь переполнила вестибюль и забросала вас цветами и вы стояли взволнованный и слегка ироничный среди бушующей молодежи, — это лучший символ вашей прекрасной, цветущей жизни. Вы, Михаил Михайлович, для нас живое свидетельство силы русского актера. Вы для нас живое свидетельство огромного таланта, смотрящего на жизнь проницательно и мудро. И мы хотим, чтобы вы еще долго-долго были вместе с нами, чтобы вы отдавали молодежи свой пронзительный талант и чтобы мы еще долго-долго наслаждались пленительной грацией вашего искусства.

## Памяти В. В. Дмитриева Из выступления на гражданской панихиде

10 мая 1948 года

Сегодня мы прощаемся с Владимиром Владимировичем Дмитриевым, художником, который по самую сердцевину своего существа понял искусство Художественного театра и наиболее ярко раскрыл стремления МХАТ в советский период его деятельности, человеком, который для нас бесконечно дорог, талант которого был широк и многообразен.

Почти двадцать лет каждый шаг Художественного театра был связан в Владимиром Владимировичем. Начав работать с Владимиром Ивановичем и Константином Сергеевичем, восприняв от них беспокойство творческого ума, он вносил потом всю свою душу в жизнь Художественного театра.

Как велик его вдохновенный, беспокойный талант! Он никогда не был на сцене художником-фотографом, он никогда не ограничивал себя бесстрастным внешним описанием жизни. В каждую свою работу он вносил свое личное, дмитриевское, отношение и умел найти самое глубокое и значительное в том произведении, которое он раскрывал на сцене. Он стал художником-режиссером, и в каждом спектакле, поставленном с его участием, {459} таится большая доля его режиссерской мысли, его проникновения в самую суть произведения. Его предложения всегда уточняли идею спектакля, углубляли понимание пьесы, зачастую бывали неожиданны, смелы, внезапны. Он мыслил театрально. Каждая постановка — будь то советское произведение или русская классика — была для него наполнена глубочайшей содержательностью. Он был художником-поэтом: он рассказывал со сцены о поэзии и величии народа, о той красоте и тревогах жизни, которые умела раскрывать его чуткая, взволнованная душа.

Он умер накануне показа своей новой большой работы, накануне показа «Леса». И эта его работа обнаружила, какое чувство России жило в нем, как он великолепно ощущал и понимал силу русских просторов, аромат полей, красоту лесной глуши.

Его имя будет вспоминаться каждым работником Художественного театра и каждым зрителем всякий раз, когда вновь и вновь на нашей сцене будет возникать его понимание Толстого и Островского, Чехова и Горького: и тогда, когда раскроется синий бархат «Анны Карениной», и тогда, когда мы увидим осеннюю даль «Трех сестер», строгость «Врагов», белые березки в «Воскресении», те белые березки, с которых он начал и которые никогда не забудутся Художественным театром как знак высокого взлета Дмитриева, как знак поэтической мысли этого огромного, незабвенного для нас художника.

## Памяти В. И. Качалова

Октябрь 1948 года

Умер Качалов. Умер накануне 50‑летнего юбилея театра, которому отдал почти полвека своей прекрасной жизни. Ушел огромный художник, великий артист, чей талант был гордостью и украшением нашего искусства, чье имя никогда не будет забыто. Театр, в стенах которого расцвел и утвердился гений Качалова, постигло тяжелое горе.

Никакие самые горячие слова и никакое самое вдумчивое исследование творчества Качалова не способны передать непосредственной силы воздействия его игры. Для любого свидетеля качаловских выступлений с Качаловым-художником были связаны самые глубокие переживания, чувства и мысли. Так было и с моим поколением, поколением тех, которые еще гимназистами входили в такой дорогой для нас зал Художественного театра и, волнуясь, ждали того момента, когда погаснут в вышине огни и осветится рампа перед серым занавесом. Так было и с новым поколением советских зрителей, которые видели Качалова на вершине его мастерства, во всем блеске его славы.

{460} Когда на сцене еще царил восторженный и преувеличенный героизм Дальского, когда довел до усовершенствованного блеска красоту жеста и речи Южин, Качалов был еще юн. Качалов был как будто создан для того, чтобы продолжать эффектную, но угасающую линию романтического театра. Уже тогда у него было скульптурное умение лепить образ и особенное, только ему одному свойственное обаяние, которое привлекало к нему горя чую любовь зрителей. У него было то сценическое благородство, которое позволило бы ему играть всех героев, начиная с античного Эдипа и кончая романтическим Рюи Блазом.

Но по этому, казавшемуся таким легким, пути Качалов не пошел. Напротив, именно он убил традиционно-торжественного театрального «героя». Он, обладавший всеми данными, столь ценными для старого театра, встретившись с Художественным театром, со Станиславским и Немировичем-Данченко, по-новому оценил искусство актера и свою роль на сцене. Законченная красивость жеста, намеренная приподнятость и эффектная декламационность — все это Качалова не увлекало, ему было мало этого. Свои великолепные качества он подчинил новым задачам, и страна приобрела в его лице удивительного актера, далеко вышедшего за рамки замкнутого амплуа, завоевавшего в сердцах зрителей свое, только ему одному принадлежащее место.

Уже по одному только перечислению ролей можно судить об удивительном разнообразии Качалова, об огромном диапазоне его замечательного таланта. Он уходил в глубину истории, и тогда на фоне республиканского Рима возникал хитрый и мудрый образ Юлия Цезаря. Он смотрел в крепостную Россию, и тогда лепил своего коварного, упрямого и трусливого царя Николая I. Качалов всегда ставил себе труднейшие задачи. Он мало интересовался ролями, которые было легко играть из-за их совпадения с его внешними данными. Хозяин своих чувств и великий мастер формы, он широко размахнулся от трагедии к комедии. В одном только «Горе от ума» он играл Чацкого и Репетилова. Создатель героического Бранда, он играл студента Трофимова и Епиходова, он нашел комедийный блеск Глумова и глубочайшую лирику Тузенбаха. Он мог в концертах исполнять сразу две роли из «На дне» — гордого Сатина и жалкою Барона. Он знал на сцене любовь и гнев, пафос и лирику, жестокую иронию и мягкую теплоту.

В первый раз я видел Качалова в роли, которая навсегда осталась в памяти как одно из самых сильных юношеских воспоминаний. В этот вечер скромный занавес Художественного театра раздвинулся не перед парадной картиной грибоедовской {461} Москвы и не перед сумрачной ночлежкой Горького; он открыл за собой тяжкое нагромождение серых каменных глыб. В седом полумраке, извиваясь, появился Качалов — Анатэма. Все было необычайно в этом пламенном и в то же время холодном существе. Худой, с обнаженной грудью, с выступающими ребрами, с лысой, мертвенной головой, с орлиным носом, с холодными, пустыми глазами, унижался, паясничал и возвышался Анатэма перед «охраняющим врата» стражем. И чем дальше развивалась трагедия, тем страшнее становилось в зрительном зале: игра Качалова была намного выше пьесы Андреева.

В каждом характере, созданном Качаловым, можно было увидеть и прошлое героя, и среду, его породившую. Искусство Качалова было тончайшим. Он удивительно находил оттенки, которые были свойственны только одному, данному характеру. Он пронизывал ими образ. Они окрашивали его манеру говорить, ходить, садиться, двигаться, они сказывались в каждом мельчайшем жесте. Ни один из его героев не мог быть оторван от своего времени — атмосфера эпохи, жизни говорила в каждом из них. Он был подлинным великим мастером характеров. Он раскрывал их в жизненной теплоте, психологической правде, без какой-либо дидактичности, без излишней поучительности. Он создал на сцене самые различные {462} характеры, твердо сохраняя свои художественные заповеди, и щедро делился со зрителями своим глубоким миросозерцанием, своим мироощущением, своей любовью и своей ненавистью. Каждая роль Качалова была ответом на волнующие его вопросы, и эти вопросы связывали для него воедино и философские проблемы жизни и проблемы актерского мастерства.

Причина необыкновенной пленительности Качалова на сцене, за кулисами, в жизни таилась не только в его поистине огромном личном обаянии, в великолепном богатстве и красоте его голоса, в замечательной пластичности мастерства, но главным образом и преимущественно в победоносном утверждении жизни. Он выделял в Протасове из «Детей солнца» и в Пете Трофимове из «Вишневого сада» не черты бессилия или беспочвенности, а напротив, твердую убежденность в силе и смысле жизни. Любовь к жизни, любовь к человеку была сквозным действием его творчества.

Эта любовь Качалова была многосторонней: полной горечи разочарований и упорной нежности, пламенной веры и приступов безверия, насмешки и смелой мысли, была любовью большого мыслителя, художника и человека, который жил на сцене всегда большими мыслями и большими чувствами.

Вряд ли можно забыть то впечатление новизны и неожиданности, которое приносило с собой каждое появление Качалова в новой классической роли. Порою можно было с Качаловым спорить, но нельзя было не интересоваться и не увлекаться его трактовкой. И несколько вариантов Чацкого (от влюбленного юноши до «не вмещающегося» в фамусовское общество), и исполненный глубочайшей жизненной философии Дон Гуан, и смелое толкование Глумова, сделавшее этого авантюриста разоблачителем «Москвы Островского», — все эти создания были пронизаны острейшей мыслью, всегда неожиданной, порой казавшейся парадоксальной, но затем побеждавшей и убеждавшей зрителя. Но в то же время и Чацкий «в очках», и обаятельный Глумов, и многие, многие другие были людьми своей эпохи, со своими привычками, симпатиями, желаниями, и были нарисованы театрально благородным художником. Он совлекал с них привычный, установленный десятилетиями театральный убор для того, чтобы обнаружить эти образы в их подлинной психологической глубине и в новой, гораздо более сильной и пленительной театральности. Разрушая старый театр, он утверждал новый. Отрицая героику бенгальских огней, он утверждал героизм человека, и эту важнейшую роль Качалова в истории русского сценического искусства необходимо подчеркнуть.

{463} Качалов не только принял революцию, но и обрел в ней для себя новый и живительный творческий источник. С образом современника — героя из народа — он впервые столкнулся в «Бронепоезде». Ему впервые за его актерскую жизнь пришлось играть крестьянина. Он упорно работал над ролью. Нужно было победить интеллигентскую фальшь в изображении крестьян и избежать дурного театрального пафоса при обрисовке партизан. Одновременно нужно было оставаться правдивым, не обеднить образа и не сделать его плакатным. В результате Качалов добился своей цели. Он показал, как Вершинин идет к революции. Он показал его духовную мощь, ум и хитрость, талант организатора, веру в революцию. Это был образ величественный и простой. Во «Врагах» Качалов сыграл Захара Бардина с исключительно тонким проникновением в смысл характера, в стиле Горького выразил всю глубину психологически-социальной насыщенности образа. Это было создание художника, обогащенного самыми передовыми идеями времени, — зрелое, законченное, незабываемое.

Но, когда думаешь, в чем полнее всего выразился Качалов, неизбежно возникает в памяти «лицо от автора» в «Воскресении». Страсть и мощь жизни, которая безостановочно росла, утверждая величие человека, сильнее всего говорила в Качалове, в его благородном, пленительном искусстве.

## К изучению творческого опыта МХАТ

«Театр», 1951, № 11

В течение последних месяцев широко развернулась дискуссия вокруг системы К. С. Станиславского. Она захватила не только газету «Советское искусство» и журнал «Театр», но — самое главное — всех советских театральных работников и широко распространилась по театрам и театральным учебным заведениям. Такой размах дискуссии показывает, насколько закономерен и горяч интерес к системе Станиславского, ко всему творческому наследию Московского Художественного театра. Дискуссия действительно затронула насущные интересы практических театральных работников, и в этом смысле она, конечно, является чрезвычайно своевременной.

Несмотря на попытки отдельных авторов расширить рамки дискуссии, она остановилась преимущественно на обсуждении метода физических действий, вне большого ряда принципиальных вопросов, неизбежно связанных с системой Станиславского, с творческим наследием Станиславского и Немировича-Данченко и всего Художественного театра. Такой повышенный и несколько {464} односторонний интерес к «методу» вполне объясним — каждый театральный работник живо заинтересован как в теоретическом раскрытии, так и в практическом применении «метода», поскольку он тесно связан со сценическим учением Станиславского и в то же время остается неизвестным большинству работников советского театра. Дискуссия первоначально расколола ее участников на два резко противоположных лагеря — «верующих» и «не верующих» в «метод»; в ходе дискуссии эти лагери, не переставая дискуссировать, потеряли первоначальную противоположность: «физики» стали утверждать, что они не представляют себе «физики» без «психики», а «психики» в той же мере утверждали несомненную связь «психики» с «физикой», и предмет дискуссии становился порой окончательно неуловимым.

Такой ход дискуссии в значительной степени объясняется отсутствием со времени смерти Станиславского открытых разработанных заявлений со стороны МХАТ по поводу метода физических действий, популярного его изложения; число работ, опубликованных после смерти К. С. Станиславского, чрезвычайно незначительно. Как бы отдельные участники дискуссии ни пытались доказать, что для суждения о методе физических действий существует достаточный теоретический фундамент, по существу, это положение противоречит действительности: за исключением глав, опубликованных в журнале «Театр», в «Ежегоднике МХТ», и нескольких выступлений М. Н. Кедрова, более или менее точно сформулированной точки зрения Станиславского на «метод» мы не имеем.

Последней работой, которую Станиславский тщательно отредактировал и которую считал точно выражающей его суждение, является вторая часть книги «Работа актера над собой», книги трудной и нуждающейся для усвоения в значительных комментариях.

Станиславский тщательно работал над своими книгами. «Моя жизнь в искусстве» ему далась нелегко, а «Работа актера над собой» потребовала от него чрезвычайных усилий и поисков. Книги Станиславского появлялись в результате значительной переработки, создания нескольких вариантов. Наброски, оставшиеся в его рукописном наследстве, представляют огромную познавательную ценность, но должны быть все-таки приняты со значительной степенью ограничений. Нельзя быть убежденным, что Станиславский эти рукописи выпустил бы в данном виде. По своей достоверности архив Станиславского не может быть равен его книгам и статьям, опубликованным с его подписью, как «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой», {465} «О ремесле». Вопрос о значении рукописного наследства для научного исследования и творческой практики чрезвычайно важен. Стенограммы репетиций Станиславского и Немировича-Данченко дают такой же существенный материал, но мы хорошо помним предупреждения Немировича-Данченко — относиться к стенограммам с большой осторожностью не только из-за возможной неверности самой записи, но из-за неточности допускаемых определений и неизбежной случайности отдельных высказываний в горячем процессе репетиционной работы. В то же время эти рукописи и стенограммы являются одним из основных материалов для ознакомления с репетиционной творческой работой и взглядами двух великих художников.

Изучение этого огромной важности материала требует рассмотрения его в тесной связи с общими творческими позициями Станиславского и Немировича-Данченко их последних лет.

Богатство опыта Станиславского и Немировича-Данченко заключается в их широком взгляде на театр — в охвате всех его сторон, в гармонической стройности их мировоззрения, тесной связи важнейших для них идейных задач с их практическим творческим осуществлением на театре. Они всегда и резко возражали против схоластического и мертвого подхода к постоянно развивающемуся искусству театра. Любой, даже частный вопрос для них связывался с их общим пониманием театра. И поэтому-то так важно рассмотрение отдельных возникающих сейчас проблем в общей связи с их театральным учением и творческой практикой в целом. Для нас важны принципы их деятельности; в творческих приемах их осуществления они были очень разнообразны, смелы и разносторонни.

Первые сведения о методе физических действий мы получаем скорее со стороны комментаторов, а не самого Станиславского. Но можем ли мы с достаточным основанием признать точки зрения Л. Охитовича и П. Ершова совпадающими с точкой зрения Станиславского?

Ведь читатели отнюдь не видят полного совпадения в их понимании метода физических действий, поэтому нужно прежде всего знать — что же понимал под методом физических действий сам Станиславский?

Важнейшая обязанность Художественного театра — подробная и научная публикация всего рукописного наследства, включая стенограммы, причем читателю должно быть ясно, когда, при каких обстоятельствах, в процессе какой именно репетиционной работы был написан тот или иной кусок или зафиксирован репетиционный момент. Без тщательной и безотлагательной работы {466} в этой области мы не придем к должным выводам. Мы переживаем, по существу, только первый, начальный этап дискуссии. Она не закончится вместе с ее формальным окончанием на страницах прессы. Ясная и точная постановка вопроса связана с интересами всего советского театра в целом. Более того, никакая теория в области театрального искусства, впрочем, как и любая теория, не может быть оторвана от реальной театральной практики.

Верное понимание метода необходимо театру не отвлеченно, а для создания глубоких спектаклей. Иначе спор превратится, как он порой и превращался, в схоластику, мертвую терминологическую дискуссию, за которой теряется живое содержание предмета, о котором спорят. Книга Н. Абалкина очень помогла в уяснении теоретических основ системы. Книги Н. Горчакова и В. Топоркова восполняют другой пробел. Читатели знают книги Станиславского и знают поставленные им спектакли. Горчаков и Топорков восполняют недостающее между ними звено — они вводят в непосредственную творческую лабораторию мастера, они передают сложный процесс создания спектакля и роли. Их книги являются драгоценным материалом для понимания Станиславского, а также помогают режиссеру и актеру в повседневной творческой работе. Можно согласиться или не согласиться с отдельными выводами Топоркова, но процесс создания роли он передает последовательно и точно — так же, как Горчаков передает богатство духовной жизни Станиславского, разнообразие и широту его приемов. Эти книги служат хорошим введением к «Работе актера над собой» и многое помогут уяснить читателям.

Вопрос творческой практики должен занять в изучении системы важнейшее место. Необходимо изучение настоящей, современной творческой практики Художественного театра, причем режиссерам и актерам других театров было бы интересно знать, какой спектакль работается последовательно и исчерпывающе по методу физических действий и какой нет. Ведь не все спектакли Художественного театра показательны для метода физических действий.

Необходимо вновь и вновь подчеркнуть своеобразие и относительность терминологии Станиславского (он сам об этом неоднократно говорил). Во время дискуссии, которая шла вокруг Художественного театра в 1930 – 1931 годы, Художественный театр обвиняли в методе «внутреннего оправдания», понимая под этим *моральное* оправдание любого образа, а в стенах Художественного театра «внутреннее оправдание» понималось {467} как причинное обоснование любого поступка, совершенного действующим лицом, — хотя бы это причинное обоснование противоречило принятым моральным установкам. И недоразумение вокруг неудачного термина «внутреннее оправдание», не имеющего ничего общего с «моральным» оправданием, не скоро изжилось.

Точно так же, говоря о методе физических действий, мы обязаны понять его сущность и не следовать за ним прямолинейно, видя в нем только непосредственно физическое действие. Впрочем, об этом много писали и противники и защитники метода; естественно, что и в этой статье речь идет о психофизических действиях.

В спор вносит много ненужной путаницы определение Станиславским «метода» как его «нового открытия». Для одних понятие «открытие» как бы целиком отменяет, зачеркивает предшествующую работу, для других — синтезирует ее.

На самом деле Станиславский, особенно в советские годы, был необыкновенно последователен — все участники и свидетели репетиций Станиславского, начиная с 1924 года, прекрасно знают, что Станиславский из года в год развивал вопрос «физического действия». На всех репетициях участники всегда встречались с этим определением.

На полях зафиксированной сотрудниками Музея МХАТ беседы с Судаковым в период работы над «Горячим сердцем» Станиславский писал: «1) Так называемая зрительная партитура. 2) Возбуждение подсознательного творчества через физические задачи. 3) Создание событий пьесы. 4) Познание сути через правильные ударения. 5) Личная природа человеческих страстей».

В протоколах репетиций спектакля «Дни Турбиных» повторяется фраза: «Искали через физическое действие верное самочувствие».

На театральном совещании 1931 года точка зрения МХАТ на искусство актера была сформулирована следующим образом:

Станиславский и Немирович-Данченко «пришли к выводу о неразъединимости физического и психического. Физическое и психическое начала в актере неразрывно связаны. Воспитание актера только в плане внешнего мастерства и техницизма или только в плане психологической углубленности не приведет к должному результату. Физические задачи влекут за собой и соответствующие психические изменения. Психическое может быть выражено только через действие. Отсюда возникает требование глубокого и разностороннего воспитания актера, которое сделало бы его наиболее насыщенным внутренне и философски развитым, {468} имеющим твердое общественное и политическое миросозерцание и одновременно технически совершенным, ритмичным, владеющим всей телесной выразительностью, но все техническое совершенство актера служит наиболее полному выражению идеи образа».

Уже в 1930 – 1931 годы Художественный театр отрицал возможность противопоставления физического и психического, и эта точка зрения Станиславского полностью совпадала с точкой зрения Немировича-Данченко.

С того времени как Станиславский подверг ревизии свои идеалистические положения, отказавшись от всяких теорий самоуглубления, от йогов, ухода в себя, что произошло уже в самые первые годы после революции, он развертывает сценическое учение о психическом и физическом единстве актера. Никакого «скачка», сопровождающегося отрицанием прежнего пути, у Станиславского не было. Наоборот, «метод» понятен реально только в его постепенном развитии и, само собой разумеется, при самом вдумчивом и тщательном его изучении. А в спорах порою вырисовывается не фигура Станиславского — смелого и последовательного искателя, подчиняющего свои лабораторные поиски высоким целям искусства, а узкого экспериментатора, замкнувшегося в четырех стенах.

Для Станиславского «система» была едина, и ни один ее камешек не может быть вынут без риска разрушения ее стройного целого: невозможно говорить о «физическом действии» вне «сквозного действия», и о «сквозном действии» вне его выражения в психическом и физическом действии, и обо всех элементах вне «сверхзадачи», как невозможно говорить о «сверхзадаче» без требования изучения жизни.

И подобно тому как «система» в целом представляет собой стройное учение о театре, охватывающее все его части, точно так же Станиславский неизменно ощущал — и в этом Немирович-Данченко с ним тесно сходился — творческий процесс актера как процесс синтетический.

Синтетическому характеру «системы» в целом отвечало и синтетическое восприятие творчества актера Станиславским. В главе, посвященной методу физических действий, Станиславский подробно говорит о том, что для него чрезвычайно важно создать органическую жизнь актера, его переживания, его мысли, его волю и т. д.

М. Н. Ермолова на вопрос, какой у нее образ возникает раньше — психологический, слуховой или внешний (зрительный), — удивленно ответила: «Да все сразу, голубчик».

{469} У Ермоловой, как у гениальной актрисы, возникало все сразу. К тому же — чтобы «все сразу», тесно слитое, могло в результате возникнуть у актера, — к этому и шел Станиславский, то есть понимал творчество актера как синтетическое. И физические действия были одним из важнейших элементов, которые вели к утверждению этого синтетического единства всех сторон жизни актера в образе.

В своих же книгах, и в частности в «Работе актера над собой», Станиславский сознательно абстрагирует отдельные элементы, в действительности существующие неразрывно. Ему важно выделить тот или иной элемент актерского творчества, который реально, в творческом процессе существует в актере связанно, синтетически. Он разлагает актерское творчество на составляющие его элементы: элемент воображения, фантазию, внимание, сосредоточенность и т. д.

Станиславский первый в мире пытливо, смело и мощно сумел распознать и определить все элементы, составляющие творчество актера, и, совершенно естественно, ему приходилось в изложении абстрагировать отдельные элементы и рассматривать их по отдельности, сосредоточиваясь то на фантазии, то на внимании, то на задачах. Значит ли это, что так же происходило непосредственно в процессе репетиций? В своей творческой практике он всегда синтезировал эти элементы, подчиняя их «сверхзадаче» спектакля. Без этого синтеза, мне кажется, Станиславский непонятен. Ухватившись за один из элементов, он пользовался им, чтобы овладеть остальными. Книга Топоркова ясно показывает, как каждую репетицию Станиславский вел к синтезу всех элементов творчества актера, которых он касался в непосредственной работе. Глубоко убежден, что так же репетирует и Кедров. В этом широком охвате образа Станиславский был неповторим и всякий раз находил путь, наиболее близкий актеру.

Станиславский, как и Немирович-Данченко, прекрасно знал, что нельзя насильственно вызвать чувства, нельзя насильственно сказать актеру: плачь, рыдай, испытывай чувство горя или радости. В своей реальной работе Станиславский прежде всего исходил из сознательной мысли и очень ясно и точно поставленной задачи. Мысль у него стояла во главе работы; она возникала раньше действия, она определяла действие, сознательное действие, действие в предлагаемых обстоятельствах, «сверхзадачу» спектакля.

Сейчас отпал вопрос о советах Станиславского репетировать, не зная пьесы. Иллюстрируя метод физических действий в своих рукописях, Станиславский начинает свои этюды с Чацкого и {470} Хлестакова. Но нельзя себе представить актера, который не знал бы Чацкого или Хлестакова! Вся работа Станиславского с Топорковым свидетельствует о тщательном изучении и знании пьесы.

Затрагивая физические действия, ставя актеров в предлагаемые обстоятельства, Станиславский тут же, шаг за шагом, определял, кто такой Чичиков, его «зачем» и «почему», в каком он самочувствии, в каком настроении, какова его задача, каковы его намерения, сливая образ Чичикова в единое целое.

Станиславский и Немирович-Данченко также хорошо знали, что имеют дело с актерами определенного мировоззрения, большого накопленного личного жизненного и творческого опыта, с актерами определенной индивидуальности. И попытка предельно ограничить на первых же порах знание о роли неизбежно привела бы к неудаче. Это просто недостижимо при работе с большим актером. С момента получения роли актер одержим ею, он работает над ней не только на репетициях от двенадцати до трех, но ежечасно, во время прогулок, во время еды, во время беседы. Роль продолжает в нем существовать, и актер — хочет или не хочет — будет в нее «вживаться» (по термину Немировича-Данченко). Актер не может не думать, какого человека он играет, каково его прошлое, не видеть его в рамках и вне рамок пьесы. Он не может не думать о мыслях Чацкого и Гамлета, о душевном мире Нила и Луки, он в своей фантазии уже не может не представлять их в действии. Актер, если он не ремесленник, здесь ничем не отличается от писателя, композитора, художника, вынашивающих свои образы. И этот внерепетиционный процесс внутреннего созревания роли, у каждого протекающий индивидуально, — одна из важнейших сторон творчества актера. Так это было у Качалова, Хмелева, Леонидова, Москвина, причем именно процессу «вживания» в роль придавал огромное значение Немирович-Данченко. И чем сложнее и глубже образ, тем больше места у актера занимает эта внерепетиционная работа, в которой он мысленно ставит себя в положение образа, рассматривает свои поступки и результат своих дум, — и все это он приносит на репетицию.

Станиславский и Немирович-Данченко насыщали актера тем количеством знаний, которые способны помочь актеру в данный момент. Но актер на репетиции способен отвлечься от всех знаний, продолжающих в нем жить, для непосредственного выполнения простой задачи. Так наступает тесно связанный с процессом вынашивания роли процесс рождения роли в ее действенном анализе и воплощении. Актер, великолепно понявший роль {471} Хлестакова, в данный момент обращает свое внимание только на то, чтобы убедить трактирного слугу дать ему обед. Наивно предполагать, что он потерял память о всех остальных чертах Хлестакова. В данный момент он направляет свое внимание только сюда, отвлекаясь от всего остального, то есть с ним происходит то, что происходит с каждым человеком в жизни, с каждым писателем, композитором и т. д. Если композитор имеет общую концепцию симфонии, а в данный момент он пишет определенный ее кусок, он направляет и сосредоточивает свое внимание только на этом куске. И каждая такая репетиция в свою очередь обогащает общее впечатление об образе, а порою кое-что и меняет в мечтах актера. Но цель, поставленная себе актером, может быть, сперва неясная и смутная, затем все более конкретизирующаяся, продолжает жить в его сознании. Метод физических действий очень помогает этому сложному процессу.

Но значит ли это, что метод физических действий есть синтез «системы»? Метод физических действий является одним из самых глубоких и очень верных путей создания роли, потому что вне воплощения образа в физических действиях, вне единства психологического и физического не может быть создана роль. Он конкретизирует мечты актера. Он не допускает оторваться от реальной действительности. И я думаю, что в этом трудном процессе рождения роли оба пути на самом деле неразрывны. В тесной связи с физическими действиями Станиславский и Немирович-Данченко утверждали идейный характер образа, утверждали словесное действие, мысль, которая движет актером. И тут необходим анализ творческой практики Художественного театра и в постановках Станиславского, и в ряде других постановок, являющихся подлинными образцами социалистического реализма в театре.

Строить теории воспитания актера вне учета опыта спектакля «Враги» и вообще последних постановок Немировича-Данченко невозможно, ибо во «Врагах» мы имеем одно из самых совершенных проявлений социалистического реализма во всей его глубине, сложности и убедительности.

У прямолинейных защитников метода физических действий неправомерно бледнеют исходные позиции Станиславского — мысль, сознание, слово, в результате которых в актере возникает физическое действие, мысль, которая побуждает актера. Станиславский побуждал актера мыслью, словом к действию.

Достаточно прочесть книгу Топоркова, на каждой странице которой раскрывается чрезвычайно сложное понимание актера Станиславским.

{472} Из утверждения тесной связи физического и психологического вытекает и изменение точек зрения Станиславского на срок и характер так называемого «застольного периода», его протест против длительных, расширяющихся порою за пределы месяца разговоров за столом, отрывающихся в этих случаях от живого содержания пьесы и конкретной действительности. Станиславский предлагает как можно скорее образно, конкретно воплощать замысел в действие, умело вызывая на репетиции у актера нужное самочувствие и не подавляя его несоразмерными задачами. Но, переходя к непосредственному действию, он немедленно вызывал все остальные элементы творчества актера. Еще и еще раз необходимо подчеркнуть его замечательную режиссерскую и педагогическую виртуозность, далекую от какой-либо мертвой схемы, его умение различать, какой именно элемент актерского творчества недостаточно развит у данного актера, на какие элементы следует обратить преимущественное внимание. И Немирович-Данченко, придававший огромное значение «вживанию» в роль, также предостерегал от чрезмерной загрузки задачами на первых порах работы, от задержки за столом. Он всегда требовал очень конкретного, точного, отнюдь не абстрактного анализа роли, в то же время освещая его идейными задачами спектакля в целом.

Вопрос понимания «метода» тесно связан с приемами и способами его применения. Нужно учиться у Станиславского и Немировича-Данченко принципам их творчества и понять разнообразие и богатство их творческих приемов в осуществлении этих принципов. Эти приемы неповторимы, ибо каждый раз творческие принципы могут быть осуществлены новыми и новыми приемами. Казалось бы, «физические действия» можно было увидеть в Театре РСФСР I, но они прямо противоположны пониманию их в Художественном театре. Аксюша в «Лесе» могла в любой сцене в равной мере гладить белье или кормить кур, а Аркашка — удить рыбу или совершать иные отнюдь не обязательные движения, но они не были выражением жизни образа, так как не были связаны ни с предлагаемыми обстоятельствами, ни с «задачами», ни с «зерном» — со всем тем, что является основой «системы» и без чего любое физическое и психическое действие ничем не оправдано и становится механическим. Поэтому правильный выбор физических действий возможен исключительно при хорошем знании пьесы и ее верном идейном истолковании. Тогда они станут рельсами, по которым понесется богатое творчество актера. Станиславский отнюдь не предполагал медленного хождения по рельсам на манер путешествий провинциальных {473} актеров прошлого века, он добивался превосходно оснащенного поезда, наиболее быстро доставляющего актера к намеченной цели.

Повторяю, для Станиславского и Немировича-Данченко идейное раскрытие спектакля было неразрывно связано с пониманием актера как синтетического художника, как творца, в котором все стороны его жизни объединяются в огромной творческой идее, будь это художник, актер или писатель. Разложив творчество актера на составные элементы, великолепно разобрав, из чего состоит творчество актера, Станиславский в своем практическом творческом действии всегда следовал синтетическим путем. И только с такой точки зрения необходимо рассматривать его книги. Достаточно вспомнить его репетиции, счастливыми свидетелями которых мы были, или перечесть книги Топоркова и Горчакова не с точки зрения схоластического утверждения той или иной позиции, а с точки зрения практического творческого применения системы Станиславского.

Думаю, что в дискуссии очень мало использованы важнейшие статьи Немировича-Данченко о «втором плане» и о «зерне» роли. Наконец, необходимо указать на серьезное значение, которое Немирович-Данченко придавал «физическому самочувствию» и которое отнюдь не равняется «физическому действию». Физическое самочувствие определяло для него внутреннее и физическое состояние, в котором находится изображаемый человек и которое он сохраняет в течение довольно длительного периода — иногда даже целого акта. В «физическом самочувствии» он видел не менее важный элемент образа, чем наличие «второго плана» и «зерна». Такого синтетического ощущения он требовал от актера и считал отсутствие такого самочувствия свидетельством недостаточного «вживания» в роль и сохранения к ней только актерского отношения. Он считал отсутствие такого самочувствия признаком разрыва между образом и актером, толкающим на использование готовых штампов. В «физическое самочувствие» включалось для Немировича-Данченко то настроение, с которым действующее лицо выходит на сцену, его чисто физические ощущения (холодно, жарко и т. д., бодрость или усталость и т. д., владеющие им в данный момент мысли и т. д.). В требовании единого психофизического самочувствия Немирович-Данченко доходил до мельчайших подробностей, почти до придирчивости во имя жизненной и художественной правды. Он добивался, чтобы актер очень точно овладевал психофизическим самочувствием, идентичным образу в данный момент. Но самочувствие не совпадало с «действием». С разным физическим {474} самочувствием возможно выполнение близких друг к другу задач. С такой же требовательностью Станиславский и Немирович-Данченко относились к слову, к сценической речи, к построению фразы, видя в словесном действии существеннейшее средство выражения внутренней жизни персонажа. В этом отношении они продолжали и развивали высокие традиции Щепкина и Ермоловой. Между тем в ходе дискуссии и этот кардинальный вопрос остался неосвещенным.

Станиславский умер, не завершив всего, над чем он работал. Свою книгу «Работа актера над собой» он писал в процессе чрезвычайно последовательных и страстных исканий. Мы должны четко представлять себе, какое наследство оставил Станиславский и каковы новые задачи, которые в связи с его «системой» стоят не только перед МХАТ, но и перед советским театром и которые требуют глубокого, не схоластического, а творческого развития. Было бы немыслимо одновременно оставить в тени весь богатый опыт Немировича-Данченко в утверждении спектаклей социалистического реализма, замечательных по силе и остроте мысли. Надо полагать, что творческая работа над наследием Станиславского и Немировича-Данченко будет все более и более развиваться, и советский театр, советские актеры вправе ожидать от этой работы больших и плодотворных результатов.

## О. Н. Андровская и К. Н. Еланская К присуждению Государственной премии

«Литературная газета», 22 марта 1952 года

Совсем молодыми вошли О. Н. Андровская и К. Н. Еланская сперва во Вторую студию, а затем в труппу Художественного театра. Их большие таланты созревали в атмосфере поисков высокой жизненной и художественной правды. Они вправе считать своими непосредственными учителями Станиславского и Немировича-Данченко, которые заботливо оберегали их от влияния дурных театральных штампов. Их интересные, столь глубоко различные дарования как бы вновь подтверждают, что сценическое учение Станиславского и Немировича-Данченко не только не ведет к скучному сглаживанию индивидуальностей, но, напротив, обеспечивает их полный и блистательный расцвет. Количество сыгранных ими ролей, в особенности у Андровской, невелико, но каждая из этих ролей была плодом серьезных поисков и упорной работы. К их творчеству применимы слова Немировича-Данченко, определявшего ценность актера не по количеству сыгранных ролей, а по глубине созданных им характеров.

{475} Параша в «Горячем сердце», сыгранная Еланской еще в пору профессиональной неопытности актрисы, обнаружила в ней настоящий душевный трепет. И я помню, как Станиславский в ответ на замечания прессы о незрелости актрисы, встал на ее безоговорочную защиту. Сквозь неровности игры, сквозь неполное умение донести тему Станиславский уже в те годы угадал в Еланской ее будущее.

С первых своих шагов на сцене К. Н. Еланская обратила на себя внимание силой и глубиной сценического переживания. Сперва неотчетливо и негармонично, но и тогда уже сильно определилась та основная тема, которая затем широко и свободно развернулась в ее творчестве. Актриса предельной душевной искренности, Еланская рассказывает со сцены повесть о судьбе русской женщины, о ее высоких нравственных и душевных качествах, о ее героизме.

Большой внутренней чистотой и твердой верой в прекрасное отмечены все созданные ею образы. Еланская умеет показать, как в упавшей на дно, пьяной, грубой Катюше Масловой возрождается ее внутренняя, никогда не исчезавшая красота и чистота. Каким ничтожным и жалким становится князь Нехлюдов перед честностью и силой Катюши! Она в полной мере воплощает замысел постановки, которая рассказывает именно о воскресении Катюши в новой жизни. Поэтому финал спектакля в исполнении Еланской звучит оптимистически и твердо, какие бы разочарования ни ждали впереди ее героиню.

Тончайшей поэзией окутывает Еланская образ Ольги в «Трех сестрах». Печать чеховского мудрого и горького знания жизни лежит на всем ее печальном, красивом и внешне спокойном облике. Зритель угадывает в Ольге тоску несбывшихся желаний, боль одиноких мыслей, большую внутреннюю победу над собой. И с особым волнением слушает он заключительный монолог Ольги, который является ключом к режиссерскому замыслу последней постановки «Трех сестер».

Высокое благородство русской женщины Еланская с большой полнотой раскрыла в советских пьесах. В «Любови Яровой» Еланская просто и вдохновенно поведала о том сложном пути, которым пришла Яровая к революции, о том, как она победила свою личную боль. Она смело ввела зрителей во внутренний мир героини, неспособной мириться с компромиссами, ищущей глубокой веры и ненавидящей предательство. В личной трагедии Яровой Еланская увидела трагедию общественную. Поэтому-то все ее страстное, трепетное исполнение было проникнуто единой целеустремленностью. И когда зритель встретился с {476} Еланской в «Русских людях», казалось, что Мария Николаевна в ее исполнении продолжает линию, начатую Яровой.

Чем дальше развивается талант Еланской — через такие образы, как Катерина в «Грозе», Юлия Тугина в «Последней жертве», Анна Каренина в инсценировке романа Л. Толстого, тем больше торжествует высокая и ясная простота ее искусства — свидетельство не только первоклассного мастерства, но и глубочайшего знания жизни и людей.

Образы, созданные О. Н. Андровской, лежат совсем в другой плоскости. Блестящая комедийная актриса — актриса совершенного технического мастерства, обаятельных внешних данных, отточенной формы, грации и лукавого юмора, Андровская вышла далеко за пределы того амплуа, которое было бы ей предназначено в старом театре. Вряд ли можно найти другую актрису, вся сумма данных которой пророчила бы ей легкую театральную судьбу, быстрые победы в легких и выигрышных ролях. Начав свою сценическую жизнь в театре Корша, где под руководством таких блестящих комедийных мастеров, как Радин, она могла бы обеспечить себе эффектную театральную карьеру, Андровская ушла в Художественный театр, предпочтя упорный труд и учебу. Можно сказать, что Андровская всем своим творчеством преодолевала штампы своего амплуа. Ей было всегда интересно за ролью увидеть глубокую психологию образа, подчинить свои данные созданию непохожих и неповторимых характеров.

Как актриса, Андровская относится к себе с предельной требовательностью. Блеск ее комедийных ролей, неожиданных образов рождается через постоянную самопроверку. В работе над ролью она всегда предпочитает труднейший путь легчайшему. Потому в таком восхищении был Станиславский, работая с ней над первой ее большой ролью — ролью Сюзанны в «Женитьбе Фигаро». Быть может, больше, чем какой-либо другой исполнитель этого спектакля, Андровская угадала сложную задачу, поставленную режиссером, стремившимся соединить глубокую правдивость с великолепным темпом французской комедии, сохранить блистательный стиль Бомарше. Андровская сумела решительно освободиться от традиционных для исполнительницы Сюзанны приемов субретки и почувствовать в Сюзанне дочь смелого, жизнерадостного и умного народа, шаг за шагом как бы разматывая нить роли. В «Школе злословия» за эксцентричными выходками леди Тизл, за капризной внезапностью ее поступков Андровская показала хорошее сердце воспитанной в деревне простой и честной девушки. Казалось, что роль Варвары {477} в «Грозе» не дело Андровской, но и здесь она одержала полную победу. Это исполнение, лишенное каких-либо черт стилизации, по законченности и совершенству принадлежит к числу лучших ее образов. В тяжкий мир «темного царства» Андровская — Варвара принесла смелую независимость, бурную жажду воли и простора, светлое мироощущение. Жизнерадостность как проявление прекрасных моральных качеств человека — такова природа комедийного дарования Андровской.

С тем большей беспощадностью и сарказмом раскрывает она образы отрицательные. Здесь еще ярче обнаруживается та победа над амплуа, которая так свойственна всему ее тонкому и блистательному дарованию. Когда-то, играя в американской комедии «Реклама», Андровская с предельной остротой раскрыла психологию мещаночки, ставшей игрушкой в руках газетных предпринимателей и людей наживы. Со всем блеском острой наблюдательности она обнажила перед зрителем маленькую, ничтожную душонку Рокси. Ту же беспощадность сохранила она и по отношению к Пановой в «Любови Яровой». Как и во всех своих образах, она соединила здесь тонкую внешнюю характерность с правдой переживания. Она увидела в Пановой женщину, в которой сочетаются и ненависть к красным, и презрение к белым, и полное неверие в будущее, и понимание своего падения, и невозможность порвать с окружающей средой — всю ту сложную сумму переживаний, которая приводит Панову к полной опустошенности, внутренней гибели и жалкому будущему. Андровская ни на минуту не смягчала, но и не усугубляла черные краски в этой чрезвычайно удавшейся ей роли. Но и здесь она сохраняла свой оптимизм художника, пронизывающий все ее сценические создания. Не для отрицания, а для утверждения жизни служит Андровской ее тончайшее мастерство.

## «Дядя Ваня», «Лес», «Плоды просвещения» О работе МХАТ над русской классикой в конце 40‑х – начале 50‑х годов

1952 год

Число новых постановок классических произведений в этот период было сравнительно невелико.

Художественный театр вернул в репертуар «Дядю Ваню», который не появлялся на его сцене после того, как основные исполнители — Станиславский, Книппер-Чехова и другие — не могли уже играть своих ролей. Вопрос о пересмотре трактовки «Дяди Вани» не раз вставал в Художественном театре; еще в предреволюционные годы Немирович-Данченко поднимал вопрос о {478} неверном или недостаточно точном истолковании этой пьесы в МХТ. Дело было преимущественно в недочетах истолкования центральной роли. По существу, первая сценическая редакция «Дяди Вани» в Художественном театре могла бы носить название «Доктор Астров». А. Л. Вишневский, обладая отличным темпераментом и большой эмоциональной заразительностью, в то же время был чужд самой сущности интеллектуальной трагедии дяди Вани, и поэтому центр спектакля переместился к увлекательному в своем сценическом совершенстве и душевной глубине образу Астрова, созданному Станиславским.

В спектакле 1946 года Б. Г. Добронравов нашел и проникающую Войницкого неотчетливую тоску, и свойственную ему чистоту и порядочность, а главное, ту душевную тревогу и смятение, без которых образ дяди Вани неясен. Войницкий — Добронравов наполнил весь спектакль неслышным обвинением миру Серебряковых. Неуспокоенность, душевная тонкость, неразделенное чувство любви, потеря твердой веры в жизнь были свойственны этому замечательному и трепетному исполнению. На всем облике Добронравова лежала печать строгой мужественности, все его исполнение вызывало непобедимое чувство симпатии к этому несправедливо надломленному жизнью человеку. Его трагический взлет в третьем акте, вырвавшееся наружу ощущение безнадежности своей судьбы было окрашено свойственной Добронравову лирической стихией. Добронравов коснулся основной темы чеховских пьес — трагической судьбы русского человека в условиях отмиравшего порядка жизни.

Но если в исполнении Добронравова истолкование Чехова, начатое Немировичем-Данченко в «Трех сестрах», получило выразительное и захватывающее продолжение, то спектакль в целом был лишен строгого единства и суровой поэтичности, отмечавших постановку «Трех сестер». Между стилем исполнения Астрова — Ливанова и Елены Андреевны — Тарасовой и, скажем, исполнения Сони — Хромовой лежала пропасть. Хромова стремилась, подобно Добронравову, очистить роль от сентиментальности, она пыталась играть Соню не только готовой к жертвам, но и упорной в своих взглядах, и при этом лишала Соню чеховского беспокойного лиризма, как бы осовременивала образ, оторвав его от характерных черт эпохи. Напротив, А. К. Тарасова и Б. Н. Ливанов облегчали образы Елены Андреевны и Астрова. В Ливанове — Астрове гораздо более ярко звучало его скептическое отношение к жизни и любви, а не характерное для Астрова — Станиславского творческое восприятие мира. Ливанов показывал итог жизни опустившегося, очень красивого, циничного, {479} умного и разочарованного, даже ожесточенного человека. Для Тарасовой в образе Елены была важна не столько ее душевная женская загадка, сколько тоска избалованной, не удовлетворенной жизнью женщины, и в ее отношениях к Астрову скрывалось гораздо больше бессознательного, а может быть, и сознательного кокетства, чем страха перед надвигающейся любовью, который заставляет Елену бежать из имения Серебряковых.

Наконец, полный сарказма сценический рисунок придали ролям Серебрякова и Войницкой А. П. Кторов и Н. Н. Литовцева, заострявшие образы до резкого сценического памфлета. Кторов сложно и зло показывал в профессоре бывшего красавца, баловня женщин, увлекательного оратора, отнюдь не скрывая, что за этими эффектными качествами таится непонимание искусства, самообожание, неприятное старческое кокетство. Такой же остроты образ давала Литовцева, высмеивая «дамский» либерализм эпохи, с присущим ему увлечением «брошюрками», преклонением перед знаменитостями и глухотой к окружающей жизни.

Интересный в отдельных частностях, в особенности в раскрытии образов дяди Вани и Серебрякова, спектакль не имел единой философской концепции. Пересматривая систему образов, режиссер, однако, не поместил актеров в достаточно убедительные мизансцены. Особенно разительно противоречия спектакля обнаруживались в соотношении актерской и режиссерской работы с декорациями В. В. Дмитриева, который проник в существо драматургии Чехова: и на этот раз глубоко верный действительности, он раскрыл всю поэзию осени и дряхлеющей дворянской усадьбы, в которой происходит трагедия Войницкого. И чем прекраснее были стены старого дома, чем обаятельнее завораживала золотая осень, тем страшнее становилась судьба одиноких людей, заброшенных в эту красивую усадьбу и теряющих в ней свою жизнь.

Ни «Лес», ни «Поздняя любовь», осуществленные Художественным театром за этот период, не решили до конца проблему Островского. Театр хотел поднять «Лес» до монументального звучания резким и категорическим противопоставлением помещичьего и купеческого быта вольному миру искусства. Но большой замысел не был доведен до конца. Декорации Дмитриева, чрезвычайно сильные по размаху, вводили зрителя в ощущение насиженной помещичьей усадьбы, сохранившейся среди глухих и дремучих лесов. Такого рода масштабы постановки требовали и соответствующего сценического изображения. Но именно противопоставления {480} усадебного мира вольному миру искусства и не достигали исполнители. Если усадебный и купеческий быт был доведен до монументальных и сатирических обобщений в исполнении Ф. В. Шевченко (Гурмыжская) и С. К. Блинникова (Восмибратов), то противоположный ему, свободный мир не приобрел на сцене необходимого звучания. В первую очередь это относилось к исполнению В. Л. Ершовым Несчастливцева, очень сдержанному и тактичному, но лишенному пламенного пафоса, которым проникнут этот образ у Островского. Ершов хорошо доносил до зрителя и душевную чистоту, и глубокую порядочность, и преданную любовь к искусству, но он не принес на сцену упоенного и широкого размаха жизни, которого устрашилась даже Аксюша, не решившись идти вслед за ним. Горечи жизни, страстной отдачи себя искусству, вражды к застою, великой мечты о большой жизни, некой наивности и непосредственности — всего этого было лишено мерное, вдумчивое, но однокрасочное исполнение Ершова. В. О. Топорков, игравший Аркашку, порвал с привычным представлением об этом образе, но выделил лишь доминирующую краску озлобленности на жизнь актера-неудачника, и эта доминирующая черта заслонила и юмор Аркашки, и его природный ум, и его преданность театру. Оттого-то оба центральных образа, не имея поддержки друг в друге, не помогли воплощению режиссерского замысла. Между тем Шевченко — Гурмыжская и в особенности Блинников — Восмибратов показывали метод, которым могло быть достигнуто верное воплощение «Леса». Это была предельная сгущенность образов. Обнаруживалось, что внутри этого дремучего бора живут подлинные, почти уродливые страсти и своеобразный размах. Этот купеческий размах вместе с умной расчетливостью и вздорностью передавал со всей силой Блинников — Восмибратов. Лицемерной, кокетливой и где-то по-комедийному нежно любящей и потому страшноватой, властной рисовала Гурмыжскую Шевченко. В ролях Аксюши и Петра К. Н. Иванова и П. Г. Чернов, актеры ненаигранной простоты, несомненного сценического обаяния, не выходили за пределы в крайнем случае некоего лирического восторга.

Отсутствием единства был отмечен и спектакль «Поздняя любовь» в режиссуре Н. М. Горчакова. Но этот спектакль подарил зрителей одним из сильнейших достижений театра в те годы — исполнением М. М. Яншиным роли Маргаритова, в которой он достигал подлинного трагизма. Исполнение Яншина подтверждало тот путь, которым Художественный театр должен был идти в интерпретации Островского. Художественный театр побеждал {481} при постановках Островского только в тех случаях, когда не боялся до предельной внутренней глубины исчерпать содержание образов. Так было в столь удавшихся основных образах «Последней жертвы», так было и с исполнением Яншина в «Поздней любви». Ведь именно на классике МХАТ нередко испытывал новые приемы творческой работы, углублявшие и развивавшие его метод. Так было и в «Горячем сердце» Станиславского, и в ряде постановок Немировича-Данченко. На этот раз отдельные актерские открытия не опирались на последовательный режиссерский рисунок и не продвинули в этом смысле театр вперед. Спектакли оставались суммой удачных и неудачных, порою замечательных исполнений — не больше.

Гораздо интереснее оказалась постановка «Плодов просвещения» Л. Толстого, которая при всех своих противоречиях принадлежит к числу значительнейших спектаклей Художественного театра, одновременно раскрывая и его достижения, и его некоторые слабые стороны. Мысль о постановке «Плодов просвещения» сопровождала Художественный театр с его открытия. Давняя, ставшая исторической постановка Станиславским «Плодов просвещения» в Обществе искусства и литературы открывала широчайшие возможности для истолкования комедии Л. Толстого. Художественный театр не раз возвращался к этой пьесе, приступал к ее репетициям, но они оставались не завершенными из-за обстоятельств скорее внешнего, чем принципиального характера. М. Н. Кедров, взявшись за постановку «Плодов просвещения», рассматривал пьесу как сложную и острую сатирическую комедию, доходящую в отдельных своих частях до буффонады. Здесь МХАТ снова возвращался к тому методу внутреннего оправдания эксцентризма, который уже не раз возникал в ряде его спектаклей. Театр, конечно, отчетливо понимал, что смысл пьесы заключается не только в резком противопоставлении бар мужикам, на стороне которых лежат все симпатии Л. Толстого, а в том, чтобы проникнуть в мудрое мужицкое понимание жизни. Однако при постановке «Плодов просвещения» (за исключением работы Станиславского) легкие чудачества бар вызывали меньшее сатирическое осмеяние, чем невежество и тупость мужиков.

Кедров не желал повторять путь безобидной усмешки над чудачествами Звездинцевых. Он хотел разоблачить их силой толстовской сатиры, и в этом он был прав. Он не боялся смелых сценических красок, нередко переходящих в самый резкий гротеск. Режиссер пользовался методом Толстого — методом доведения до абсурда, до предельного обнажения мышления и привычек {482} так называемого интеллигентного общества. Наиболее совершенно воплощал кедровский замысел В. О. Топорков (Кругосветлов). Предельно убежденный в правильности своих теорий, энтузиастически относящийся к спиритизму, отдающийся до конца этой вере, наивный до безрассудства в восприятии окружающих явлений, Кругосветлов был гиперболизирован Топорковым до парадоксальности и в профессорской внешности, и в стремительном внутреннем ритме, и в непоколебимой самоуверенности. Он был великолепен во внешней и внутренней характерности. Картину спиритического сеанса театр довел до сатирического блеска: и толстая барыня (Ф. В. Шевченко), и великолепный Гроссман (Б. Я. Петкер), и все окружение Звездинцевых обнажало психологию бездеятельной барской жизни. Но иные из исполнителей не сразу нашли трудное единство сатирического преувеличения и внутренней наполненности, блистательно достигнутое Топорковым. А. О. Степанова (Бетси), П. В. Массальский (Вово), А. М. Комиссаров (Коко) порою невольно увлекались новыми сценическими красками, прежде чем достичь полной убедительности в решении образов.

Мир мужиков и слуг нашел лучшее воплощение в исполнении Я. Г. Шишкова, с необыкновенной душевной правдивостью и сценической легкостью передававшего тему загнанного работой человека, нигде не забывая о жанровой направленности комедии. В трех мужиках (А. Н. Грибов, А. В. Жильцов, В. В. Грибков) Кедров искал и прозорливости ума, и иронического отношения к барам, и суровой мудрости, добытой их трудной жизнью. Это особенно удалось Грибову и Грибкову, исполнение которых было проникнуто точной наблюдательностью и юмором. Беспорядочному легкомысленному сумбуру, скользящему ритму бар противостояла степенная, порою недоумевающая медлительность, спокойный и насмешливый ритм мужиков. Крепкая режиссерская рука держала спектакль, не позволяя ему обратиться в сумму актерских исполнений. Столь важное понимание «системы сценических образов» нашло единую атмосферу. Точность оправданных мизансцен подчеркивала намерения режиссуры.

## К постановке «Золотой кареты»[[34]](#footnote-35)

«Ежегодник МХТ» за 1953 – 1958 годы

Художественный театр впервые встретился с Леонидом Леоновым еще в середине 20‑х годов. С тех пор он постоянно возвращался к его драматургии, и хотя постановки трех леоновских {483} пьес на его сцене отделены друг от друга значительными промежутками времени, Леонов всегда оставался одним из писателей, наиболее близких Художественному театру и вместе с тем, может быть, наиболее трудных для сценического воплощения.

Самые значительные черты творчества соединяют Леонова с искусством МХАТ и делают его как писателя особенно привлекательным для театра. Это глубокая философская насыщенность произведений Леонова и постоянная дума о России, которая пронизывает все его творчество; это наличие психологического второго плана жизни человека, без которого хиреет искусство МХАТ; это великолепный образный язык и необычность характеров при типизации и силе внутренних конфликтов, которые неизменно делают атмосферу в пьесах Леонова драматически насыщенной и взрывчатой.

Несмотря на столь явную близость Леонова к творческому методу Художественного театра, он отнюдь не принадлежит к числу драматургов, которых театру легко и удобно ставить и для постановки которых просто подыскать подходящий сценический ключ. Леонов выдвигает перед театром не только большие философские и психологические задачи, но и задачи чисто сценические. Его пьесы каждый раз требуют своего, особого сценического образного решения.

Первая встреча МХАТ с Леоновым произошла в 1927 – 1928 годах, когда Художественный театр принял и поставил его пьесу «Унтиловск». Этот спектакль оказался явно недооцененным историками театра. Может быть, исследователи уделяют «Унтиловску» мало внимания потому, что он прошел на сцене Художественного театра всего двадцать раз. Но вряд ли количество представлений может всегда определять значимость спектакля для развития театра. Вспомним, что горьковские «Мещане» в постановке 1902 года — спектакль, имевший большой принципиальный смысл и в идейном и в художественном отношении, — прошли только двадцать семь раз, а «Снегурочка» А. Н. Островского, совершенно по-новому показанная театром, отказавшимся от ее традиционного исполнения, выдержала всего двадцать одно представление. Такая же несправедливая судьба постигла и «Унтиловск», причем скорее по внешним обстоятельствам, чем по художественным соображениям. Тем не менее установилась прочная связь театра с Леоновым, тогда еще молодым и начинающим драматургом.

«Унтиловск» был блестящей режиссерской работой К. С. Станиславского, выполненной в сотрудничестве с В. Г. Сахновским. {484} Эта пьеса, посвященная теме внутренней контрреволюции, гнездящейся в душах людей, и ее разоблачению, нашла в театре исполнителей поистине превосходных. Стоит только вспомнить исполнение Москвина, Лужского, Добронравова, Ливанова, Кедрова, Соколовой, Зуевой, Шевченко, чтобы представить себе всю остроту и мощь этого спектакля.

Станиславский необыкновенно чутко угадал особый мир, который рисует Леонов, и выразил его в соответствующих ритмах, в интереснейших мизансценах, в предельной психологической напряженности переживаний.

В лице Крымова он нашел художника, который смог создать необычайный внешний образ спектакля — этот занесенный снегом далекий северный город, обширный, неуютный зал, в котором обитал поп-расстрига Буслов (его играл В. Л. Ершов), душную, заставленную вещами комнату Ионы, какой-то безрадостный холод жилища Редкозубова.

Станиславский лепил спектакль мощно, крупными и сильными кусками, и казалось, что во всем этом замечательно сработанном сценическом произведении нельзя найти ни одного пустого места, — так вдохновенно и смело переливал Станиславский в конкретную и беспрерывно текущую жизнь сложный текст пьесы Леонова. Был настоящий пафос разоблачения философии нигилизма в Москвине — Червакове: он наиболее полно вскрывал своим исполнением политический смысл пьесы — ту борьбу с «душевной контрреволюцией», которую на протяжении всей своей литературной деятельности ведет Леонов, беспрекословно веря в то, что растопятся «унтиловские снега».

Через десять лет, незадолго до Великой Отечественной войны, Художественный театр обратился к «Половчанским садам» Леонова. На этот раз театр не достиг столь же крупной и для него безусловной победы, какая была им одержана при постановке «Унтиловска». Некоторая вина здесь, несомненно, лежит и на авторе, хотя нужно признаться, что театр только в отдельных образах и в отдельных сценах нашел соответствие леоновской манере письма. Беда автора состояла в том, что он недостаточно глубоко нарисовал в пьесе маккавеевскую семью, которая должна была воплотить силу советского патриотизма и показать людей, которые вскоре встанут на защиту Родины.

В «Половчанских садах» театр не сумел прийти на помощь автору. Иные из поправок, которые были внесены в пьесу, не способствовали ее углублению. Пыляев в пьесе Леонова существовал как образное выражение того звена старого мира, которое в «Унтиловске» олицетворял Черваков. В предвоенной атмосфере {485} казалось необходимым уточнить этот образ, и ему были приданы черты диверсанта и шпиона, не всегда вяжущиеся с характером, который написал Леонов.

Но были и в этом спектакле, поставленном Немировичем-Данченко и Сахновским, сцены поистине прекрасные, например, ночное свидание молодого военного Отшельникова (Белокуров) с дочерью Маккавеева Машей (Пилявская), происходившее около полного поэзии затихшего пруда, или приход в ночную темноту густого сада танкистов с вестью о смерти старшего сына Маккавеева. Подлинно леоновское было в том образе старика Маккавеева, который был создан Болдуманом.

Своеобразная форма «Половчанских садов», форма своего рода «симфонической» драмы, и сама драматургическая сущность пьесы давали театру возможность искать новые пути. В «Половчанских садах» МХАТ хотя и частично, но зажил новой, поэтически приподнятой, глубокой правдой окружающей жизни, советской современности — той правдой, которую принесла в театр пьеса Леонова. «Половчанские сады» принадлежали к тем очень важным в жизни МХАТ спектаклям, которые, не давая полного осуществления задач постановщиков, утверждали принципиальную правоту театра и открывали дверь в будущее.

Желание новых встреч с Леоновым не покидало театр, несмотря на внешний неуспех «Половчанских садов», и через многие годы привело к постановке «Золотой кареты». Пьеса несколько лет лежала в портфеле автора, так как ее первая редакция вызвала сомнения. Художественный театр все же обратился к Леонову с предложением поставить эту первую редакцию. Но, готовясь к передаче пьесы в театр, Леонов счел необходимым коренным образом ее переделать. Сравнение обеих редакций — тема специальная и требующая особого рассмотрения. Здесь можно лишь отметить, что Леонов, переделывая пьесу, коснулся не только и не столько ее внешнего фабульного развития, сколько ее внутреннего философского смысла. Это прежде всего сказалось на линии молодежи, то есть Тимоши и Марьки — двух основных молодых героев леоновской пьесы, которых в первой редакции Леонов резко уводил друг от друга. Слепой Тимоша в первой редакции терял Марьку: соблазнившись перспективами легкой жизни в семье академика Кареева, она бросалась за призрачным обманом счастья, приехавшего в «золотой карете». Во второй редакции Марька преодолевает этот соблазн, предпочитая верность Тимоше и трудную, порой горькую жизнь, где дорого счастье, добытое своими, а не чужими руками.

{486} Это коренное изменение наложило печать на всю атмосферу пьесы. Леонов не из тех художников, которые любят рисовать безоблачную и бесконфликтную жизнь. Он никогда не закрывает глаза на горе одиночества, на трудности и лишения, которые встают перед человеком; таким же он остается и в «Золотой карете». Но писатель крепко верит в победу воли человека к счастью, которое надо завоевать самому.

«Золотая карета» Леонова, на мой взгляд, принадлежит к числу крупнейших произведений не только послевоенной драматургии, но и всей советской драматургии в целом. Эта пьеса ставит перед театром трудные и заманчивые задачи. Она увлекает своими несомненными драматургическими достоинствами, умением автора интересно строить сценическую интригу, динамичностью и силой языка, яркостью образов. Леонов достигает здесь подлинного драматургического мастерства. Пьеса написана сжато, точно: нет, кажется, ни одного слова, которое можно было бы выбросить из текста роли без явственного для пьесы ущерба. Каждое действующее лицо обладает свойственным только ему языком и манерой говорить, хотя отпечаток леоновского взгляда на мир и леоновского стиля лежит на словаре каждого сценического образа. Неожиданные повороты действия позволяют держать внимание зрителя на все возрастающем напряжении.

Нет ни одного образа, который не содержал бы в себе многих, порой, казалось бы, несоединимых в одном человеке черт; Леонову враждебна прямолинейность. И тем не менее он находит в каждом человеке его главное и не скрывает своего к нему отношения: он находит уничтожающую силу сатиры для Табун-Турковской и окружает подлинной поэзией Марью Сергеевну, Березкина, Тимошу и Марьку — всех тех, кому он отдает свою любовь. Даже при явно отрицательном своем отношении к Карееву и его сыну Леонов нигде не отнимает у них их достоинств, благодаря которым, может быть, еще более очевидной становится незначительность их жизненных интересов.

Пьеса затрагивает важные этические проблемы. Идея пьесы не лежит на поверхности. Она заключена в рассказе о судьбе людей, и ее философскую направленность следует вскрывать, доверяя образной силе Леонова-драматурга. Она посвящена теме общественного долга, теме человеческого счастья. Действие ее развертывается вскоре после окончания войны в одном из небольших русских городков, сильно разрушенных вражескими налетами. Происходит как бы расчет с войной во имя строительства новой жизни. Вся пьеса обращена в будущее, создаваемое {487} героизмом народа, защищавшего свою Родину в годы войны. К теме человеческого счастья он подходит со всей мерой серьезности и требовательности. Он иронически относится к тем, кто видит «золотую карету» счастья во внешнем благополучии и жизненной удаче; понятие счастья для него намного значительнее. Оно проходит через все образы пьесы, каждый раз раскрываясь по-новому.

Мелкое понимание счастья академиком Кареевым лишило настоящего большого смысла его удачливый жизненный путь. Целью его стало эгоистическое желание вернуться к любимой женщине, хотя бы через десятилетия, в «золотой карете» высокого положения, почестей и орденов. Марья Сергеевна, глубоко несчастная в личной жизни, находит в ежедневной работе, в возрождении разрушенного городка подлинное счастье, гораздо более теплое и человечное, чем то, которое обрел Кареев в блеске мировой славы и заграничных путешествий. И если старшее поколение совершило в прошлом ряд ошибок, прежде чем прийти к пониманию истинного счастья, если Кареев «вознесся своей обидой», если Марья Сергеевна в юности не нашла в себе сил последовать за любимым человеком по трудным и неизведанным дорогам, если Непряхин напрасно соединил свою жизнь с Дашенькой, да и сама она еще не нашла себя, то теперь и Марья Сергеевна и Непряхин по-новому поняли жизнь, а молодое поколение — Марька и Тимоша — уже смело и прямо решают эту проблему, верно отличая подлинные ценности человеческой жизни от поддельных. Так в этом маленьком городке зреет воля к жизни, к борьбе за счастье. Бежит из городка дезертир и проходимец Щелканов, уезжают Кареевы, оказывается посрамленной бывшая «мадам» Табун-Турковская. И побеждает суровая, но непреклонная воля к созидательному труду.

Такова основная концепция «Золотой кареты» Леонова. Пьеса построена порой на резких контрастах и нигде не допускает мелочной детализации. Многие упрекают ее в надуманности. Между тем каждый, кому еще придется работать над этой пьесой, сможет понять, что все поступки действующих лиц, их психологическое состояние, их действия предельно оправданны. Она проникнута высокой поэзией — начиная от ее общей композиции до ее полновесного образного языка.

Художественный театр работал над «Золотой каретой» долго и упорно. Не так легко было найти и внешний и внутренний образ спектакля. Сменилась и пополнилась режиссура (первоначально — Грибов, Станицын; затем — Марков, Орлов; на последнем этапе — Марков, Орлов, Станицын), менялись художники {488} (первоначально Понсов; затем Силич), но общее направление работы шло неизменно по единому пути.

При поисках внешнего образа спектакля встал вопрос о том, насколько точно нужно следовать ремаркам Леонова, которые дают очень определенное, а порой и подробное описание тех мест, где происходит действие. Больше того: следует ли вообще точно воспроизводить на сцене ремарки Леонова или нужно, поняв их внутренний смысл, найти их адекватное театрально-сценическое решение?

Театр встал на второй путь. Он, так сказать, предпочел дух закона его букве, внутренний смысл пьесы Леонова — его режиссерским предписаниям. Возможно ли иное решение леоновской пьесы? Разумеется, да. Но если в самом сценическом решении Художественный театр был не всегда последователен, то эта непоследовательность шла не от желания облегчить произведение Леонова; напротив, даже ошибаясь в деталях, театр хотел по возможности ярко и сильно донести до зрителя идею леоновской пьесы и ее стилистические и поэтические особенности.

Сам автор пьесы, часто присутствуя на репетициях, дал театру полную свободу интерпретации ремарок, требуя только одного: точной передачи внутреннего смысла происходящего. В самом деле, ремарки Леонова часто ставили перед актерами невыполнимые задачи. Например, слова Березкина: «Гулял по городу сейчас… в частности, побывал на Маркса, двадцать два» — сопровождает ремарка, великолепно рисующая психологическое состояние героя, но недоступная буквальному сценическому изображению: «Он разжимает ладонь, и легкий дымный пепелок золы, взятый из глубины пожарища, струится на пол». И вполне правым оказывался в этом случае В. А. Орлов, когда он, воспользовавшись ремаркой автора как внутренним ключом, стремился найти ощущение Березкина, вернувшегося с пепелища, и передать это его психологическое состояние, не прибегая к иллюстративным деталям. Театр не воспользовался ремарками автора и при решении «народной сцены» — он перенес центр внимания зрителя с празднования возвращения танкиста на появление Тимоши. Попытки точно следовать ремарке автора при интерпретации «народной сцены», сделанные на ряде репетиций, не привели к желанным результатам. Сцена непомерно разрасталась, внимание зрителя уходило в сторону, и тогда театр сделал «народную сцену» лишь фоном первой встречи зрителя с Тимошей, не боясь придать этой встрече лирический характер. В результате реальное сценическое воплощение, построенное на {489} контрасте между оживленным приходом колхозников, полной юмора беседой с танкистом и задушевной игрой Тимоши на гармони, совпало с замыслом автора.

Первый вариант декораций как будто более точно следовал указаниям Леонова, чем второй, впоследствии осуществленный на сцене. Но режиссура постоянно чувствовала необходимость какого-то выхода за стены обычного сценического павильона и в то же время невозможность полного с ним разрыва. Нужно было всемерно помочь зрителю войти в атмосферу леоновской пьесы, не обременять его восприятие лишними сценическими трюками, а направить внимание на самые существенные столкновения и конфликты.

Отсюда и возникло деление сцены на верхний и нижний планы: возникло, так сказать, вертикальное решение сценического пространства. В начале каждого акта над павильоном возникают картины, как бы вводящие в атмосферу, которая обволакивает данный акт. Так, в начале пьесы видны верхушки осенних голых деревьев, на фоне вечернего пламенеющего неба высятся разрушенные купола древних соборов и крыши поврежденных зданий, слышен крик грачей, а внизу постепенно вырисовывается номер бывшей монастырской гостиницы, в которой поселяются приехавшие в город Кареевы.

Во втором акте — неутихающий, бурно хлещущий дождь как бы повис над разрушенными каменными домами, а затем мы попадаем в котельную в подвале, где устроил свое неприхотливое жилье Непряхин и куда под дождем приходят Марья Сергеевна, Марька, Березкин.

Есть в сценическом решении обоих интерьеров своеобразная красота, но отнюдь не красивость. Она заключена в суровости монастырских стен, в неожиданной красочности отдельных предметов, попавших в котельную. Павильоны решены реально, но ни в коей мере не натуралистически. Театру было важно найти общую атмосферу, связывающую воедино новую обстановку номера в монастырской гостинице со старинной изразцовой печью, низкими сводами, или найти в котельной, резко разрезанной железной лестницей, место для жилья Непряхина и Тимоши. И, как это ни странно, нужное единство создавали контрасты между стандартной обстановкой гостиничного номера и суровостью его архитектурных очертаний, между нарядным уютом Дашеньки и прозаической громоздкостью большого парового котла. Переход света с верхней части сцены на нижнюю совершается плавно, и, когда возникает внизу действие, верхний плач сцены гаснет, возвращаясь только в тот момент, когда Березкин {490} распахивает окно в осеннюю непогодь или когда Тимоша произносит заключительные слова второго акта.

Этот прием проходит через весь спектакль «Золотая карета». Но если в первом и втором актах произошло органическое слияние верхней и нижней части сцены, то такого полного слияния нет в последующем течении спектакля. В первых двух актах нижняя часть сцены является как бы органическим продолжением верхней. Верхняя часть как бы переливается в нижнюю. Решение верхней части сцены в третьем и четвертом актах носит характер пейзажа, непосредственно не связанного с интерьером, и в этом есть некоторая предвзятость. Так, в третьем акте пейзаж со стройкой, возвышающийся над кабинетом Марьи Сергеевны, является, по существу, совершенно условным, почти символическим. В последнем же акте над домиком Марьи Сергеевны мы видим чрезвычайно конкретную вечернюю, занесенную снегом улочку маленького городка.

Образная выразительность первой части спектакля оказалась сильнее образного решения второй части, хотя мы считаем самый принцип верным для постановки в целом.

Первоначальный замысел широкого использования в спектакле музыки, создания не только живописной, но и музыкальной увертюры и дальнейшего внедрения музыки в спектакль, постепенно отпал. В постановку вошла лишь шумовая увертюра, оправданная в первом акте самим сюжетом. Текст Леонова не позволяет отягощать его какими-либо привходящими иллюстративными моментами. Музыка леоновского языка настолько органична и прекрасна сама по себе, что всякий музыкальный аккомпанемент, не оправданный сюжетно, только нарушил бы ее, а не помог восприятию.

Так, предполагавшаяся ранее широкая музыкальная картина была в процессе работы над спектаклем отброшена, и леоновский язык зазвучал чисто, ясно, вне насильственно навязанных ассоциаций.

Решение внешнего образа спектакля, то есть создание краткой живописной увертюры к каждому акту, связано с общим режиссерским решением спектакля как бы крупным планом.

Режиссура воспользовалась приемом, однажды уже примененным Немировичем-Данченко в «Трех сестрах», когда путем незначительного вращения сцены как бы укрупняются, выдвигаются на первый план те или иные важнейшие моменты действия. Для «Золотой кареты» этот прием представляется чрезвычайно важным. Так, например, «крупным планом» подаются рассказы Березкина и Дашеньки, появление Марьки в первом {491} акте, разговор по телефону Марьи Сергеевны с Кареевым и ее встреча с ним в третьем акте и т. д.

В спектакле мизансцены сведены до выразительного минимума, до крайней скупости, причем режиссура стремилась к их психологическому, а не натуралистическому оправданию. При таком подходе к спектаклю, естественно, главное внимание было направлено на работу с актерами, и тут пришлось преодолеть множество трудностей, связанных с особенностями произведения Леонова.

Пьеса выдвигает целый ряд препятствий, без преодоления которых невозможно сценически овладеть своеобразием леоновской драматургии.

Труднее всего было с языком пьесы. Как обращаться с леоновским словом, когда актера, с одной стороны, подстерегает опасность декламационности, а с другой — совершенно противоположная — обытовления? Как должен полковник Березкин, распахнувший окно в темноту, где «надсадно кричат грачи и где-то грохочет лист порванной кровли», произнести свою фразу: «Здравствуй, первейшая любовь моя…» — и на вопрос Юлия: «Кого вы подразумеваете, полковник?» — ответить: «Россию»? Как должна Дашенька причитать над Марьей Сергеевной: «Обтрепалася ты с нами, королевнушка ты наша, сапожки твои сносилися»? Как должен Непряхин выразить свою нестерпимую боль за разрушенный родной городок в словах: «Эх, в единую ночку, под десятое июля, сиротским пепелком поразвеялась наша краса…»? Как сделать, чтобы не показалось фальшивым откровение Березкина, чтобы не прозвучала надуманной и неестественной своеобразная речь Дашеньки и Непряхина? Все это было для нас особенно важно, потому что, как это ни парадоксально, именно многокрасочность и многообразность леоновского языка представляли собой большую трудность и заставляли актера быть чрезвычайно скупым в средствах выразительности, Леоновское слово не допускает большой нагрузки интонации, оттенков, акцентов. Оно само играет, когда актер органически доносит действенную мысль. Но как только актер начинает стараться окрасить речь леоновского героя, она теряет свою красоту, свой особый ритм, а иногда даже смысл. Пьеса диктовала актеру необходимость с предельной точностью овладевать мыслью и много работать над лепкой фраз, идя трудным, но верным путем действия словом.

Вторая трудность, предопределенная пьесой, заключалась в необходимости психологического «второго плана», что составляет существеннейшую черту драматургии Леонова и одну из основ {492} актерского искусства МХАТ. Без постепенного накопления, «наживания» глубокого «второго плана» нельзя играть пьесы Леонова, и поэтому закономерной была усиленная работа режиссуры с исполнителями в этом направлении. Пьеса обладает для этого богатым материалом. Леонов очень помогает актеру, давая четкую биографию образа, вскрывая душевную жизнь через ряд опосредствований, умея населить пьесу отсутствующими в перечне действующих лиц образами. Как в «Трех сестрах» Чехова незримо присутствует председатель земской управы Протопопов, так в «Золотой карете» явственно возникают «спичечный директор» Сергей Захарович Щелканов, и две Оли полковника Березкина, и погибшая семья факира Рахумы, и Дюндин, и генерал Хрептов, чья карточка висит в местном музее. Незримый образ Щелканова, даже значащийся первым в списке действующих лиц, становится одним из главных мотивов в пьесе, потому что с ним связаны судьбы и Марьи Сергеевны, и Марьки, и Березкина, и Табун-Турковской.

Каждый герой Леонова живет не только в настоящем. Атмосферу пьесы создает и его прошлое — отроческие годы Тимоши и Марьки, обида отвергнутого Марьей Сергеевной Кареева, обида, ставшая стимулом всей его дальнейшей жизни и приведшая его теперь снова в этот город. Все это помогает внедрению «второго плана» в ткань спектакля, всем этим и должен жить актер. Нужно добавить, что овладение словом Леонова, проникновение в его стилистику чрезвычайно помогают вживанию во «второй план» каждого образа. Необходимо почувствовать образность языка Непряхина, Березкина, Кареева и через эту образность почувствовать и понять мировоззрение данного лица.

Леоновских героев отличает активность чувствования. Им совершенно чужда вялая раздумчивость. В то же время каждый из них мыслит. Накопив «второй план», надо было это первоначальное богатство мыслей и чувств соединить с активным действием. Сила переживаний и наличие «второго плана» требовали скупого внешнего выражения. Эта внутренне богатая скупость вела к предельной наполненности и взрывчатости состояния героя, необходимым в леоновской пьесе. Режиссура стремилась к созданию именно такой атмосферы и в драматических и в комедийных образах. Искусство актера заключалось, например, в том, чтобы через мнимое спокойствие Березкина и самообладание Марьи Сергеевны донести их внутреннее напряженное состояние. Так, в первых сценах второго акта режиссура требовала от актеров сосредоточенного покоя, но вместе с тем и величайшей душевной наполненности. Неторопливо беседовала {493} Дашенька с не случайно пожаловавшей к ним в подвал в такую непогоду мадам Табун-Турковской; деловито постукивал молотком по каблуку белой туфельки молчаливый Непряхин; обычно и просто спускалась по подвальной лестнице Марья Сергеевна с аккордеоном для Тимоши в руках; но за всем этим в актерах скрывалась огромная потенциальная сила накипающих чувств, мыслей, реакций на происходящее, составляющих внутренний напряженный ритм сцены. И в определенные моменты действия происходил бурный взрыв накопленных чувств.

«Золотая карета», как произведение философское, заключающее в себе большие выводы и обобщения, таила опасность ухода в абстрактность. Пытаясь передать философский смысл пьесы, смысл раздумий о жизни, отраженных в ней, можно было начать в образе Березкина играть вообще «совесть войны», вообще слепоту Тимоши, вообще молодость в звонкой, непосредственной Марьке, вообще несчастную жену в образе Марьи Сергеевны. Чтобы избежать этой опасности, режиссура вместе с исполнителями направила свои усилия на поиски точной характерности, на придание образам конкретности и достоверности, добираясь таким путем до подлинного зерна образов. Поэтому в Березкине наряду с его внешней суровостью, подтянутостью кадрового офицера нужно было Орлову находить мягкость, великолепную иронию и подлинную заботу о Тимоше. Но в этой заботе о Тимоше со стороны Березкина и других действующих лиц нельзя было допускать жалости. Тяжесть переживаний закалила мужественность Тимоши (Губанов), и сама слепота его передавалась актером отнюдь не натуралистически: глаза у него открыты, он легко ходит и, только услышав обращенный к нему вопрос, поворачивается к спрашивающему ухом, а не лицом. Что касается Марьи Сергеевны (Еланская), борьба с возможным абстрактным толкованием образа заключалась преимущественно в стремлении актрисы зажить масштабностью ее мышления как руководителя города и ее деловитостью, научиться мечтать об улицах и скверах нового города, который будет отстроен на руинах зданий. В Рахуме (Петкер) надо было найти соединение его трагедии с юмором и большой искренностью. В Дашеньке (Лабзина) — любовь к накоплению и сплетням, сочетающуюся с обезоруживающей наивностью. В Карееве (Прудкин) — взращенную годами тоску по мщению — с охватившей все его существо любовью, ради которой, однако, он никогда не пожертвует ни одним из своих жизненных благополучии. Очень важно было полемизировать с выдвинутым некоторыми критиками обвинением Непряхина в некоем «юродстве». Непряхин {494} (Грибов) — умный, тонкий человек, подлинный патриот своего города и своей Родины, человек, бережно подходящий к людям и умеющий разгадать и понять существо их переживаний и их подлинное лицо.

Театр искал оптимизм образов «Золотой кареты» не в тех признаках, которые обычно лежат на поверхности, а в глубоком понимании смысла жизни героя. Горький оптимизм открывался для театра в том, что все эти люди, перенесшие страдания, горе, нашли для себя путь в будущее. Оптимизм в том, что они не боятся ставить перед собой тяжелые вопросы, в том, что Марька отодвигает мелкий соблазн «золотой кареты», остается с Тимошей, а Марья Сергеевна, понимая все трудности выбранного Марькой пути, одобряет ее самостоятельное решение. Оптимизм в том, что бездомный, потерявший семью полковник Березкин протягивает дружескую руку помощи своему слепому солдату в самый критический момент его жизни, а разбитый горем старик Рахума продолжает отдаваться своей нехитрой профессии.

Первые два акта спектакля удались театру в том сценическом решении, какое он избрал. Этого нельзя сказать о третьем акте: он распадается на ряд отдельных эпизодов, каждый из которых при всей своей яркости мало подвигает действие вперед. Центральное место пьесы — встреча Марьи Сергеевны и Кареева — отнесено к самому концу — после блестяще написанных сцен с Табун-Турковской и Рахумой. Внимание к этой встрече не поднято, и театр не смог здесь помочь автору, не собрал в единое целое разрозненные эпизоды и к тому же окружил эту картину слишком мирной, почти безоблачной атмосферой.

Естественно и закономерно, что в финале пьесы хотелось шири, воздуха, простора, чтобы завершить спектакль ощущением силы, надежды и верой Тимоши и Марьки в свое полное труда будущее, в которое они вступают с этой минуты.

В четвертом акте Березкин, по автору, безмолвно присутствует на сцене в течение всего акта, вплоть до ухода Тимоши. Но положение Березкина в пьесе таково, что все остальные действующие лица, так или иначе связанные с ним (в особенности Марька и Марья Сергеевна), постоянно чувствующие тяготение к его сильной, незаурядной личности, к тому ореолу славы настоящего героя, с каким он появляется в этом знающем цену войне городе, не могли бы оставить его без внимания. Театр и автор пришли к решению сохранить в последнем акте только приход Березкина за Тимошей и вторичное появление его в финале пьесы. Театр перенес финал пьесы на порог дома, где Березкин и Тимоша ожидают выхода Марьки. Такое решение финала {495} было вызвано желанием не только оправдать внезапное возвращение Березкина в квартиру Марьи Сергеевны, но и дать образное обобщение, которое перекликалось бы с концом второго акта, где во время заключительного монолога Тимоши за отсыревшими стенами и низкими сводами временного непряхинского жилища открывалось ночное звездное небо.

«Золотая карета» особенно дорога Художественному театру утверждением социалистического гуманизма, глубоким и подлинным пониманием оптимизма. Стремление охватить и передать философское богатство и поэтичность пьесы Леонида Леонова руководило театром в его работе над спектаклем.

## Выступление на вечере, посвященном 90‑летию О. Л. Книппер-Чеховой

22 октября 1958 года

Я думаю, что для коллектива Художественного театра, как и для всех собравшихся сегодня в честь Ольги Леонардовны, этот день особенно дорог. Он связан для нас с самым лучшим и благородным, что есть сейчас в искусстве и в жизни Художественного театра.

Есть личности, которые входят в жизнь театра так глубоко, что становятся с ним неразъединимы не только в творчестве, но и в бескомпромиссном утверждении этических и моральных требований. Есть личности, дорогие театру уже одним тем, что они присутствуют в театре, что они не только сами живут театром, для театра, с театром, но и помогают жить и работать.

Таким был В. И. Качалов.

Такой является Ольга Леонардовна Книппер-Чехова.

Значение Ольги Леонардовны как актрисы очень велико. Все ее блистательное творчество, полное силы, ума, грации и таланта, прошло здесь, в этих стенах. Когда мы сейчас приближаемся к 60‑летию Художественного театра и перелистываем страницы его летописи, мы видим, что важнейшие из них отмечены именем Ольги Леонардовны. Ее жизнь — это жизнь Художественного театра. Еще задолго до открытия Художественного театра она мечтала вместе со своим учителем, Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко о том, как в новом создававшемся театре будут осуществлены пьесы Чехова. Ее первые же выступления — царица Ирина и Аркадина — положили начало целой цепи созданий. С этого времени все радости театра, все его горести стали радостями и горестями Ольги Леонардовны.

Если бы она играла только в одних пьесах Чехова, то и тогда созданные ею образы чеховских женщин оправдали бы ее незабываемое {496} место в истории русской культуры. Каждый, кто видел, *как* Ольга Леонардовна играла в пьесах Чехова, уносил эти образы в своей душе на всю жизнь. Нельзя забыть ее пленительной Раневской в «Вишневом саде». Нельзя забыть страдающей Сарры в «Иванове». И в особенности ее крупнейшее и замечательное создание — образ Маши в «Трех сестрах». Стоит только вспомнить, как она, изящная, сдержанная и подтянутая, появлялась в черном платье в изумительной сцене с Вершининым, которого играл Станиславский. Их «тра‑та‑та» говорило больше, чем самые глубокие признания. Когда ее огромной силы темперамент взрывался в последнем акте, в сцене разлуки с Вершининым, — веяние большой драмы, почти трагедии проносилось в театре. Ольга Леонардовна шла на сцену внутренне наполненной, сосредоточенной. В ее чеховских женщинах за их легкостью мы видели весь сложный подтекст их переживаний. И думалось: неужели это та самая актриса, так тонко, нежно и строго играющая Чехова, — неужели эта самая актриса так горько рассказывала о несчастной судьбе Настёнки? Неужели это она нашла эту ее грубоватую повадку, эту растерзанность, за которой чувствовалась боль человеческой души, призыв к настоящему гуманизму, оскорбление за человеческую личность?

К Чехову и Горькому Ольга Леонардовна прибавила еще Тургенева. Она была настоящим поэтом на сцене. Играя «Месяц в деревне», она наполняла образ музыкальностью, изяществом и иронией. Какие буйные краски она нашла для Марьи Александровны в «Дядюшкином сне», обнаруживая темперамент Достоевского! И наоборот, какая ироническая тонкость возникала у нее, когда она играла во «Врагах» либеральную богатую даму! Она всегда была актрисой целомудренной и глубокой. Уважение к человеку, проникновение в самое сокровенное человека всегда таились в Ольге Леонардовне. Ольга Леонардовна и на сцене и в жизни любит и принимает жизнь, благословляет жизнь во всех ее печалях и радостях, в ее горечи и противоречиях. Тем она и дорога для нас. И пусть наша молодежь всегда учится у нее взыскательному отношению к искусству, благородству, которое она пронесла и несет всю свою прекрасную, незапятнанную жизнь. Неисчислимо все то богатство, которое подарила Ольга Леонардовна театру. Оно с нами, оно питает Художественный театр, с каждым днем все дороже становятся ее посещения своего театра, все глубже ее советы, все важнее ее присутствие на наших собраниях, ее обращения со своими письмами к труппе. Для нас Ольга Леонардовна — это лучшее, что есть в Художественном театре. Для нас Ольга Леонардовна — это {497} «красавец человек», утверждающий жизнь, человек, у которого мы всегда находим помощь. «Красавец человек» во всем — и в отношении к жизни, и в отношении к труду, и в отношении к театру, тончайший художник, благороднейший человек, — она внесла свой — книпперовский — вклад в историю русской культуры.

## Памяти Н. М. Горчакова

«Театр», 1958, № 11

Николай Михайлович Горчаков начал рано и счастливо. Первый же его спектакль — памятная «Битва жизни» в школе Вахтанговской студии — принес ему радостный и крупный успех. Сам почти школьник, он стал режиссером и педагогом таких же молодых, только еще более юных школьников. Было нечто очень ясное и трогательное в этом спектакле, показанном в крошечном зале на крошечной сцене в уютной, так называемой «красной гостиной» бывшего барского особняка — Третьей студии на Арбате. Уже тогда сказались основные черты Горчакова, впоследствии развернувшиеся в больших масштабах. То был свойственный ему вкус к литературе; изощренное чувство драматургии; непременная инициативность и организационная сила; любовь и вера в молодые дарования; неисчерпаемая жажда знания и умение ставить дело на практическую почву; органическое ощущение современности и бурная энергия, пронизывавшая все его существо до последнего нерва; юмор и лирика; умение определить свое место и свое назначение в театре. Все эти качества, такие драгоценные для театрального деятеля, Горчаков никогда не выставлял напоказ, наоборот, скорее прятал, чем нарочно демонстрировал. В порядке вещей, казалось, было ждать от него большого и непрерывного труда в разных сферах его горячей театральной деятельности.

Он сумел увлечь вместе с собой в Художественный театр большую группу учеников Вахтанговской школы и, заразив Станиславского своим молодым спектаклем, вовлечь его в работу над усовершенствованием этого наивного, но такого пленительного диккенсовского спектакля. С «Битвы жизни» началась его деятельность в МХАТ.

Почти не было сезона, когда не появлялся бы в МХАТ спектакль, поставленный Горчаковым. Он не ждал работы, он сам ее заваривал; он не выдерживал позиции созерцателя, — присутствуя на репетициях своих учителей, он записывал их беседы, указания, он работал, работал и работал, не было минуты, из которой он не извлекал бы пользы для себя и других. Почти {498} каждый из его спектаклей возникал по его личной инициативе — то это была мелодрама «Сестры Жерар», то лирический водевиль В. Катаева «Квадратура круга», то пьеса молодого Н. Погодина «Дерзость», посвященная строительству бытовой коммуны. Горчаков обладал чувством современности и чувством стиля. Он великолепно понял особенности драматургии Шеридана и создал тонкий, иронический спектакль «Школа злословия», проживший в МХАТ долгую и счастливую жизнь; он разобрался в «Поздней любви» Островского и трудных особенностях Лилиан Хеллман («Осенний сад»); он возродил «Беспокойную старость» Рахманова.

Многим обязаны Горчакову советские драматурги — он помогал молодому Катаеву, подкрепил первые драматургические опыты Николая Вирты, дал путевку в жизнь «Чужому ребенку» Шкваркина. Как бы богата ни была его деятельность в МХАТ, он стремился перебросить ее за пределы любимого театра, с которым он никогда не мог порвать. Долгие годы Горчаков стоял во главе художественного руководства Театра сатиры, заставив коллектив совершить крутой поворот от полуэстрадного театра к театру комедии и водевиля; он привил ему большую сценическую культуру, привлек к театру талантливых драматургов. В первый год войны он организовал Московский театр Драмы, в котором москвичи впервые в постановке Горчакова увидели «Русских людей» Симонова и «Фронт» Корнейчука.

У него была своя режиссерская манера — изящная, точная и легкая. Он не любил перегружать спектакль затейливыми мизансценами, его всегда влекла планировочная и внутренняя четкость. Он великолепно разбирал пьесу, ибо, обладая врожденным и еще более воспитанным уроками Станиславского и Вахтангова чувством композиции, он заранее отчетливо предвидел те куски, на которые будет расчленен спектакль, видел образно, в сценическом воплощении пьесы. Оттого всегда был интересен выбор художника, с которым ему предстояло работать. Горчаков любил художников, не загромождавших спектакль излишними деталями, но способных передать дух и стиль эпохи.

Изучение живописи, накопление изобразительных материалов входило в непременный круг его интересов. Он чудесно сочетал доскональное знание техники сцены и высших законов театрального искусства. В юности, будучи еще учеником Вахтангова, он на практике прошел твердый курс ознакомления с техникой сцены, начиная с электроосветителя и бутафора до помрежа, — этому он обязан искусством монтировки, монтажа света. Это помогало ему находить легкий, веселый и требовательный {499} язык с рабочими и техниками сцены. И одновременно он учитывал сложную психологию актера, умел подбирать удачные составы исполнителей — во имя единого, цельного спектакля.

Естественно было и его желание отдать свой опыт молодежи. Его работа в ГИТИСе в качестве заведующего кафедрой режиссуры и педагога заслуживает специальной и особой оценки. Умелый организатор, он концентрировал и сосредоточивал на единой цели работу своих товарищей по кафедре, в число которых входили крупные мастера, нигде не подавляя их индивидуальности и давая простор их инициативе. Опытный педагог, он воодушевлял молодежь, и учение Станиславского и Немировича-Данченко нашло в нем верного последователя и популяризатора. Не удивительно, что его книги — и особенно «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» и «Режиссерские уроки Вахтангова», «Беседы о режиссуре» — завоевали справедливую популярность.

Дело не столько в мере точности, с которой он записывал беседы, репетиции и встречи со своими учителями (расшифровывая спустя много лет свои записи, он мог и ошибаться), но и в том художественном блеске, с которым он передавал их манеру репетировать, ход и логику их мышления, своеобразие разговора. Горчаков был не только умелым инсценировщиком (он написал несколько инсценировок, сделанных со знанием сцены и пониманием основной идеи произведения), но и крупным театральным писателем, обладающим своим стилем и своей творческой манерой. Горчаков знал очень много, собрал редкостную театральную библиотеку, история служила ему подспорьем в его работе; по существу, Горчаков был одним из основоположников советской науки о режиссуре.

Он делал много добра людям, часто незаметно и скрытно, но с полной душевной готовностью — и за его чистым юмором и иронией всегда скрывалась жажда дружбы и любви.

Смерть пришла к нему неожиданно и нелепо. Он готовился к продолжению репетиций «Юпитер смеется» Кронина в Художественном театре, был полон литературными планами.

## О постановке «Братьев Карамазовых»[[35]](#footnote-36)

Известно, какое значение для развития сценического искусства Художественного театра придавал Немирович-Данченко Достоевскому. Через него среднему поколению театра нужно {500} было пройти, как и через Чехова. В Достоевском Немирович-Данченко видел создателя «русской трагедии». Накануне постановки «Анны Карениной» театр даже стоял перед выбором между романом Толстого и «Идиотом» Достоевского. Сахновским был разработан подробный план инсценировки «Идиота», но постановке не суждено было осуществиться.

Предложение Б. Н. Ливанова заново поставить «Братьев Карамазовых» первоначально вызвало в театре скорее скептицизм, чем восторг. Слишком многое было связано в МХАТ именно с этим романом. И необычайный резонанс первой постановки, и новаторский характер режиссерского решения, и удивительное по силе исполнение, и острая дискуссия, вызванная выступлением М. Горького, — хотя оно и было направлено непосредственно против постановки «Ставрогина» по роману «Бесы», но касалось общей направленности творчества Достоевского, и в частности «Карамазовых».

Вместе с тем мысль о возобновлении «Карамазовых» не раз возникала в театре еще при жизни участников первой премьеры. Отдельные сцены («Кошмар», «Мокрое», «Мочалка») действительно сопровождались прежним, если не большим, успехом как при их эстрадном исполнении, так и в памятный день 30‑летнего юбилея театра. Но опыт сведения «Карамазовых» в один вечер («американский» вариант) не принес театру ожидаемого успеха, хотя в этом, посвященном Достоевскому и не знавшем повторения спектакле участвовали и Качалов, и Леонидов, и Москвин, и Коренева, а Лужского и Воронова очень достойно заменили Тарханов и Топорков, создав чрезвычайно острые, вполне «достоевские» образы, оставшиеся, однако, малоизвестными, так как сыграны были всего один раз. Причин такому сдержанному отношению было достаточно. Спектакль в этом варианте был лишен единой концепции, представляя собрание удачных сцен, не обусловленное существом замысла. «Отрывки» из романа так и остались отрывками, а выбор их обусловливался актерскими интересами, а не существом романа. Спектакль сводился к единичным выступлениям нескольких очень крупных актеров. Чтец, игравший столь важную роль, потерял былое значение, поскольку было бесцельно последовательно соединять отдельные случайно взятые картины. Театр лишь сокращал спектакль. Столь точно построенный прежде в расчете на два вечера, имевший определенный ритм, спектакль этот ритм потерял и приобрел некий мелодраматический оттенок: одна нагнетенная картина громоздилась на другую. «За коньячком», «Обе вместе», «Lise», «Надрыв на чистом воздухе», «Кошмар», {501} «Суд», идущие друг за другом, создавали гнетущую атмосферу и уж никак не объединенные общей идеей не могли претендовать на раскрытие смысла и сокровенной сути романа. Если даже знаменитая первая двухвечерняя редакция спектакля вызывала упрек в сужении Достоевского, то в данном случае этот упрек становился гораздо обоснованнее.

Одним словом, это было отнюдь не свойственное МХАТ механическое, а не творческое возобновление, вернее, даже насильственное сокращение, сжатие прежде органического целого. Исключение отдельных картин ничем не возмещалось и обнаруживало в спектакле зияющие пустоты.

Со дня первого спектакля прошло почти полвека, театр потерял всех участников центральных ролей, когда-то разительная новизна режиссерского построения уже новизной не казалась, многие режиссерские приемы — хотя бы введение чтеца или игра в нейтральных сукнах — стали уже обычными, широко принятыми. Если уж возвращать в репертуар «Карамазовых», то следовало переосмыслить спектакль. Предложение Б. Н. Ливанова о совершенно новом сценическом решении «Карамазовых» имело глубокие обоснования. Следовало искать новых путей, нового плана постановки. Никому не приходило в голову соперничать со старым спектаклем и его мощным актерским созвездием. Речь шла о понимании «Карамазовых», продиктованном нашими днями. Театр решил отказаться от старой инсценировки и прежнего оформления, сознавая невозможность и недопустимость «реставраторского» подхода. Театр на своем опыте знал, что только принципиальный пересмотр с сегодняшних позиций может оправдать столь ответственный шаг, как новое обращение к Достоевскому.

Многоплановость, полифоничность романа допускали выбор нескольких сюжетных линий — вплоть до создания на основе такого выбора новой пьесы, как считал возможным сам Достоевский. Судьба Дмитрия Карамазова в той или иной степени лежала в основе прежней двухвечерней инсценировки, она же осталась и в новой, однако взятая под другим углом зрения. Тот двухвечерний спектакль старался в какой-то степени сберечь все многосторонние линии романа. Автор новой инсценировки, Б. Ливанов, делал решительный и безоговорочный акцент на Дмитрии. Ливанов сохранял далеко не все картины, существовавшие в первой инсценировке. Сохранить при этом все основные линии романа составляло задачу особенно трудную, поскольку очевидно отпадала возможность «двухвечернего» решения. Даже в годы первой постановки «Карамазовы» шли {502} редко, и, несмотря на всю свою мощь, спектакль неоправданно быстро сошел со сцены. В настоящее время было бы более чем рискованно возобновление подобного опыта — по соображениям и бытовым, и экономическим (зрителю предстояло бы покупать билеты на два спектакля, найти два незанятых вечера подряд). Ища сценический эквивалент роману, следовало уложиться в один вечер.

Была ли в данном случае столь существенна роль чтеца? В прежней постановке она носила в значительной степени служебную, связующую роль и придавала спектаклю несколько эпический характер. Лишь в «Воскресении» чтец приобрел первенствующее, решающее значение для философского смысла спектакля, но в последующей «Анне Карениной» театр уже не счел неизбежным «лицо от автора», выражающее авторское отношение к действующим лицам романа и его философские позиции. В «Анне Карениной», лишенной открытых и развернутых авторских размышлений, сама ситуация говорила за себя роман не нуждался в некоей подсказке, раскрывающей его смысл и подтекст поступков действующих лиц. В свою очередь в «Карамазовых» сюжетная линия, если ее сохранять, ясно вычерчивалась {503} монтажом выбранных эпизодов. Интрига, столь искусно построенная Достоевским, держала зрителя в напряжении. Речь шла о другом — о вскрытии актерскими средствами смысла и значения романа, его подтекста, чему включение авторских комментариев могло лишь помешать.

Театр в какой-то мере полемизировал со старой постановкой уже в самом выборе сцен. Ряд наиболее приметных в первом спектакле эпизодов в новом спектакле отсутствовал, например сцены у Lise, у отца, первое свидание со Смердяковым, обе сцены Снегирева и даже «Кошмар», принесший такую заслуженную славу Качалову. Отсутствовали не потому, что не вмещались временно в один вечер — в спектакль были введены сцены, которых не было и в двухвечернем, и в «американском» вариантах. Театр откровенно боролся с опасностью той «достоевщины», которая неожиданно окрасила «американский» вариант и грозила истеричностью, то и дело прорывавшейся в том неудачном возобновлении. Театр искал опоры в самом Достоевском. Выбор сцен обусловливался общей концепцией спектакля. Грубо говоря, если темой первой инсценировки являлась «гибель Мити», то основой современной стало «воскрешение Мити», {504} «освобождение Мити», тема чрезвычайно близкая Ливанову как художнику. Первоначально спектакль и назывался «Дмитрий Карамазов», но это название сужало его философский смысл. Хотя инсценировка лишь косвенно затрагивает отца и других братьев, однако судьба Дмитрия неразрывно с ними связана: они бросали взаимный отсвет друг на друга. «Исступленность чувств» и «исступленность мысли», бурный, несдержанный протест против мироустройства, разоблачение «смердяковщины» и бездны человеческого падения легли в основу спектакля. Напряженные, безудержные поиски смысла жизни, истины, справедливости стали его сквозным действием.

Отсюда и возникла композиция спектакля (режиссеры — Б. Н. Ливанов, В. П. Марков и П. А. Марков). Инсценировка воспринималась как сюжетная пьеса, вернее, трагедия, соблюдающая основные законы драматургии. Она строилась не по возможному принципу сложных ассоциаций, параллелей, частых перебросок и разрывов действия, а по принципу его последовательного развития. Спектакль начинался некой экспозицией — сценой «У Зосимы», которая обнаруживала зловещий комплекс семейных взаимоотношений Карамазовых, вводила в философские позиции Ивана, бросала отсвет на будущую судьбу Мити («Страданию твоему поклонюсь»). Сцена эта — отчасти по цензурным соображениям — была опущена в первой инсценировке. За ней следовала «Исповедь горячего сердца», отсутствовавшая ранее и позволившая более глубоко взглянуть в полную раздирающих противоречий душу Мити с ее бездной падения, благородством и восторгом. Введение этой сцены, подобно сцене «У Зосимы», являлось принципиальным, во многом «просветляя» образ Мити. В двухвечернем спектакле Митя после первых двух картин появлялся лишь в финале первой части и его участие в событиях было, так сказать, косвенным, через других действующих лиц. Введение «Исповеди горячего сердца» заставляло по-новому оценить следующую за ней картину. Самораскрытие Дмитрия прояснило сердцевину его личности.

Но театр, выбрав линию Дмитрия в качестве основной, отнюдь не ограничивался ею — понять Дмитрия нельзя было вне хотя бы и вынужденно скупого раскрытия Ивана и Алеши, их мировоззрения, их жизненной философии.

Композиция спектакля во многом зависела от наличия «ключевых» сцен для каждого образа; выбор их представлял актерам достаточно нужного материала. Подпольная философия Карамазова-отца обнаруживалась в сценах «У Зосимы» и «За коньячком». Иван с его горячими исканиями смысла жизни {505} раскрывался в этих же двух сценах, а главное — в сценах в трактире, «Третье и последнее свидание со Смердяковым» и в «Суде»; Смердяков в двух сценах — «За коньячком» и в «Третьем и последнем свидании». Они незримо присутствовали и в остальных сценах, поскольку были тесно связаны сквозным действием спектакля с его главным героем — Митей. «Обе вместе» были невнятны без витающих над встречей Грушеньки и Катерины Ивановны образов двух соперничающих братьев, не говоря уже об «Исповеди горячего сердца», в которой Грушенька, а в особенности Катерина Ивановна, получала исчерпывающую характеристику. «Кошмару» Ливанов предпочел сцену в трактире, ибо в ней говорила та безумная жажда жизни, без которой «Карамазовы» невнятны. Автора инсценировки интересовал не больной, стоящий на грани безумия Иван, а Иван здоровый, Иван, не приемлющий мира, созданного богом; его интересовал существеннейший спор Алеши и Ивана. Введение «Исповеди» и «Трактира» не только подчеркивало действенную «сквозную» линию, но и придавало новую направленность спектаклю, выдвигало проблемы, ставшие для действующих лиц Достоевского смыслом их жизни, захватывавшие их предельно, «до самой эпидермы». Не только «горячие сердца» и «горячие, гордые умы» наполняли собою до краев спектакль — в своем трагическом развитии инсценировка вела зрителей скорее, так сказать, к жизнеутверждающим выводам — как бы упрощенно это ни звучало по отношению к Достоевскому, — нежели к безнадежному отчаянию и отрицанию. В спектакль не включались сцены «У Lise» и «Надрывы», несущие в себе особую и очень важную тему «униженных и оскорбленных». Не менее существенно, что массовые сцены отошли на второй план по сравнению со сценами интимными, и «Мокрое» не занимало того доминирующего кульминационного положения, которое оно получало ранее благодаря изумительному режиссерскому мастерству. Заканчивать пьесу Ливанов предложил не «Судом» с захватывающим, отчаянным криком Мити и обвиняющим возгласом Грушеньки. Сцену «Суда» он дополнил эпилогом с тем просветом в будущее, с тем познанием жизни и ее смысла, которое выстрадал Митя. Может быть, это рождение человека «в огне и буре» было излишне подчеркнуто, но оно лежало всецело в логике спектакля и в этом смысле было психологически и театрально оправдано.

Но именно наличие «ключевых» сцен, содержавших квинтэссенцию, психологический и философский сгусток образов, потребовало от всех участников спектакля крайней творческой собранности {506} и полной отдачи сил, но вместе с тем позволило назвать спектакль «Братья Карамазовы». Вся внутренняя насыщенность была все же иной, нежели в первой постановке. Речь шла о иной внутренней настроенности, что прежде всего, как мы видели, отразилось на инсценировке. Немирович-Данченко в своих работах заложил основы сценического истолкования Достоевского. Миновать его открытия было невозможно и неплодотворно. И в «Карамазовых», и в особенности в «Ставрогине» принцип глубокой внутренней сосредоточенности достигал предельной силы.

Среднее поколение взялось за труднейшую задачу. Большинство участников впервые сталкивалось с Достоевским. Перед режиссурой встал вопрос, как играть Достоевского, избегнув малейшей опасности истеричности и патологии в характеристике образов и их непроизвольного сужения.

За годы после первой постановки «Братьев Карамазовых» Станиславский и Немирович-Данченко углубили свое понимание актера и внесли в него существенные поправки. Разумеется, в данном случае речь шла не о масштабах актерских дарований — они были несоизмеримы. Речь шла о закономерности поисков своего подхода к Достоевскому в целом, неизбежного при его органическом восприятии новым поколением, пережившим революцию и воспринявшим углубленный метод МХАТ. Нужно было опасаться легко достигаемой взбудораженности актера. Герои «Карамазовых» носят в себе тлеющий грозный огонь, готовый вспыхнуть и разгореться. Они привлекают к себе внимание своей внутренней наполненностью даже тогда, когда чинно сидят в келье у Зосимы. Они всегда в состоянии готовности к взрыву. Степень этой готовности у каждого разная — от неистовых порывов Дмитрия до затаенности Смердякова; но, может быть, чем затаеннее этот внутренний вулкан, чем сосредоточеннее и бездоннее мучающая человека идея, тем глубже и опаснее взрыв. Эта готовность к взрыву, к яростному самообнаружению и создает тревожную и беспокойную атмосферу спектакля. Но Достоевский требует актера — мыслителя в первую очередь, — не столько актера обнаженного нерва. На этот раз путь от сознательного к потаенному, подсознательному — вернейший, и без пробуждения в актере «Достоевского» восприятия мира не обойтись.

Чтобы ставить любой роман Достоевского, необходимо познать не только этот роман, но и Достоевского в целом, целеустремленность его творчества. И, как бы ни был удачен или нет выбор отдельных сцен, они остаются только частью накопленного {507} актером богатства — от чтения Достоевского, от одержимости им, от знания романа в целом. Поэтому так важна на сцене добытая репетиционными поисками предельная поглощенность, сосредоточенность мысли, жажда взаимопонимания и его недостижимость, долго накапливавшиеся и наконец вырвавшиеся признания. Эта охваченность, углубленность запрещала какой-либо наигрыш. В этом и заключались особые актерские трудности. «Наиграть» в Достоевском соблазнительно, но не менее оскорбительно, чем в Чехове или Пушкине, и не менее безотрадно, чем идти по пути столь ненавистной Леонидову «правденки».

Простота, доведенная до театральной выразительности, требовала взрывчатой сжатости мизансцен. Достоевского очень важно слушать — поэтому невозможна никакая мельтешня на сцене, мизансцены должны быть немногочисленны, внутренне сосредоточены и точно направлены. Естественно, что речь идет не о непосредственном общении глаза в глаза; неистребимая потребность выразить свой внутренний мир открыто и проникнуть во внутренний мир другого требует приемов иных, чем в чеховских пьесах, в которых так нечасто встречаются монологи, звучащие, скорее, как лирические признания самому себе. У Достоевского они занимают порою целые сцены и носят сугубо действенный, целенаправленный характер. У Достоевского люди ищут, требуют помощи в разрешении до боли мучающих проблем, но каждый из конкретных вопросов встает в свете общих этических проблем, становится их знаком, поскольку каждый стоит перед катастрофическим решительным выбором, определяющим их судьбу, самую их жизнь, право на нее. И чем отчетливее пробудить в актере темперамент взыскующей мысли, тем сильнее пробудится и неистовое чувство, и в результате возникнет столь существенная для Достоевского мысль-эмоция. Проблема поступка, действия должна рождаться для актера во всей ее жестокой обнаженности — с ее «за» и «против».

Режиссура избрала форму строго реалистического спектакля, следуя за достоверностью описаний Достоевского. Отказываясь от чтеца, она, однако, была озабочена верностью автору. В самих декорациях, в их стилистике, в строжайшем отборе деталей должен был говорить автор. Следовало создать декорации, гораздо более точно передающие атмосферу романа, эпохи, действия, нежели в первой редакции. В качестве художника театр привлек А. Гончарова с его тончайшим проникновением в стиль автора. Театр продолжал свою давнюю традицию психологической и повествовательной декорации. Точная, сосредоточенная {508} манера Гончарова полностью совпадала с восприятием романа режиссурой, с ее замыслами. Гончаров окружал исполнителей атмосферой неотвратимого развития трагедии. Скупой, беспрекословный в выборе цвета, он придавал каждому эпизоду какой-то доминирующий тон. Каждая картина получила свою преобладающую окраску, сгущаясь от строгой белизны до тревожного мерцающего полусвета комнат Перхотина и Грушеньки. Гончаров тонко и умно, *психологически*, во имя необходимой атмосферы использовал свет: солнечный свет заливал белую келью Зосимы; вечереющие лучи близкого к закату солнца падали на беседку, где происходило горячечное признание Мити; едва освещенное скудным светом возникало логовище, где копошился опустошенный Смердяков.

В спектакле преобладала суровая четкость. Актеры хорошо лепились на фоне этих скупых декораций, дававших возможность насыщенных, то классически строгих, то беспокойно неожиданных, внезапных, капризных мизансцен. Режиссура не искала помощи в специально написанной музыке. Музыка редко, ненавязчиво то вкрапливалась привычными звуками органчика в трактире, странно аккомпанирующими мучительной беседе братьев о смысле жизни, то вторгалась разухабистыми песнями загулявших девок в Мокром, на фоне которых развивалась роковая встреча Грушеньки и Мити.

## К 75‑летию И. Я. Судакова

«Театр», 1966, № 2

Он по праву занимает видное место в истории советского театра. Вряд ли можно назвать многих режиссеров, равных Судакову по энергии, с которой он строил театр, порой нетерпеливо, торопясь, ошибаясь, но неизменно безраздельно и до конца отдаваясь поставленной задаче.

Он прошел хорошую режиссерскую школу под руководством Станиславского и Немировича-Данченко, участвуя в их постановках в качестве равноправного режиссера или сдавая им свои работы.

Он вошел в МХАТ вместе с молодежью Второй студии и сразу занял в театре место одного из организаторов молодежи. Он не всегда видел верные организационные пути, но был в числе тех, кто властно и крепко верил в торжество советского репертуара и будущее молодой труппы. Он входил в молодежное руководство театра, и одной из главных и активных его забот было привлечение в театр молодых советских писателей. Он работал с ними увлеченно, настойчиво, заражая их своими замыслами {509} и сам заражаясь их произведениями. Он торопился жить. Ему не было порой времени оглянуться и проверить свои шаги, дать себе отчет в том, что он сделал, ему хотелось работать, работать и работать, двигаться все дальше и дальше. Его охватывало чувство современности, он ощущал ее ритм; постановки, которые он ставил сам непосредственно или под руководством своих учителей, были эмоционально насыщенны, конкретны и полнокровны. Он понимал сквозное действие пьесы, увлекал актеров, пробуждая в них творческую инициативу, успешно используя их внутренние и внешние данные. Он брал жизнь в ее широком размахе, его первые крупные постановки — «Дни Турбиных» и «Бронепоезд 14‑69» — вздымали глубокие пласты народной жизни. Сам участник и свидетель революции, он интересовался бурными переменами в жизни народа, хорошо чувствовал яростные конфликты, ломку обычных норм, становление новой жизни. Революционные сдвиги, кризисная борьба манили его неотразимо, может быть, более, чем тонкий психологизм, хотя, само собой разумеется, верный принципам МХАТ, он наполнял сценические образы глубоким внутренним содержанием.

Сценическая акварель не была в числе его любимых режиссерских средств, он предпочитал масляные краски, и не случайно он входил в состав режиссуры «Горячего сердца», «Любови Яровой». «Дни Турбиных» — первый молодежный спектакль — был подготовлен единым порывом при активном участии автора пьесы М. Булгакова. Но творческим организатором всей постановки и фактическим ее создателем был Судаков, работу которого лишь в отдельных сценах корректировал Станиславский, первоначально скептически относившийся к пьесе, но затем увлеченный дарованием автора, его яркой наблюдательностью и удивившим его мастерством молодых актеров, наследников старшего поколения театра.

Порой имя Станиславского заслоняет то, что внес Судаков в спектакль «Бронепоезд 14‑69». Станиславский являлся художественным руководителем обоих спектаклей, он внутренне направлял спектакль, давал ряд драгоценных советов, он был инициатором замены художника Чупятова художником Симовым, но это только подчеркивало самостоятельную роль Судакова и его сорежиссера Литовцевой в создании этого эпохального спектакля.

«Бронепоезд 14‑69» обязан Судакову не только талантливым сценическим осуществлением, работой с актерами, но и его яростной защитой, когда летом 1927 года пришло неожиданное {510} запрещение пьесы. Он всячески помогал автору, давшему театру необыкновенный по дерзостной силе материал; ведь Всеволод Иванов еще не владел всеми хитростями сцены, хотя интуитивно чувствовал ее законы и требования.

Постановки «Страха» и «Хлеба» неразрывно связаны с именем Судакова, который с любовью и большой ответственностью перед театром выводил на сцену образ современника и наполнял спектакли политической страстностью.

Судаков обладал столь необходимой в театре силой инициативы, умело добивался осуществления своих замыслов, он не мог сидеть сложа руки, его работоспособность была феноменальной. Нет ничего удивительного в том, что ему постоянно хотелось самостоятельной работы, и, чем дальше, тем он еще с большей стремительной энергией работал в МХАТ. Он часто выбивался из задуманных Станиславским и Немировичем-Данченко режиссерских планов: они работали медленно и вдумчиво, а он порой торопился. По самому характеру своего необузданного темперамента Судаков тяготел, скорее, к театру «вширь» (во МХАТ тогда резко дебатировался вопрос — идти театру «вширь» или «вглубь»), во всяком случае, готов был соединить и примирить обе линии. Становясь на позиции актеров, порой томившихся от сознания безделья, он хотел их быстро насытить работой, точно так же, как хотел быстро и энергично откликнуться своими постановками на текущую современность, и делал это, ставя «Хлеб», «Страх», «Платона Кречета».

Он нуждался в самостоятельности, и поэтому его переход в Малый театр в качестве художественного руководителя и главного режиссера был вполне закономерен. Судаков принес Малому театру много существенной творческой пользы. Его вообще многое соединяло с искусством Малого театра, прежде всего яркость театральной реалистической формы. Последовательный реалист, он лишь однажды, при первых своих сценических шагах еще во Второй студии, согрешил «Грозой», в которой переплелись реалистическая игра, конструктивные декорации и символическое толкование пьесы.

Судаков соединял любовь к актеру и гибкость по отношению к его пожеланиям. Судаков принес с собой в Малый театр последовательную режиссерскую линию. Нужно все же признать, что Малый театр 30‑х годов, обладавший сильнейшим актерским составом, был порою эклектичен в отношении режиссуры. Волконский сосуществовал с Платоном, Хохлов — с Радловым, Волков — с Садовским. Ни один из них не определял режиссерской линии театра в целом. Свойственная Судакову режиссерская {511} культура, вынесенная из Художественного театра, оказалась на пользу Малому театру.

Судаков не стал режиссером-педагогом, чего можно было опасаться, напротив, он стремился угадать зерно Малого театра, и ряд поставленных Судаковым спектаклей стали этапными в жизни театра. Большинство из них он ставил единолично, другие — в сотрудничестве с актерами и режиссерами Малого театра, облегчавшими ему знакомство с этой на редкость сильной и трудоспособной труппой. Судаков привил Малому театру режиссерскую требовательность, но он хотел понять и понял актеров Малого театра, и опирался на них. Ему удалось совместно с Садовским поставить «Горе от ума» вполне в традициях Малого театра и создать спектакль, отвечающий существу грибоедовской комедии. Его совместная с Зубовым постановка «Варваров» положила начало целой серии горьковских спектаклей в Малом театре, в которых миросозерцание Горького было выражено с исчерпывающей полнотой. Огромной заслугой Судакова была постановка «Нашествия» Леонова, в которой горькие размышления автора соединялись со страстной публицистической направленностью и мощной актерской игрой.

Я назвал только главнейшие этапы творчества Судакова, но за ним числится и руководство Театром Транспорта, и плодотворная работа в ТРАМе, который он со своими тогда молодыми МХАТовскими товарищами резко повернул на новый путь, и педагогика, и т. д. Какой бы театральной области ни касался Судаков, он всегда оставлял самостоятельный след в истории советского театра.

75‑летие застает Илью Яковлевича больным, оторванным от реальной, практической работы в театре, которому он отдал свою горячую жизнь, но многие деятели советского театра благодарно вспоминают его вклад в советский театр и в их личную работу.

## Выступление в МХАТ на вечере памяти Б. Н. Ливанова

1972 год

Очень трудно, почти невозможно говорить о Борисе Николаевиче Ливанове: все в нем перерастало традиционные определения и подходы к актеру. Казалось, ему отпущено столько талантов, что их хватило бы на десяток актеров, художников, драматургов, рассказчиков. Я редко встречал людей такого страстного отношения к жизни, такой постоянной самоотдачи и такого же яростного вбирания, поглощения впечатлений. Его распирало от {512} их обилия, они не давали ему жить мирно. Он жил жизнью напряженной и страстной, фантазия его была неистощимой, беспокойство пронизывало все его существо.

Я всегда вспоминаю впечатление от его первого появления в Художественном театре: казалось, в этом прибранном зале появился человек, хотя и точно соблюдающий необходимый такт, но в то же время чем-то нарушающий установленную в нем атмосферу. Он был человеком беспокойным до предела, беспокойней трудно себе представить. И беспокоен он был не потому, что что-то удавалось и что-то не удавалось, но потому, что слишком много в нем было того, что он хотел выразить, выразить и сценически, и в своих рисунках — полушаржах-полупортретах, и в рассказах, и в иронических определениях, которые потом ходили не только по театру, но и по всей Москве.

Художник необыкновенной духовной мощи и сложности, вносивший в любую свою работу безграничный, неукротимый, побеждающий темперамент, он ни одного зрителя, ни одного собеседника не оставлял равнодушным. Каждая встреча с ним — где бы и как бы она ни происходила — оставляла ощущение внутреннего обогащения, которое шло от всей его личности, от его властного обаяния. Он был решителен и нетерпелив в выражении своих замыслов, страстен, порою несправедлив, он хотел одолеть самое трудное, найти самое интересное, самое яркое, а не просто коснуться образа спокойно, по правилам грамматики и арифметики актерского искусства. Это вовсе не значит, что ему были недоступны тончайшие человеческие переживания, но тончайшие переживания он передавал в таких особых сценических формах, которые поражали, удивляли, восхищали, вызывая в иных раздражение, негодование.

Он был актером внезапного творческого озарения и точнейшей интуиции. Я не сказал бы, что он понимал человека или роль сразу. Первоначально в его фантазии возникали различные варианты. Он хотел и умел жить на сцене разными судьбами и шел к постижению самого зерна образа. И это зерно расцветало каким-то необыкновенным цветком — то колючим и как будто негармоничным, то полным пластической выразительности и силы.

Он был одарен превосходными актерскими данными: был очень красив, строен, пластичен, у него был глубокий голос, великолепные глаза — он был как бы предназначен для ролей героев-любовников. Когда в не очень-то удачном нашем спектакле «Отелло» он сыграл Кассио, в нем было какое-то благородство молодости, необычайная человеческая доверчивость при {513} неизъяснимо упоительном легкомыслии и соблазнительности. Было совершенно понятно, почему Отелло ревновал именно к Кассио. И тогда же этот обаятельнейший актер появился в роли Аполлоса в «Унтиловске». Темная-темная российская глушь в своей грубости, в своей элементарно нелепой философии как будто проникла вдруг на сцену вместе с его героем. Эта нелепость логики была схвачена Ливановым с той же поражающей силой, с какой подчас он умел рисовать свои карикатуры, — схватывая самое существо человеческих характеров. Рядом с Кассио, с Аполлосом возник граф Альмавива, противоположный тому несколько жантильному и очень прелестному образу, который до этого давал Юрий Александрович Завадский. В Альмавиве Ливанова жила и комедийная легкость Бомарше и какая-то народная, демократическая грубоватость изображения графа, глубоко соответствовавшая замыслу Станиславского, который рассматривал «Женитьбу Фигаро» как народную комедию.

Постепенно Ливанов вырос в очень масштабного национального актера. Любой играемый им образ он словно открывал заново и поднимал до степени предельно убедительного обобщения. Он познал загадочную сложность чеховского Соленого и гоголевский гиперболизм Ноздрева. Он как бы раздвигал рамки образов. Понимание ноздревского безобразия, понимание гоголевского юмора, понимание гоголевской парадоксальности нес на сцену Ливанов. Он проник в законы парадоксальности на сцене, знал, что парадоксальность — это не есть выверт на изнанку, а метод мышления. Его всегда влекло к решению самых больших жизненных и творческих задач. Это и тянуло его в конце жизни к королю Лиру, понуждало ставить и играть по-своему Булычова, инсценировать, поставить и сыграть Митю Карамазова. Те, кто присутствовал на репетициях «Кремлевских курантов» или «Братьев Карамазовых», знали, как сильно было его стремление проникнуть в самое существо роли. Актер, о котором говорили, что он размашист и непослушен, становился: сдержан и предельно точен на этих репетициях. Какая внутренняя ответственность владела им, когда начинались генеральные или премьера! У него не было случайных спектаклей. Они могли удаваться больше или меньше, но всегда он отдавал спектаклю себя всего, до дна, до предела. И я думаю, что в истории Художественного театра Борис Николаевич занимает место не меньшее, чем первые «старики» театра, потому что он нес чуткое сознание современности и запечатлел его с непобедимой импровизационной силой и совершенным мастерством.

## **{****514}** К 70‑летию М. М. Яншина

«Советская культура», 2 ноября 1972 года

Михаил Михайлович Яншин приобрел со своих первых выступлений неслыханную привязанность зрителя и сохранил ее на всю жизнь. Этому обстоятельству не приходится удивляться. Яншин не расточал и не дешевил свой талант. Ясный, ритмичный, предельно музыкальный, обладающий побеждающим юмором, он максимально серьезно, требовательно относится к искусству и прежде всего к самому себе. Свою проникновенную, неповторимую, лирическую влюбленность в добро, свое чудесное восприятие мира, окрасившее уже его первые выступления, он пронес через все творчество. Он навсегда завоевал своим Лариосиком в булгаковских «Днях Турбиных» не только зрителя, но и Станиславского, и Булгакова, и товарищей по сцене. Этот юный счастливый неудачник, обаятельно грациозный в своей несуразности, стройный поэтический недотепа в студенческой тужурке как бы впервые открывал для себя мир, на который он смотрел удивленно ошарашенными, добрыми глазами. Жила в нем жалящая трогательность, искренность, какая-то незащищенность.

Эти черты в неожиданных и парадоксальных сочетаниях возникали и во многих других ролях, осложняясь и утончаясь. Так случилось, например, в сказке Олеши «Три толстяка», где произошло новое совпадение актера и автора. Его фантастический доктор Гаспар — мудрый, лукавый, с особым складом мышления — жил в сказочном мире удивительных метафор, внезапных превращений и невообразимых столкновений.

Его сэр Питер в «Школе злословия» — очень удавшийся Яншину образ — трогал своей наивной доверчивостью в атмосфере сложного переплетения самолюбий, интриг и обманов.

Яншин не любил и, вероятно, не любит мир, ему враждебный, как говорится, мир отрицательных образов. Но именно свойственная ему строгая мера жизни позволила воплотить и Мозглякова в «Дядюшкином сне», и Харитонова в «Русских людях».

К людям бездуховного существования Яншин относится без снисхождения, он не считает нужным скрывать пронизывающего его презрения к ним, хотя отнюдь не придает им внешне отталкивающих черт.

Яншину было намного милее играть Градобоева в «Горячем сердце», заменяя в этой роли первого исполнителя М. М. Тарханова. Казалось, что после совершенного воплощения Тархановым {515} этого образа невозможно было найти что-либо свое. Но Яншин окрасил его какой-то особой, недоброй лирикой. Стало совершенно очевидно, что актер владеет душой этого хитрого обитателя глубокой уездной провинции. Яншин как бы обнаружил его философию. Он довел до предела отличающие его Градобоева комедийные черты. Яншин легко вжился в гиперболический мир, созданный Станиславским. И неизвестно, кто, Тарханов или Яншин, выходит победителем в этом невольном соперничестве.

Его безостановочный, не знавший поражений путь постепенно приводил к образам все более сложным. Его юмор был всегда окрашен лирикой. Все сильнее возрастал в его исполнении скрытый драматизм. Эти чисто яншинские черты особенно ярко проявились в пьесах Чехова. Яншин — один из наиболее чеховских актеров. Он заставал чеховских персонажей в конце их растраченной жизни, когда к ним приходило позднее осознание итогов своего существования на земле. И Вафля, и Чебутыкин, и Сорин — при всем различии их судеб и непохожести друг на друга (Яншин для каждого из них нашел особую, отличающую их ненавязчивую характерность) — несут в себе щемящую тоску: один, подчиняясь ей, другой, неожиданно и больно выплескивая ее. Яншин, мастер тончайших душевных переходов, воплощает чеховские образы без тени сентиментальности, с мудрым человеческим в них проникновением.

Не удивительно, что Яншин пришел к образам, в которых драматизм стал преобладающей, основной канвой. Тема «униженных и оскорбленных», тема защиты человека звучит в таких ролях, как Маргаритов в «Поздней любви» и Кузовкин в «Нахлебнике», с непреодолимой, ранящей силой.

Несмотря на свой бездонный лиризм, Яншин — художник строгий. Очень требовательный к качеству художественного произведения, он высоко ценит стилистику пьесы, богатство метафор, прелесть языка. Все, что он делает на сцене, предельно музыкально. Яншин не допускает в своем исполнении сценического нажима, как не признает серости и безразличия. Его исполнение точно по ритму, в нем нет ничего лишнего. Яншин умеет отсеивать и отбрасывать все ненужные сценические наросты. Его слово точно направлено. Созданные им образы трогают, ранят, волнуют, вызывают хороший смех с той же свежестью и непосредственностью, как и в памятные дни его первых выступлений.

## **{****516}** Оптимизм таланта. А. К. Тарасова

«Советская культура», 6 февраля 1973 года

Первая же роль Аллы Константиновны Тарасовой обнаружила в молодой актрисе необыкновенную искренность и чистоту дарования. То было начало Второй студии. Выпускной спектакль «Зеленое кольцо» вне зависимости от качества пьесы и порою вопреки ей врезался в память наполнявшей его молодостью. Мы в нем находили себя и если не ответ, то постановку вопроса о смысле жизни. И находили это в первую очередь в Тарасовой. Скромная, застенчивая, с такой пытливостью во взоре, с такой жаждой познания, она как бы олицетворяла наши молодые тревоги. Свои артистические качества Тарасова пронесла нерастраченными и незапятнанными через всю свою жизнь.

В списке ее ролей сверкают образы, которые навсегда вошли в историю советского театра. Тарасова — не парадная актриса. Она никогда не умела лгать на сцене, она не кривит душой, ей противопоказаны любая мишура и фальшь, в ней нет душевной изломанности, ее отталкивают гримасы жизни. Она остается всегда беспредельно возбудимой, широко откликаясь на лучшие чувства своих героинь. Встречаясь с ней в жизни и на сцене, мы наблюдаем заостренную, встревоженную, горячую нетерпимость к злу и постоянную готовность к творчеству. Она как бы создала сценическую историю русской женщины. Ее судьбы, противоречия, счастье и горе оставались неизменными темами страстного, бескомпромиссного творчества Тарасовой. Она видела русскую женщину в ее самых глубоких побуждениях и проявлениях. Но неизменно, какие бы роли она ни играла, каких бы авторов она ни касалась, в этих женщинах жила великая тоска по счастью и человечности. Навсегда запомнилась ее Соня в «Дяде Ване» — по-чеховски поэтическая и по-чеховски сурово сдержанная и жизненно трезвая, по-чеховски замкнутая и неслышно тоскующая. Но не было никогда безнадежности в исполнении Тарасовой.

Тарасова бесконечно разнообразна в проявлениях женской души. Она знает и ноты глубочайшего сочувствия, почти безволия, и ноты гнева и побеждающего протеста. Но всякий раз Тарасова как бы намечает в жизни ее героинь кульминационный момент состояния человеческого духа, моменты прозрения в самых сокровенных судьбах человека. И в купчихе Тугиной, и в аристократке Карениной, и в актрисе Луговой Тарасова подмечала зреющий бунт, взрыв человеческого горя, отчаяния и {517} стремления к счастью. Ее героини как бы рвутся из окружающей их жизни к счастью и обнаруживают немалую волю к победе над стоящими на их жизненном пути невзгодами и препятствиями.

Тарасова при всей непосредственности и полной отдаче себя роли — великая работница. Ее добросовестность и честность как актрисы исключительна. Не напрасно ее любили как желанного партнера и Леонидов, и Качалов, и Москвин, и Хмелев. С ней с наслаждением готовили роли Немирович-Данченко и Станиславский. Я помню, как она искала почти чеховскую тонкость в «Талантах и поклонниках» и как погружалась в самые потаенные бездны человеческой души, готовя с Немировичем-Данченко Машу в «Трех сестрах» и Анну Каренину.

Творчество Тарасовой, окруженное любовью зрителя, полно глубины, значительности и выстраданного оптимизма, и, какая бы тяжелая судьба ни ждала ее героинь, зритель неизменно уносит после встречи с ней свойственное Тарасовой ощущение высокой радости и глубокой веры в жизнь.

## О Грибове

«Советская культура», 16 ноября 1973 года

Пятьдесят лет отдал Алексей Николаевич Грибов сцене — и исключительно Художественному театру, если не считать первоначальных двух-трех лет обучения в школе Вахтанговской студии. Я вспоминаю наши первые встречи — в тогдашней Третьей студии — в старом арбатском особняке с его маленькими уютными комнатами. Готовя вместе с ним водевиль «Любовный напиток», ни я — совсем еще неопытный педагог, ни он сам — делавший свои первые ученические шаги, — не предвидели, какое место по праву займет в искусстве Алексей Грибов. Но уже тогда была ясна редкая талантливость этого молодого, молчаливого, простоватого на вид парня. Уже тогда в Грибове удивляли пытливость, постоянный самоконтроль и настойчивая требовательность к себе. Как будто совершался внутри Грибова постоянный сложный, очень важный внутренний процесс, происходило формирование человека, художника со своим видением мира, своим пониманием искусства. С его приходом в Художественный театр этот неслышный процесс еще более углубился. Иные актеры, прославившись исполнением одной, преимущественно дебютной, роли и возбудив всеобщее восхищение, как бы исчерпывают себя в этом своем взлете и не выдерживают испытания временем. Не таков Грибов. Каждый его шаг приумножал меру его знания. Каждая, даже небольшая роль вела к постижению {518} самого смысла актерского дела… Он решал поставленные себе задачи сам, для себя, чтобы потом сделаться смелым, решительным художником.

Нельзя не ценить в Грибове самостоятельности его актерского мышления. Если проследить его актерский путь от как будто незначительных эпизодов до ролей масштаба мирового, неизменно поражаешься предельной насыщенности каждого образа. Он показывает на сцене гораздо меньше того, что наработано и что живет в нем самом, в его понимании изображаемого им человека. Для него не существует эпизодической роли — для него важен эпизод богатой человеческой жизни. Так случилось в «Бронепоезде» в коротком выходе мужика, взволновавшего своей трагической простотой: такое сложное переплетение недоумения, радости, испуга жило в этом наивном мужичонке, которого в ответ на его слова: «Один я уцелел», неожиданно поразил выстрел Вершинина: «Уцелел ли?» Грибов экономен в выборе своих сценических приемов — всегда остается ощущение, что он несет еще неведомые, нераскрытые глубины.

Он не очень-то легко допускает в недра своей артистической лаборатории. Режиссеру далеко не сразу удается достучаться до его сердцевины. Он скорее недоверчив, чем творчески открыт, и десятки раз проверяет не только себя, но и намерения режиссера, пока найдет пути к воплощению своего замысла. Ему необходимо соотнести автора, режиссера, роль и себя как личность — и только тогда он раскрывается в своей неслыханной простоте, в широком постижении образа. Тогда-то и обнаруживается его власть и в комедии и в драме, и он овладевает неожиданными по естественности и органичности красками, идущими из самого существа образа. Простота, доходящая до виртуозности, насыщенная до предела, и представляет разгадку его сценической власти.

Молодых ролей, совпадающих с ним самим, обнажающих личность актера, Грибов не любил, предпочитая всегда явному самовыражению самовыражение через образ. Ему потребна ненавязчивая характерность, через которую зритель и воспринимает жизнь человеческого духа. Но это вовсе не означает, что Грибов обязательно добивается непохожести, неузнаваемости. Он отнюдь не озабочен тем, чтобы зритель не узнавал его на сцене, иначе он, вероятно, охотно бы играл роли западноевропейского репертуара, которые бы давали ему прекрасную возможность изобрести ту или иную характерность.

Тема России питает его талант. Он познал Россию и Горького, и Чехова, и Достоевского, и Толстого. Не случайно он так любит {519} русскую литературу — он связан с ней так же, как всем сердцем связан с русской природой, всей бездонной прелестью которой он проникся с юношеских лет.

Он познал родину в ее сильнейших по красоте проявлениях, в ее бедствиях и уродливости и не боится идти до конца, до последних выводов в сценическом решении. Он знает и высокий трагический пафос, и откровенный смех, и умную иронию. Он умеет заставить смеяться над Собакевичем и обнаруживает правоту, которую несли с собой мужики Льва Толстого, ибо во всех случаях, ужасаясь, смеясь или радуясь, он знает изображаемого человека в его самых потаенных побуждениях. Его любовь к жизни, взятая в самом глубоком смысле, идет от его безгранично преданного чувства к России.

Несмотря на то, что Грибов на сцене часто кажется сумрачным и замкнутым, он глубоко поэтический актер. Глоба в «Русских людях» и Непряхин в «Золотой карете» — одни из самых любимых Грибовым образов. Когда Глоба уходил на выполнение невыполнимого задания, великая боль охватывала зрителя. Когда Непряхин рассказывал о судьбе разрушенного города, зритель разделял с чудаковатым стариком его надежды.

Роли, оставшиеся от Москвина, Тарханова, получал Грибов, но он никогда не был простым подражателем, никогда не позволял себе равнодушное повторение своих великих предшественников, как бы он ни ценил их.

Какая дикая скука окутывает его Хлынова, не находящего себе места от безделья, не понимающего, куда девать свои глупые силы, и все его безобразное озорство — это попытка заполнить свою дикую жизнь такой же дикой несуразностью. Бертольт Брехт был поражен актерской дерзостью Грибова.

У Грибова актерский пронзительный ум. Он обладает властью проникнуть не только в то, как и чем живут его образы, но и как они мыслят. Самое парадоксальное становится понятным в его исполнении. И подобно тому, как я понимаю логику Хлынова и нелепейшее его озорство, я понимаю тоску, падение и безвыходное отчаяние Чебутыкина, никогда до Грибова не сыгранного с такой философской глубиной.

Владимир Иванович Немирович-Данченко всегда говорил, что подлинная актерская убедительность заключена далеко не в одной внешней выразительности, а в умении найти способ мышления образа. Грибов проявил это умение, играя Фрола в «Земле», мужика в «Воскресении», и, может быть, впервые вместе с Грибовым на сцене появился крестьянин, далеко не всегда удававшийся ранее в Художественном театре. Грибов был не {520} только предельно, без малейшей театральной фальши, убедителен внешне, но он раскрыл психологию, мышление, противоречивую, но мудрую логику.

Многих удивляло, что при распределении ролей в «Кремлевских курантах» воплощение образа Ленина было поручено именно Грибову. Но для близко знавших актера в этом неожиданном и ответственном выборе не было ничего удивительного Грибов неслышно, неторопливо — как все, что он делает на сцене и в жизни, — шел к этому важнейшему в его актерской биографии шагу. Он стал в один ряд с выдающимися воплотителями образа Ленина. В своих предшествующих ролях он как бы вобрал в себя великий опыт народной жизни. Дело было не только в том, что он овладел внешностью Ленина. Он нигде не злоупотребляет теми легкими приемами, которые ко времени выступления Грибова стали доступными многим исполнителям, самоуверенно полагавшим, будто этого достаточно, чтобы овладеть сложнейшим образом Грибов и здесь экономен и точен в своем отборе, как подлинный художник и мастер. Он тщательно закрепляет манеру поведения Ленина, его жест, его грассирующий голос, ряд его привычных движений, но он точно и ненавязчиво подчиняет все эти черты внутренним задачам, так что зритель считает их вполне естественными и органически прирожденными образу. Грибов не позволяет себе при исполнении роли Ленина ни одной внешне эффектной, декоративной черты, но зрителю ясно, какая воля накоплена им, какая острая мысль бьется в его сократовском черепе, какая любовь таится в его мужественном сердце. Он зорко подмечает тонкий и разнообразный подход Ленина к людям Грибов незаметно и тонко выделяет и черту, которой Погодин отдает в «Курантах» преимущественное внимание и которая для него наиболее дорога в данной пьесе, — это то, что Ленин называл «мечтой» — «мечтой о будущем», — при всей своей неожиданности и смелости построенной на прекрасном анализе настоящего, на смелом взгляде вперед и трезвом учете действительной обстановки Грибов сумел приобщить нас к таинству рождения ленинской мысли. Не случайно он больше всего запоминается в тот момент, когда Ленин остается один на один, сам с собой, и только одинокий свет настольной лампы падает на его склонившуюся над рукописью голову. Образ Ленина стал одной из вершин творчества Грибова.

# **{****521}** Материалы и документы

{522} Собранные здесь материалы воссоздают некоторые этапы формирования репертуара Художественного театра второй половины 20‑х и 30‑х годов. Они, естественно, не могут представить исчерпывающую картину (да и в данном случае такая задача не ставилась), так как отнюдь не все существенное в практической работе Художественного театра получало письменное закрепление. В частности, очевидно, не сохранились записи многочисленных обсуждений такого этапного для истории современного Художественного театра спектакля, как «Бронепоезд 14‑69».

Публикуемые документы относятся преимущественно к деятельности Репертуарно-художественной коллегии и так называемой «шестерки» (затем «пятерки»), о роли которых в определении не только репертуарной, но и всей творческой линии театра неоднократно говорилось выше. В этих документах раскрывается сложный и часто трудный процесс выработки коллективной художественной воли театра. Поэтому без включения материалов, относящихся, казалось бы, к организационной стороне жизни театра, — ход его репертуарных поисков был бы не вполне ясен.

Распределение ролей, как известно, уже отчасти содержит в себе режиссерский замысел спектакля и подход к толкованию пьесы. Приводимые ниже первоначальные распределения ролей в осуществленных и неосуществленных постановках Художественного театра, касающиеся хорошо известных актеров МХАТ, позволяют полнее раскрыть искания театра.

Подавляющее большинство публикуемых документов хранится в Музее МХАТ, часть — в личном архиве автора. Пользуюсь случаем поблагодарить директора Музея П. П. Кабанова и научных сотрудников О. А. Радищеву, Е. А. Шингареву, В. Я. Кузину за содействие в подготовке этой публикации.

### **{****523}** Хроника «Новый зритель», 1925, № 40, 6 октября

В МХАТ учреждена Репертуарно-художественная коллегия под председательством П. А. Маркова в составе М. М. Тарханова, И. Я. Судакова, Б. И. Вершилова, Н. М. Горчакова, Ю. А. Завадского, Е. В. Калужского, М. И. Прудкина, Н. П. Баталова. К. С. Станиславский и старшие руководители театра, оставляя за собой общее наблюдение, предоставили этому органу самые широкие полномочия в области определения дальнейшей репертуарной и художественной линии МХАТ и на эту Коллегию возложили организацию всего производства театра по художественной линии: прием пьес, распределение ролей, назначение режиссуры, сроки и план постановок, которыми руководит режиссура, и т. д.

Эта Коллегия явится созидательным органом. Всю свою работу она представляет на утверждение К. С. Станиславского и его старейших сотрудников по созданию МХАТ. Означенная Коллегия приступила к проработке «Белой гвардии» Булгакова, которая должна явиться следующей после «Пугачевщины» фундаментальной современной пьесой театра, и к выработке плана работ Малой сцены.

### Протокол заседания Репертуарно-художественной коллегии 5 октября 1925 года

1. Обсуждение постановки «Пушкинского спектакля».

После обмена мнениями, в ходе которого было установлено, что желательно трактовать «Пушкинский спектакль» не как возобновление, а как совершенно новый спектакль, постановлено: просить Ю. А. Завадского немедленно приступить к репетициям, с тем чтобы В. И. Качалов мог вступить в репетиции после постановки «Прометея»; просить П. А. Маркова вступить в режиссуру «Пушкинского спектакля».

2. Обсуждение постановки водевилей из времен Великой французской революции.

Постановлено: Поставить три из четырех нижеуказанных водевилей: «Осада Парижа», «Ты и Вы» «Король Георг», «Демократ поневоле». Режиссерами водевилей намечены К. И. Котлубай, Н. Н. Литовцева и Н. М. Горчаков. Выпускающим просить быть К. С. Станиславского.

#### (Замечания)

Котлубай — самостоятельный режиссер. Не завален ли работой Горчаков? Я выпускаю все спектакли в качестве главного режиссера.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 14 октября 1925 года

2. Слушали: О постановке пьесы «Белая гвардия».

Постановили: Признать, что для постановки на Большой сцене пьеса должна быть коренным образом переделана. На Малой сцене пьеса может {524} идти после сравнительно небольших переделок. Установить, что в случае постановки пьесы на Малой сцене, она должна идти обязательно в текущем сезоне; постановка же на Большой сцене может быть отложена и до будущего сезона. Переговорить об изложенных постановлениях с М. А. Булгаковым.

5. Слушали: О назначении дублеров.

Постановили: Назначить в качестве дублера на роль Татарина в «На дне» Кедрова.

#### (Замечания)

Почему дублер на роль Татарина? Такие старые пьесы, как «Мудрец», «Дно», имеют смысл только тогда, когда они играются старым сыгравшимся составом, демонстрирующим старую актерскую культуру театра. Поэтому эти пьесы надо или играть блестяще, или снимать с репертуара. Поэтому я против замен в этих пьесах.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 16 октября 1925 года

1. Слушали: Сообщение В. В. Лужского о том, что им получено письмо от автора пьесы «Белая гвардия» М. А. Булгакова, который настаивает на том, что пьеса должна идти непременно на Большой сцене и непременно в этом сезоне и что он согласен на некоторую переработку пьесы совместно с режиссурой и исполнителями главных ролей, но категорически отказывается от коренной переделки пьесы.

Постановили: Признать возможным согласиться на требование автора относительно характера переработки пьесы и на то, чтобы она шла на Большой сцене. Что же касается до его требования, чтобы пьеса шла обязательно в этом сезоне, то сообщить ему, что будет немедленно приступлено к работе над пьесой и вообще будут приложены все усилия к тому, чтобы пьеса шла в текущем сезоне, но гарантировать ему это не представляется возможным.

2. Слушали: Об установлении наблюдения членов Репертуарно-художественной коллегии над спектаклями.

Постановили: Установить, что предметом наблюдения должно быть то, что происходит как на сцене, так и в зрительном зале. Результаты наблюдений должны заноситься в особую книгу.

#### (Замечания)

Надо сделать так, чтобы эти дежурства не оставались бы просто проформой. Нельзя ли протоколы и впечатления просматривающих спектакли давать на просмотр мне как главному режиссеру?

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 21 октября 1925 года

1. Слушали: Сообщение П. А. Маркова о том, что ведутся переговоры с Леонидом Леоновым относительно предоставления им для в МХАТ пьесы, которая могла бы быть написана к весне.

Постановили: Пригласить Леонида Леонова, чтобы выслушать конспект пьесы, я, если окажется желательным удержать пьесу для постановки в МХАТ, предложить Дирекции заключить с Л. Леоновым договор.

4. Слушали: О распределении ролей в пьесе «Белая гвардия».

{525} Постановили: На основании переговоров с Константином Сергеевичем утвердить следующее распределение ролей: Николка — Ливанов, Шервинский — Прудкин, Алексей — Судаков, Мышлаевский — Добронравов, Малышев — Кедров… Просить П. А. Маркова принять участие в режиссуре «Белой гвардии».

5. Слушали: О постановке «Прометея».

Постановили: В виду того что постановка «Прометея» является срочной, просить В. В. Лужского ознакомиться с тем, что сделано по «Прометею», и принять меры к тому, чтобы для репетиций «Прометея» было предоставлено возможно более времени.

6. Слушали: О предметах ближайших заседаний Репертуарно-художественной коллегии.

Постановили: По предложению П. А. Маркова признать, что предметами ближайших заседаний Коллегии должно быть обсуждение репертуара будущего сезона и выяснение требований, которые должны быть предъявлены к пьесам, из которых составится этот репертуар; работа со зрителями; отчеты о просмотрах.

#### (Замечания)

Какова судьба «Хижины дяди Тома» и «Кромдейра»?

[*К. Станиславский*[[36]](#footnote-37)]

### Из материалов, подготовленных для печати литчастью МХАТ

Пьеса Булгакова «Белая гвардия», написанная им на тему своего романа того же названия по заказу театра, охватывает эпоху гетмановщины и петлюровщины на Украине до прихода красных. Цель пьесы — показать, как революция меняет людей, показать судьбу людей, принявших и не принявших революцию Трагическая судьба интеллигентной семьи на фоне развала белой гвардии, бегства гетмана, революционных событий на Украине. В спектакле заняты: Добронравов, Ливанов, Прудкин, Судаков, Тарханов и другие. Ставят спектакль Б. И. Вершилов, П. А. Марков и И. Я. Судаков. Премьера намечается в конце сезона.

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 5 ноября 1925 года

4. Слушали: О распределении ролей в «Водевилях».

#### (Замечания)

А нельзя и в водевилях подумать о том, чтобы стариков играли старики, а молодых молодые. Если соединяться, то соединяться плотнее и скорее — в этом и будущем сезонах; скорее бы кончать «они» и «мы».

*В. Лужский*

6. Слушали: О приглашении художников для новых постановок МХАТ.

Постановили: В одном из ближайших заседаний Репертуарно-художественной коллегии обсудить вопрос о приглашении художников для работы в МХАТ. Пригласить на это заседание А. М. Эфроса.

#### (Замечания)

А не лучше сначала самим подумать и поискать, а его [А. М. Эфроса] опять «просвещенным корректором»! Что дурного в Кардовском или {526} Рыбникове[[37]](#footnote-38)? Только не приглашайте постоянным художником кого-нибудь. Времена В. А. Симова, К. Н. Сапунова и А. А. Петрова прошли невозвратно…

*В. Лужский*

Я совершенно не согласен с Вас. Вас. [Лужским]. Время Симова и других художников-режиссеров только начинается. Но не в ролях живописцев, а в ролях конструкторов. Без них не создать подлинных художников сцены и друзей артистов. Это не только мое мнение, но и мнение многих художников, с которыми я об этом говорил. Только такие знатоки сцены, как Симов и Ко, смогут найти новые возможности и планировки. Мейерхольд, прославившийся именно этим, является убедительным доказательством того, что я говорю. Довольно талантливых дилетантов в актерском деле. Талант страшно нужен, но необходимо и знание.

[*К. Станиславский*]

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 8 ноября 1925 года

1. Слушали: О репертуаре будущего сезона.

Постановили: Признать желательным, чтобы в будущем сезоне репертуар состоял из четырех пьес, из которых одна должна быть пьесой актерского мастерства, роли в которой должны быть распределены между артистами старшей группы, другая — пьесой, в которой роли распределились бы между старшей и молодой группами артистов, третья — пьесой современного автора и четвертая — большой пьесой классического репертуара. Обсуждению репертуара посвятить два или три заседания и затем устроить совместное с Высшим советом заседание для обсуждения намеченных планов. Признать желательным, чтобы обсуждение репертуара было закончено к 1 января 1926 года, с тем чтобы две пьесы считались окончательно утвержденными, а остальные две — только намеченными, ввиду того что после 1 января и до окончания сезона могут появиться новые пьесы, которым две намеченные должны будут уступить место. В порядке предварительного обсуждения намечены были следующие пьесы: «Ричард III» Шекспира, «Старый Кромдейр» Ж. Ромена, «Финикиянки» Еврипида, «Плоды просвещения» Л. Толстого, «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, «Фауст» Гете, «Роза и Крест» Блока, «Сарданапал» Байрона, «Мещанин во дворянстве» Мольера.

Признать желательным вступить в переговоры относительно написания пьес для МХАТ с нижеследующими авторами: Л. Леоновым, Бабелем, Эрдманом, Пастернаком, Файко, Массом, Глобой (с последними тремя относительно Малой сцены).

#### (Замечания)

Вопрос сложнее, серьезнее и, я бы сказал, животрепещущее, теплее, чем холодные заседания, да еще два‑три?!

*В. Лужский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 13 ноября 1925 года

3. Слушали: Доклад П. А. Маркова и И. Я. Судакова о просмотре спектакля «Горе от ума» (5 ноября).

Постановили: Признать, что исполнение массовых сцен не стоит на должной {527} для МХАТ художественной высоте, что поднятие уровня исполнения массовых сцен стоит в непосредственной связи с общим вопросом о художественном воспитании актерской молодежи, что в план этого воспитания должно входить достижение понимания исполнителями массовых сцен стиля пьес и уменья делать свое исполнение соответствующим этому стилю.

#### (Замечания)

Согласен со всем, но добавил бы, что главная ошибка молодежи, это невнимание к внутреннему существу исполнения произведения. И этому-то надо учить в первую очередь. Без этого — ничего не добьемся.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 15 ноября 1925 года

1. Слушали: О репертуаре будущего сезона.

Постановили: В дополнение к пьесам, намеченным в заседании 8/XI, наметить следующие пьесы: инсценировку «Иудушки» Салтыкова-Щедрина, инсценировку «Подростка» Достоевского, «Бесприданницу» Островского, «Горькую судьбину» Писемского, «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

#### (Замечания)

Если не ошибаюсь, «Кромдейр» (переделанный) был раньше предложен? Почему именно «Бесприданница»? Кто заглавную роль? Как думают о «Талантах и поклонниках»? «Последней жертве»?

*К. Станиславский*

2. Слушали: О наступающем в 1928 году столетии со дня рождения Л. Н. Толстого.

Постановили: В связи с наступающим юбилеем наметить для дальнейшего обсуждения возобновление «Живого трупа» и инсценировку «Войны и мира».

#### (Замечания)

Ой! Почему же не «Свет во тьме»? Или уже на худой конец «Плоды»!

*В. Лужский*

Конечно — «Свет и во тьме светит»… Это лучшая пьеса Толстого. И хорошо бы поскорее объявить эту постановку, чтоб никто не перебил. «Живой труп» тоже нужен…

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 16 ноября 1925 года

2. Слушали: Об организации при МХАТ художественной лаборатории, в которой под наблюдением опытных руководителей молодые художники работали бы как над разрешением общих сценических проблем, так и над макетами тех пьес, постановка которых намечена в МХАТ.

Постановили: Признать проект устройства художественной лаборатории очень сложным и немедленное осуществление его ввиду отсутствия в настоящее время в МХАТ определенного направления в отношении внешнего оформления спектаклей преждевременным (мнение большинства коллегии). Признать желательным немедленно приступить к организации художественной лаборатории (мнение П. А. Маркова и Н. М. Горчакова).

#### **{****528}** (Замечания)

Мне кажется, что именно теперь, когда у МХАТ нет «определенного направления в отношении внешнего оформления», и следует начать искания, для того чтобы найти не существующее пока определенное направление. По моей практике (мне не раз пришлось устраивать постоянные и передвижные летние лаборатории в студии с Мейерхольдом, у себя дома, с Сулержицким, в Первой студии и т. д.) в этом вопросе надо быть осторожным. Во-первых, когда собирается много, они больше болтают, мешают друг другу работать. Во-вторых, при таком порядке ничего нельзя скрыть. Всякое открытие тотчас же проникает в публику. При «Синей птице», например, у нас было свое «тайное собрание по четвергам», состоящее из меня, Сулера и Бурджалова. И тут я бы советовал привлечь в это дело единственного знатока этого дела — конструктора Симова. К нему прибавить наших, то есть Завадского, кое-кого из режиссеров. Пусть приносят задания, а Симов и другие пусть стараются их сделать сценичными и не противоречащими существу актерского искусства.

*К. Станиславский*

3. Слушали Доклад комиссии по составлению плана художественного воспитания актерской молодежи.

Постановили: Поручить комиссии совместно с Константином Сергеевичем разработать проект практических мер как внешнего, так и внутреннего воздействия на актерскую молодежь и решить, кого еще следует привлечь в инициативную группу. Независимо от выработки общего плана художественного воспитания актерской молодежи, немедленно приступить к работе с исполнителями массовых сцен, входящих в репертуар пьес «Царь Федор», «Горе от ума», «Пугачевщина», с тем чтобы особое внимание было обращено на усвоение исполнителями массовых сцен стиля пьесы и выработку умения делать исполнение соответствующим этому стилю.

#### (Замечания)

Выработанных мер недостаточно, надо общие беседы, более частые встречи… А как их сделать? Ну‑ка, соберите на собеседование? Я не говорю уже про почтенных представителей театра, ну а без них дело воспитания, культуры новой труппы не выйдет. И только ли молодежь нуждается в «художественном воспитании актера», а средняк — нет?!

*В. Лужский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 3 декабря 1925 года

1. Слушали: О работах по «Пушкинскому спектаклю».

Постановили: Признать желательным, чтобы «Пушкинский спектакль» шел в составе трех пьес: «Каменный гость», «Скупой рыцарь» и «Сцены из Фауста». Признать желательным, чтобы «Пушкинский спектакль» был поставлен на Большой сцене и чтобы этим спектаклем был открыт будущий сезон, с тем чтобы не позднее, чем через месяц после этого спектакля, была поставлена «Белая гвардия». Для осуществления этого плана признать необходимым, чтобы монтировка как «Пушкинского спектакля», так и «Белой гвардии» была произведена в течение лета 1926 года, и просить Дирекцию выяснить возможность этого с производственной и финансовой точек зрения. {529} Согласовать репетиции «Пушкинского спектакля» и «Фигаро» так, чтобы в те дни, когда Константин Сергеевич свободен от занятий по «Фигаро», репетиции «Пушкинского спектакля» назначались бы на вторую половину дня, а репетиции «Фигаро» на утренние часы, чтобы таким образом в репетициях «Пушкинского спектакля» могли принять участие как Ю. А. Завадский, так и Л. М. Леонидов и В. И. Качалов. В остальные дни над «Пушкинским спектаклем» должны работать Н. Н. Литовцева и П. А. Марков.

### Из протокола объединенного заседания Высшего совета МХАТ и Репертуарно-художественной коллегии[[38]](#footnote-39) 26 января 1926 года

1. Слушали: О составе труппы на будущий сезон.

Постановили: Образовать комиссию в составе М. М. Тарханова, Н. А. Подгорного, В. Ф. Грибунина, которая должна работать совместно с Константином Сергеевичем и составить проект желательных изменений в составе труппы.

2. Слушали: О распределении ролей в пьесе М. А. Булгакова «Белая гвардия» в связи с планом окончания сезона.

Постановили: Работа по «Женитьбе Фигаро» должна продолжаться полностью, с тем чтобы эта пьеса была в этом сезоне доведена до генеральной репетиции При назначении режиссеров и распределении ролей в «Белой гвардии» обязательно иметь в виду, чтобы ничто не мешало работе по «Фигаро» «Белая гвардия» должна быть поставлена в текущем сезоне. В том случае, если бы постановка «Прометея» затянулась и сцена была бы занята, необходимо искать сцену для репетиций «Белой гвардии» в каком-либо другом театре (МХАТ 2‑м, Экспериментальном); в том случае, если бы выяснилось, что выпускать «Белую гвардию» с установленным составом исполнителей нежелательно, постановка должна быть отложена до будущего сезона, причем в этом случае возможна замена некоторых исполнителей. Роли в «Белой гвардии» распределить следующим образом: Шервинский — Прудкин, Алексей — Хмелев (на роль Анри в «Продавцах славы» назначить В. Орлова), Николка — Кудрявцев, Мышлаевский — Добронравов, Лариосик — Яншин, Тальберг — Вербицкий, Студзинский — Калужский, Гетман — Качалов, Болбатун — Андерс, фон-Траг — Вишневский, фон-Дуст — Шиллинг, Василиса — Тарханов, 1‑й бандит — Абдулов, 2‑й бандит — Блинников, 3‑й бандит — Грызунов, Максим — Кедров, Елена — Соколова, Ванда — Зуева А. П. Распределение других ролей поручить Репертуарно-художественной коллегии совместно с режиссурой.

Признать, что одновременная режиссура по «Фигаро» несовместима с режиссурой по «Белой гвардии», и ввиду выраженного Б. И. Вершиловым желания остаться режиссером «Фигаро» и отказа П. А. Маркова от участия в режиссуре «Белой гвардии» считать, что режиссером «Белой гвардии» остается И. Я. Судаков. Установить, что «Декабристы» должны быть поставлены в абонемент в этом сезоне. Приспособление пьесы поручить П. А. Маркову совместно с Н. Н. Литовцевой.

3. Слушали: О монтировочных работах по «Прометею».

Постановили: Указать постановочной части на необходимость ускорения работ по монтировке «Прометея». Модели костюмов по их изготовлении должны даваться на просмотр режиссуре и Константину Сергеевичу.

4. Слушали: О репертуарном плане будущего сезона.

{530} Постановили: Обсуждению плана будущего сезона посвятить особое заседание. С марта начать работу по пьесе Л. Леонова «Унтиловск» по отдельным сценам, с тем чтобы в течение февраля пьеса была обработана автором совместно с Л. М. Леонидовым и П. А. Марковым.

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 4 февраля 1926 года

1. Слушали: Об устройстве лекций и докладов.

Постановили: На 22/II наметить доклад Мейерхольда и на 21/II в 3 часа беседу о «Горе от ума» под руководством Гроссмана.

#### (Замечания)

Всеволод Эмильевич сам предложил доклад или его просили? Кто?

*В. Лужский*

Прошу переговорить со мной лично, а до этого не предпринимать никаких шагов.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 14 февраля 1926 года

3. Слушали: О репертуаре для Малой сцены на будущий сезон.

Постановили: Наметить для дальнейшего обсуждения следующие пьесы: «Хижина дяди Тома», «Далай-Лама», «Мещанин во дворянстве», «Два брата» (Лермонтов), «Чайка», «Панталоны», «Мадам Дора», водевиль Лабиша.

#### (Замечания)

«Хижину дяди Тома» считаю очень хорошим спектаклем. «Далай-Ламу» — тоже. «Чайка»? Кто тот смельчак, который решится сейчас ставить пьесу, сделавшуюся эмблемой театра? Я не решусь на это. Тем более что не вижу ни Чайки, ни Треплева. «Мещанин во дворянстве» — хорошо, но плохо то, что опять много статистов. А что, если бы подумать об «Дандене» — созвучно, или нет. Остальные пьесы не знаю.

*К Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 21 марта 1926 года

1. Слушали: Назначение заместителя В. В. Лужского в роли Бартоло при репетициях «Женитьбы Фигаро».

Постановили: Назначить заместителем В. В. Лужского в роли Бартоло на репетициях М. Н. Кедрова; И. М. Раевского назначить дублером в роли Дублемена.

#### (Замечания)

Я давно предлагал в *настоящее дублерство* Гитушина или другого кого из молодого состава… Очень не сочувствую, чтобы за кого-либо из старших был кто-то, кто только замещает, есть что-то унизительное! Кедров, может, заслужил более внимательного к нему отношения. И почему я мог не пропустить ни одной репетиции «Плодов» и «Периколы», когда они репетировались вместе, а тут не смогу? Есть во всем этом, режиссерском в сущности препирательстве, какая-то неувязка, да еще в роли только ансамблевой! Отсюда и происходит по труппе в дальнейшем ненужная обозленность, вражда, ненавистничество, {531} такими вот заменами, замещениями одного другим, воспитывается неприятельское отношение даже между равными по возрасту людьми, ну вот, как Кедров и Раевский! А у Раевского роль пойдет?! Что же Кедров — и не Бартоло и не Дублемен? Как тогда? А между тем Кедрову не дали доработать; у нас даже «старики» все не очень-то умеют, и у всех привычка, система работать только на репетициях, а не дома?! Отчего одним можно, а другим нельзя? Опасная комбинация допущена Коллегией. Очень досадно, что меня-то и не спросила Коллегия. А может быть, я сам боюсь соперничества, почему не спросить меня? А может быть, мне это так же неприятно, как другим, которые действовали открыто и смело говорили, что это им не нравится. Почему же во всех других моих самолюбиях меня щадят, говорят, что я щекотлив, обидчив, волнуюсь, перегружен и т. д. и т. д. — не сочтешь, сколько за меня и на меня надумано и решено?!

*В. Лужский*

Я держусь другого мнения — Лужский это одно, а Кедров — пока еще? Поэтому Кедрову полезно играть со стариками и в хорошем ансамбле, но это еще не значит, что он готов на замену Лужского. Если мы встанем на этот чисто любительский путь, то это не воспитает будущих артистов, а создаст мелко самолюбивых людей, которые смолоду привыкнут, чтоб их чтили. Как режиссер заявляю: будет играть Лужский, а когда он не сможет, будет дублировать тот, кто лучше. Если же Кедров окажется лучше Лужского, то Кедров будет играть, а Лужский ему дублировать.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 28 марта 1926 года

3. Слушали: О постановке «Унтиловска».

Постановили: Признать желательным устроить чтение «Унтиловска» автором Высшему совету и Репертуарно-художественной коллегии с последующей беседой о пьесе.

4. Слушали: Вступить в переговоры с Пастернаком относительно перевода «Старого Кромдейра».

5. Слушали: О репертуарном плане будущего сезона.

Постановили: Предложить членам Коллегии ознакомиться с драмой Софокла «Трахинянки» и приобрести для прочтения пьесу Стриндберга «Королева Христина».

#### (Замечания)

Не очень туманен Пастернак?

Ой, что-то страшно за классику опять, не отдохнуть ли?

*В. Лужский*

Нужно ли после Эсхила ставить Софокла, выгодно ли это для театра?

*Л. Леонидов*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 1 апреля 1926 года

2. Слушали: О «Трахинянках» Софокла.

Постановили: Не предрешая вопроса о включении «Трахинянок» в план {532} репертуара будущего сезона, признать ее внеплановой работой и предоставить для этой работы помещение. Предварительно наметить следующих исполнителей главных ролей: Деянира — Книппер О. Л., Уола — Тарасова А. К., Геракл — Леонидов Л. М., Лихас — Ливанов Б. Н., Гилл — Прудкин М. И., Вестник — Орлов В. А.

#### (Замечания)

За А. К. Тарасовой право на роль несомненное, и она ее и будет играть. Но при наличии безработных в женском составе труппы МХАТ не найдет возможным Коллегия наметить для репетиций еще кого-нибудь? А. К. [Тарасова] будет занята в репертуаре плановом. Я предлагаю это, конечно, только потому, что за А. К. [Тарасовой] знаю и очень указываю на это достоинство ее, что у нее совершенно исключительное понимание за другими товарками — младшими, средними, старшими — тоски по работе! Она еще из таких перводеятельниц МХАТ, что, хоть сняв сливки, дадут возможность радости другой и убедят режиссуру в возможности иногда заменить себя! Впрочем, я только указываю, я знаю, что это несвоевременно и неубедительно.

*В. Лужский*

«Трахинянок» Софокла не знаю, поэтому ничего сказать не могу, себя в таких пьесах не вижу, вообще боюсь, что Коллегия в выборе пьесы больше руководствовалась художественным голодом актрис, а не интересами театра.

*Л. Леонидов*

Да это же не плановая работа, а для тех, кто не занят. И это очень хорошо, что думают о незанятых. Но вот, по-моему, в чем ошибка. В такой неплановый спектакль нельзя брать плановых актеров, потому что благодаря этому сам спектакль не состоится. Постараться распределить роли между теми, кто без ролей. Они будут работать со всей энергией.

*К. Станиславский*

### Ответ МХАТ на анкету журнала «Новый зритель»: Театры о себе. Итоги, уроки и перспективы. «Новый зритель», 1926, № 14, 6 апреля

П. А. Марков. Трудно подводить итоги сезона, когда он еще не закончен. Его конец застает МХАТ в интенсивной работе. Театру придется играть до 15 июня, чтобы иметь возможность наиболее полно осуществить производственный {533} план. Пока театром показаны народная трагедия К. А. Тренева «Пугачевщина», подготовленная в течение прошлого сезона, «Утро памяти декабристов» и комедия Островского «Горячее сердце». В течение апреля театр надеется показать трагедию Эсхила «Прометей» (постановка Смышляева, на Большой сцене), комедию Нивуа и Паньоля «Продавцы славы» (на Малой сцене). К античной трагедии МХАТ возвращается впервые после давнего опыта постановки «Антигоны». Выбор «Прометея» легко объясняется темой трагедии о «Прометее огненосце», освободителе человечества, «Продавцы славы» были приняты театром еще в начале сезона и явятся первой попыткой разрешения современной сатирической комедии.

В течение мая должна быть показана пьеса М. А. Булгакова «Белая гвардия» (на Большой сцене), которая является первой работой МХАТ над современной русской пьесой из эпохи революции. Показанное в день юбилея декабристов «Утро» их памяти перерабатывается в самостоятельный спектакль, который будет иметь своеобразную форму, утеряв, однако, характер «панихидности». «Декабристы» будут показаны в мае. Находящиеся сейчас в работе «Женитьба Фигаро» Бомарше (для Большой сцены) и вечер водевиля эпохи Великой французской революции (для Малой сцены) будут доведены до генеральных репетиций, но показ их переносится на будущий сезон.

Таким образом, говорить об итоге сезона МХАТ преждевременно. Не нам судить о его внешних результатах, можно, однако, отметить, что для театра текущий сезон внутренне играет огромную роль. Успешно совершающийся трудный процесс слияния молодой части труппы со «стариками», работа над развитием актерской культуры, созидание единой труппы, привлечение в театр молодых драматургических сил, работа над классическими произведениями, новое приложение сил «стариков» — дают право рассчитывать на дальнейшее развитие театра. В этом сезоне театр поставил задачей разрешение русской народной трагедии, народной комедии, классической комедии, античной трагедии, современной русской пьесы. Приблизительно по тем же направлениям будет строиться и репертуар будущего сезона. Из современных пьес включен «Унтиловск» Л. Леонова и ведутся переговоры с рядом авторов (Булгаков, Федин и другие). Вероятно, пойдет «Старый Кромдейр» Ж. Ромена. Из классических пьес намечены к постановке одна из трагедий Шекспира, предположительно «Отелло», «Бесприданница» Островского и «Плоды просвещения» Толстого.

В смысле посещаемости сезон протекает успешно.

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 19 апреля 1926 года

2. Слушали: О предложении инсценировки «Мертвых душ».

Постановили: Признать, что включение «Мертвых душ» в репертуар МХАТ является чрезвычайно желательным, «Мертвые души» должны идти как инсценировка МХАТ на основе переделки Д. П. Смолина (без упоминания его имени на афише).

3. Слушали: О постановке «Старого Кромдейра».

Постановили: По соображениям как идеологического, так и художественного характера, признать постановку «Старого Кромдейра» чрезвычайно желательной. Вступить в переговоры с Маяковским относительно перевода пьесы. Ввиду того, что Репертуарно-художественная коллегия признает В. И. Качалова наиболее желательным исполнителем роли Эммануила, просить его ознакомиться с пьесой.

{534} 4. Слушали: Предварительное распределение исполнителей новых постановок и установление их очереди.

Предварительно наметить исполнителей следующим образом:

**«Унтиловск»**

Буслов — Леонидов; Раиса — Коренева, Молчанова; Черваков — Москвин, Хмелев; Радофиникин — Грибунин; Манюкин — Лужский; Редкозубов — Баталов Н.; Васка — Шевченко, Пузырева; попадья — Соколовская; няня — Тихомирова; Агнии — А. Зуева и Л. Зуева, Лилина и Дмоховская; Аполлос — Добронравов; Гуга — Станицын.

**«Бесприданница»**

Огудалова — Книппер; Лариса — Тарасова; Карандышев — Прудкин; Паратов — Качалов; Кнуров — Тарханов; Робинзон — Москвин; Вожеватов — Станицын; тетка Карандышева — Зуева А.

**«Старый Кромдейр»**

Эммануил — Качалов, Прудкин, Ершов, Ливанов; Тереза — Тарасова, Тихомирова, Еланская; мать Агния — Книппер.

**«Мертвые души»**

Чичиков — Москвин; Манилов — Тарханов; Плюшкин — Леонидов; Собакевич — Лужский, Добронравов; Ноздрев — Баталов; Коробочка — Соколовская; Селифан — Станиславский.

Признать желательным следующую очередь постановок:

1926 – 1927 гг.: «Женитьба Фигаро» (ноябрь), «Бесприданница» (январь), «Унтиловск» (весна). 1927 – 1928 гг.: «Мертвые души» (открытие сезона), «Старый Кромдейр».

5. Слушали: О репертуаре Малой сцены.

Постановили: Просить членов Коллегии к следующему заседанию перечитать следующие пьесы Шекспира: «Много шума из ничего», «Зимняя сказка», «Все хорошо, что хорошо кончается» и повесть Достоевского «Дядюшкин сон».

#### (Замечания)

Плюшкин — Леонидов? Не выйдет ли у него слишком крупная трагическая фигура, близкая к Скупому.

Без Качалова нельзя ставить «Бесприданницу». Выяснить вопрос, почему Качалов отказывается от всех ролей. Для меня лично, в смысле моей дальнейшей работы, этот вопрос весьма существен. Надо решить, как быть с «Прометеем», раз что Смышляев в будущем году не сможет закончить работу. Кто же это сделает? Необходима пьеса для хорошего ансамбля, как в нынешнем году «Горячее сердце». Шекспир, «Зимняя сказка», «Много шума» на Малой сцене? Прежде надо [неразб.] хотя бы приблизительно, выяснить вопрос, как ставить [Шекспира][[39]](#footnote-40) на Малой сцене. Это очень трудная задача. Самая интересная — «Много шума»…

Согласен с тем, что для распределения ролей надо собраться всем (т. е. Коллегии и Высшему совету) и сделать так, как в этом году, — чтобы у всех была работа и чтобы не было перегруженных.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 25 апреля 1926 года

1. Слушали: О сокращении штатов артистического персонала МХАТ. Постановили: Обсудив факт исключения из труппы МХАТ нескольких артистов, {535} вынести следующее постановление… Коллегия высказывает глубокое сожаление, что столь важное решение об исключении из труппы нескольких артистов на самом деле состоялось не только без участия Коллегии, но даже и без уведомления. Коллегия полагает, что на данном случае ярко обнаружилось то, что обязанности и права Коллегии не выяснены и что поэтому если Высший совет признает дальнейшее существование Коллегии желательным, то для успеха ее работы и для устранения возможных недоразумений необходимо, чтобы Высший совет точно установил пределы ее прав и обязанностей.

#### (Замечания)

Что касается прав и обязанностей, то, мне думается, в протокольных заключениях своих заседаний Коллегия находила возможным высказываться… и о «Мальве», и о «Синичкине», и о дикции актеров, и о курсах, и о лекциях, и несколько раз о «Продавцах»? Почему же вдруг неясны права и обязанности?

*В. Лужский*

Мне казалось бы, что члены Коллегии должны принимать участие в изменении состава труппы, тем более что они знают молодежь лучше, чем многие из нас.

*И. Москвин*

Для меня тоже не понятны права и обязанности Ред.‑худ. коллегии.

*Л. Леонидов*

Согласен с мнением Коллегии, что были допущены неправильности, в которых, быть может, я виноват больше других. Теперь, когда дело конструируется по-новому и каждый из отделов составляет проект инструкции, следовало бы и Коллегии высказаться и представить такой же план на рассмотрение Высшего совета.

*К. Станиславский*

2. Слушали: О постановке комедии Шекспира «Конец венчает дело».

Постановили: Признать, что текст комедии должен быть коренным образом переработан. Режиссером наметить Н. М. Горчакова. Наметить следующих исполнителей на главные роли: Бертрам — Ливанов, Орлов; Пароль — Орлов, Вербицкий; Елена — Еланская; Лафе — Кедров; Графиня — Телешева, Марина; Диана — Титова, Гаррель; Король — Станицын.

#### (Замечания)

Уже два литератора: Лидин «Хижину дяди Тома» и кто-то (Маяковский, Эрдман!) исправляют «Кромдейра»?

*В. Лужский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 29 апреля 1926 года

2. Слушали: Об изменении названия пьесы Булгакова «Белая гвардия».

Постановили: Считаясь с тем, что название пьесы М. А. Булгакова «Белая гвардия» является очень ответственным… признать необходимым заменить название пьесы «Белая гвардия» каким-либо другим.

#### (Замечания)

Непременно.

*В. Лужский*

{536} Очень настаиваю на замене «Белой гвардии» другим названием.

*Л. Леонидов*

И я.

*Качалов*

Название «Белая гвардия» изменить непременно. Кроме того, ни под каким видом не называть Гетмана Скоропадским. Считаю, что для МХАТ — это неприлично. Злободневность не в Скоропадском, а в узурпаторе.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 9 мая 1926 года

2. Слушали: Сценарий инсценировки романа Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», написанный Лидиным, и его предложение написать на основе этого сценария пьесу для постановки в МХАТ.

Постановили: Признать постановку пьесы на основе прослушанного сценария желательной и в случае, если бы предложение о постановке такой пьесы было утверждено Высшим советом, заключить с Лидиным соглашение.

#### (Замечания)

Думаю, что «Хижина дяди Тома» нам очень нужна на помощь истрепанной и заигранной «Синей птице».

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 13 мая 1926 года

1. Слушали: Названия пьесы М. А. Булгакова, предлагаемые им взамен названия «Белая гвардия», а именно: «Белый декабрь», «1918», «Взятие города», «Белый буран».

Постановили: Просить М. А. Булгакова представить на рассмотрение Коллегии еще несколько проектов названия пьесы.

#### (Замечания)

Все четыре названия меня не удовлетворяют. Из предложенного Леонидом Мироновичем [Леонидовым] названия «Перед концом» и последним авторским «Белый буран», может быть, что-то выйдет. Встречается у автора все слово «белый» еще. Поговаривали раньше — «Метель». Надо ли слово «белый»? Может быть, через тире: «Буран — конец»? Может быть, по поговорке: «Конец концов». Кстати, иногда в поговорках слова «концы» означает «народ». Может быть, «Концевой буран», «Конечный буран».

*В. Лужский*

Я остаюсь со своим названием «Перед концом».

*Л. Леонидов*

Из всех этих названий мне больше всего нравится «Перед концом».

*И. Москвин*

И мне тоже.

*В. Качалов*

Не могу сказать, чтобы название «Перед концом» мне нравилось с литературной и художественной точки зрения. Такое название отзывается Шпажинским {537} или Гнедичем, но лучшего я не знаю. Слово «белый» я бы избегал. Ею примут только в каком-нибудь соединении, например, «Конец белых». Но такое название недопустимо. Не находя лучшего, советую назвать «Перед концом». Думаю, что это заставит иначе смотреть на пьесу, с первого же акта.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 19 мая 1926 года

1. Слушали: о замене названия «Белая гвардия» другим. Постановили: Поручить М. А. Булгакову, П. А. Маркову и И. Я. Судакову наметить в течение трех ближайших дней название пьесы.

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 6 июня 1926 года

1. Слушали: О репертуаре будущего сезона.

Постановили: Признать, что в случае, если роль Паратова В. И. Качаловым исполнена быть не может, постановка этой пьесы [«Бесприданница»] должна быть отложена. Признать также, что «Плоды просвещения» могут быть поставлены только в том случае, если роль Звездинцева будет исполняться К. С. Станиславским.

#### (Замечания)

Если В. И. [Качалова] интересует Карандышев, может быть, просить К. С. [Станиславского] играть Паратова только абонементы. Роль у него играна, играна очень хорошо по тем временам. Возраст — Астров на лицо[[40]](#footnote-41). И может быть хорошим сочетанием предполагаемая режиссура Сахновского с К. С.?!

*В. Лужский*

Очень поддерживаю, чтобы К. С. — Паратов, с дублером Ершовым.

*В. Качалов*

Присоединяюсь к мнению В. Качалова.

*Л. Леонидов*

Константин Сергеевич — Паратов — идеал.

*И. Москвин*

Пока я режиссер всех пьес, мне нет физической возможности репетировав новую роль. Если же я за это возьмусь, весь план полетит кувырком. Я-то свою роль сыграю, но театр поставит только мою пьесу, а другие будут задержаны. Поэтому непрактично ставить вопрос так: если я не играю Звездинцева, то пьеса не идет. Качалов прекрасный исполнитель, а пьеса должна быть в репертуаре.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии [до 17 июня 1926 года]

1. Слушали: О репертуаре будущего сезона.

Постановили: Ввиду того, что постановка «Бесприданницы» может не состояться, взамен наметить следующие пьесы: «Мертвые души», «Смерть Тарелкина», «Не было ни гроша, да вдруг алтын».

2. Слушали: О возобновленных пьесах.

{538} Постановили: На Большой сцене, помимо или взамен «Села Степанчиково», наметить для возобновления «Нахлебника» и «Провинциалку» и на Малой сцене — «У царских врат».

#### (Замечания)

Это вот надо было бы сделать скорее. И очень обратить внимание на то, чтобы две, а может и три, пьесы репетировались бы одновременно…

*В. Лужский*

Из всех перечисленных пьес вижу только «Мертвые души», что же касается возобновления Тургеневского спектакля, плохо верю, чтоб публика посещала.

*Л. Леонидов*

Я тоже не верю в большие сборы Тургенева, но не против возобновления, т. к. есть роскошные и художественные его постановки. Если возобновлять старые, надо в первую очередь то, что дает сборы. Такой пьесой является «Вишневый сад». Она и революционна (надо бросить эту сказку, что она революционна в новой трактовке. Мы видим, к чему приводит новая трактовка «Дяди Вани», например)[[41]](#footnote-42).

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 23 июня 1926 года

1. Слушали: О репертуаре будущего сезона.

Постановили: Ввиду того, что выяснилось, что постановка «Прометея» переносится на будущий сезон и может состояться не ранее ноября, а, следовательно, постановка «Женитьбы Фигаро» не ранее января 1927 г., признать, что в будущем сезоне может состояться еще только одна постановка, которой, по мнению Коллегии, может быть или «Бесприданница», или «Унтиловск». Третьей пьесой для постановки на Большой сцене (после «Прометея» и «Женитьбы Фигаро») должна быть, по мнению Коллегии, «Бесприданница», причем работы по этой пьесе могли бы быть начаты немедленно после постановки «Прометея». Что же касается до «Унтиловска», то, по мнению Коллегии, постановка этой пьесы могла бы быть перенесена на Малую сцену.

2. Слушали: О распределении ролей в пьесах «Унтиловск» и «Дядюшкин сон».

Постановили: Ввиду предположения, что на Малой сцене пойдут «Унтиловск» и «Дядюшкин сон», наметить следующее распределение ролей в «Унтиловске»: Буслов — Леонидов; Раиса — Коренева; Черваков — Прудкин (в предположении, что Хмелев занят в «Бесприданнице»); Радофиникин — Грибунин; Манюкин — Кедров (в предположении, что Лужский занят в «Дядюшкином сне»); Редкозубов — Орлов, Добронравов; Аполлос — Ливанов; Васка — Пузырева.

#### (Замечания)

Карандышев если Качалов, ему дублер Прудкин. Здесь лучше Хмелев.

*В. Лужский*

Согласен.

*К. Станиславский*

{539} Карандышев — Хмелев, по-моему, интереснее, чем Прудкин.

*В. Качалов*

Приветствую «Бесприданницу», чего не могу сказать об «Унтиловске». Москвин, Качалов не одобряют, мне, было, нравилось, а теперь и я закачался… Автор против Малой сцены.

*Л. Леонидов*

Второй редакции «Унтиловска» я не знаю.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 26 августа 1926 года

1. Слушали: О названии пьесы М. А. Булгакова.

Постановили: Предложить для афиши следующее название пьесы М. А. Булгакова: «Дни Турбиных» («Белая гвардия»).

2. Слушали: Об ускорении хода работ по новым постановкам.

Постановили: Обратить внимание Высшего совета и Дирекции на то, что Коллегия испытывает живейшее беспокойство по поводу медленного хода работ по постановке «Женитьбы Фигаро», что может вызвать запоздание не только этой пьесы, но и других намеченных пьес. Указать на крайнюю желательность возможно скорейшего получения эскизов декораций и скорейшего выяснения, кто будет композитором пьесы, и соглашения с этим лицом. Признать необходимым немедленно организовать занятия с исполнителями народных сцен (занятия танцами, ритмической гимнастикой или спевкой).

#### (Замечания)

Сделано все, что пока возможно. Писание декораций задерживается тем, что мастерская на Семеновской еще не ремонтирована. Вопрос с композитором разрешен: Глиэру сказано все. Что касается танцев, то надо получить разрешение пригласить (по рекомендации Понса, очень сведущего человека) Баранова. Что касается Головина, сделать больше ничего нельзя — без риска, что он откажется.

*К. Станиславский*

3. Слушали: Распределение ролей в пьесе «Смерть Тарелкина».

Постановили: Наметить следующее распределение ролей: Тарелкин — Москвин; Варравин — Грибунин; Брандохлыстова — Шевченко; Расплюев — Тарханов; пристав Ох — Добронравов; Унмеглихкейтен — Вишневский; Попугайчиков — Титушин; Чванкин — Яншин, чиновники — Малолетков, Новиков; Качало — Гузеев; Шатало — Грызунов; Мавруша — Зуева А. П.

4. Слушали: О распределении ролей в пьесе «Отелло».

Постановили: Отелло — Леонидов; Яго — Качалов, Прудкин; Дож — Подгорный; Брабанцио — Вишневский; Монтано — Шульга; Кассио — Ливанов; Лодовико — Завадский; Родриго — Комиссаров, Яншин; шут — Раевский; Дездемона — Тарасова; Эмилия — Шевченко; Бианка — Андровская.

#### (Замечания)

Относительно двух исполнителей Яго: Качалова и Прудкина. Полагаю так: в текущем сезоне в работе репетиционной над ролью Яго участвовать не могу — занят Прометеем, «Царскими вратами», обещан полуторамесячный отпуск. Но ролью Яго продолжаю интересоваться. В течение будущего лета, если не окажется другой, нужной театру роли, — буду готовить Яго. Когда «Отелло» будет готов и укрепится в репертуаре, войду как дублер, если, {540} конечно, это покажется театру нужным и возможным. Пока прошу оставить одного Яго — Прудкина.

*В. Качалов*

5. Слушали: О распределении ролей в пьесе «Унтиловск».

Постановили: Буслов — Баталов; Раиса — Соколова; Черваков — Хмелев, Подгорный; Манюкин — Лужский; Радофиникин — Титушин, Грибунин; Редкозубов — Орлов; Семен — Кедров; Гуга — Степун; Аполлос — Калужский; Васка — Шевченко; попадья — Тихомирова; Агния 1‑я — Зуева А. П., Агния 2‑я — Зуева Л. И.

6. Слушали: О распределении ролей в пьесе «Дядюшкин сон».

Постановили: Князь — Лужский, Хмелев; Зина — Коренева; Марья Александровна — Лилина, Книппер, отец Зины — Александров; Мозгляков — Синицын, студент — Раевский, его мать — Раевская; Зяблова — Едина; Карпухина — Тихомирова; дамы — Монахова, Алеева, Кнебель, Коломийцева, Петрова, Кокошкина; Никитка — Жильцов; Пахомыч — Бутюгин.

7. Слушали: О распределении ролей в пьесе «У царских врат».

Постановили: Карено — Качалов; Элина — Еланская; Нервен — Подгорный; его невеста — Титова, Бондезен — Станицын; Ингеборг — Коломийцева, Чучельник — Лужский.

8. Слушали: О распределении ролей в пьесе «Много шума из ничего».

Постановили: Бенедикт — Прудкин; Беатриче — Еланская; Клавдий — Массальский; Геро — Гаррель; Дон Жуан — Андерс; Леонато — Лужский; Клюква — Яншин; Кисель — Кедров. В других ролях признано желательным занять Орлова, Блинникова, Титушина, Лабзину и Якубовскую.

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 5 сентября 1926 года

1. Слушали: Об устройстве собеседования с исполнителями народных сцен в пьесе «Царь Федор», большинство которых вступили в пьесу очень недавно.

Постановили: Для удержания на должной художественной высоте исполнения народных сцен в пьесе «Царь Федор» признать желательным в ближайшее время устроить собеседование для ознакомления исполнителей народных сцен как с исторической эпохой пьесы и ее стилем, так и с историей постановки пьесы в МХАТ. Просить К. С. Станиславского, В. В. Лужского, И. М. Москвина и В. А. Симова поделиться своими воспоминаниями о постановке «Царь Федор». Просить В. Г. Сахновского сделать доклад о пьесе «Царь Федор» с литературной и исторической точек зрения. Сделать на собеседовании выставку макетов, эскизов, материй, бутафории, оружия и пр., хранящихся в Музее МХАТ и Музее костюмерной части.

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 26 сентября 1926 года

4. Слушали: О переговорах с авторами о передаче ими пьес для постановки в МХАТ.

Постановили: В случае благоприятного разрешения вопроса об ассигновании средств на выдачу авансов авторам, с которыми будут заключены договоры о передаче ими пьес, начать переговоры с литераторами: Эрдманом, Файко (для Малой сцены), Фединым, Всев. Ивановым и Маяковским.

### Из протокола экстренного совещания Репертуарно-художественной коллегии 1 октября 1926 года

1. Слушали: О репетиции «Синей птицы» и об уходе Константина Сергеевича с репетиции ввиду совершенно неудовлетворительного состояния спектакля.

{541} Постановили: Коллегия глубоко взволнована совершившимся фактом и считает, что на ней также лежит вина за неудовлетворительное состояние спектакля, так как «Синяя птица» до такого положения доведена спектаклями предшествующего сезона. Не снимая с себя ответственности за спектакль «Синяя птица», Коллегия считает, однако, необходимым рассмотреть и устранить причины, приводящие спектакль к такому упадку, так как они, видимо, не случайны. Коллегия видит одну из причин в системе дублерства, доведенного почти до абсурда, и еще более в безответственности художественных органов, в том числе и Коллегии, ведающих художественной жизнью театра, и в отсутствии ответственных лиц за отдельные спектакли в целом. Поэтому Коллегия снова напоминает о необходимости ускорить рассмотрение плана организации театра в его художественном разрезе, чтобы были окончательно определены права и обязанности каждого органа…

Что касается спектакля «Синей птицы», то, вполне разделяя мнение Константина Сергеевича, Коллегия считает необходимым снять спектакль. Если же финансовое положение театра этого не позволяет, то пустить спектакль в воскресенье с исполнителями, просмотренными в свое время Константином Сергеевичем, но вновь спектакля не назначать до того, как он будет приведен в необходимое художественное состояние, путем репетиционным.

#### (Замечания)

Мне, которому К. С. и Советом доверена ответственная обязанность в общем деле, постановление Коллегии дает надежду на какой-то выход из тупика! Отрадно хоть узнать членам Дирекции, что случай, подобный вчерашнему, встречает и участие, а тем более признание и за собой тоже общей вины в невнимательности, спокойствии, в «авось выручит»! Рассмотрение плана Коллегии я начал с П. А. Марковым, только незадача с «Турбиными» отвлекла нас от рассмотра последнего…

Всецело присоединяюсь к мнению Коллегии, что спектакль «Синей птицы», в сущности, не состоятелен ни с какой уже стороны, но, принимая во внимание, что так он шел прошлый и позапрошлый сезоны, а главное, что сейчас {542} финансовое положение театра крайне затруднительно, по крайней мере пока не утвердятся в репертуаре «Турбины» и «Прометей», я бы последний раз в жизни театра пошел на компромисс!

Да, конечно, надо играть просмотренному составу, но надо и возможность к этому иметь. А болезни, а вечером другой спектакль, а утомление?! Дублеры? Надо достаточное количество репетиций и простых и генеральных. Может быть, и в самом деле устроить утренний абонемент из старых пьес, а «Птицу» снять?

А все-таки — это добрые намерения и пожелания, мечты! Что-то есть неискоренимое в каждом из нас — даже стариков, а эта привычка передается всем, что при К. С. спектакль ли, репетиция ли, занятия ли ролью — одно, а без него — другое!! Тут не только талантливость и заразительность К. С., не только авторитетность его, тут уже какая-то малосознательность, легковесность! И это ведь в главном, лучшем, самом культурном отделе из всех 450 человек коллектива! Что же требовать, как можно достучаться до заведующего светом? Мне стыдно за вчерашнюю репетицию, я каюсь, стыдно, что я просмотрел, прозевал, поверил в несбыточное! Я знаю, что К. С. и все ждут и вправе ждать от Дирекции решительных мер, но где они, какие из них можно применить, какие гарантии дать против почти что олимпийской уверенности, что никто лучше не сделает, что недовольство светом есть очередная несправедливость — придирка К. С, что виноваты хозяйственный отдел с неподачей материала или дирекционный — с деньгами. Я бы предложил Совету потребовать от Дирекции передачи от П. Н. Андреева световых эффектов во всех пьесах, требующих более тонкого, деликатного обращения, в руки или В. В. Пантелеева, или же его других, более молодых, еще не слежавшихся, как П. Н., работников, а ему оставить почет и простые пьесы! Пример резкого решения Совета не так давно был проявлен.

*В. Лужский*

Прошу обратить внимание на электротехническую часть, которую считаю в упадке (область сценического эффекта и освещения). Вопрос о свете изучить серьезно с помощью инспекций.

Да, это верно. Надо бороться с тем, что при мне спектакль — одно, без меня — другое. Я в этом убедился неоднократно и жду случая поднять тревогу.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 6 октября 1926 года

1. Слушали: О репертуаре Малой сцены.

Постановили: Предложить на утверждение Высшего совета следующий план репертуара Малой сцены. Мелодрама «Две сиротки» (текст должен быть коренным образом переработан), первый спектакль приблизительно около 15 февраля (идет при «Женитьбе Фигаро» и «Смерти Тарелкина»); «Хижина дяди Тома» — готовится для утренних спектаклей на Большой сцене и затем может быть перенесена для вечерних спектаклей на Малой сцене; «Дядюшкин сон» — в конце сезона (идет при «Женитьбе Фигаро» и «Смерти Тарелкина»); «Много шума из ничего» — текст должен быть переработан к 1 января 1927 года.

#### (Замечания)

Пока приходится мириться с этим репертуаром. Недостаток будущего репертуара в том, что: а) в нем слишком много однообразных по характеру {543} пьес, б) что из этого репертуара ни одна, кроме «Много шума», не может быть перенесена на Большую сцену, репертуар которой в будущем году останется без пьес, рассчитанных на большие сборы, в) слишком много костюмных и постановочных пьес, дорого ложащихся на бюджет.

*К. Станиславский*

3. Слушали: О распределении ролей в пьесе «Хижина дяди Тома».

Постановили: Предложить на утверждение Высшего совета следующее распределение ролей: Сен-Клер — Вербицкий; Мэри Сен-Клер — Телешева; Ева — Морес; Джордж — Комиссаров; Легри — Малолетков; Гэльби — Девичинский; Эльза — Еланская; Том — Вишневский; Хлоя — Соколовская; Адольф — Станицын; трактирщик — Кедров; человек в крылатке — Синицын; костлявый — Новиков; Локкер — Жильцов; Агарь — Монахова; аукционер — Блинников; старичок — Степун; муж — Фрумен; жена — Якубовская.

Примечание. Ввиду того, что «Хижина» должна идти или взамен «Синей птицы», или в очередь с ней, Коллегия признает необходимым дать «Хижине» возможно сильный состав (в согласовании с др. постановками).

#### (Замечания)

Телешева, Комиссаров, Соколовская сильно задержат начало репетиции, так как они будут безостановочно заняты в «Фигаро» до февраля. Кажется, Степанова очень хотела играть роль Джорджа. Не люблю травести, но, если допускать эту условность, из нее можно сделать мальчика. Аукционер — Блинников слишком русопет и мало импозантен. Агарь (это та, которую продают) ярко драматическая роль. Очень важно, чтобы произвела впечатление, чтобы плакали. Не знаю ее с этой стороны. Нужен острый нерв.

*К. Станиславский*

4. Слушали: Об утверждении протоколов Коллегии.

Постановили: Признать желательным и предложить на утверждение Высшего совета следующий порядок утверждения протоколов Коллегии: протоколы Коллегии должны поступать не позже как на следующий после заседания день к В. В. Лужскому, от него не позднее как на второй день в Высший совет и не позже как на пятый день обратно из Высшего совета в Коллегию. Последней надписью на протоколе должна быть надпись Константина Сергеевича, которая и должна иметь для Коллегии руководящее значение, если вопрос не переносится на обсуждение в заседание Высшего совета.

#### (Замечания)

Да, лучше знать хотя бы мнения членов Совета скорее! Может быть, лучше и скорее в иных случаях тогда спрашивать только мнение К. С., а если у него явятся сомнения или нерешительность, то переносить в Высший совет? А то тоже проволочка — К. С. ведь вообще руководитель театра!

*В. Лужский*

Хотелось бы, чтобы члены Высшего совета высказывались, а не только подписывали. Необходимо, чтобы они прочитывали и давали подписи до меня. Я поступаю так — получаю протокол, читаю его на ночь. Чаще всего наутро созревает решение. Если же этого не случится, то жду до следующего дня, от этого происходит задержка. Если избегать ее — мне придется писать, не успевая продумывать решение.

*К. Станиславский*

### **{****544}** Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 10 октября 1926 года

1. Слушали: Об авторах, с которыми желательно вести переговоры о передаче ими их пьес для постановки на сценах МХАТ.

Постановили: Просить членов Высшего совета просмотреть в Театре МГСПС пьесу Билль-Белоцерковского «Шторм» для выяснения желательности переговоров с ним (1)[[42]](#footnote-43).

Познакомиться с пьесой, написанной Вс. Ивановым (2).

Вступить в переговоры с А. Н. Толстым и Эрдманом (3), и при их согласии написать для МХАТ пьесы, если сообщенные ими планы этих пьес произведут благоприятное впечатление, заключить с названными авторами договоры. Списаться с авторами Файко, Фединым и Кавериным относительно передачи ими пьес для МХАТ, не предрешая вопроса относительно заключения с ними договора (4).

#### (Замечания)

(1) Пьеса замечательная, автор с настоящим драматическим чутьем. Вообще «Шторм» — один из прекрасных спектаклей.

(2) Чрезвычайно интересно.

(3) Ал. Ник. [Толстой] человек легкомысленный и неуживчивый, вздумается — и его никаким договором не свяжешь.

(4) Эрдман, Файко, Федин, конечно, интересны. Файко лучше в «Озере», чем в «Евграфе». Каверина мало знаю. В порядке интереса у меня был бы такой порядок: Федин, Иванов, Каверин — литераторы, так сказать. Эрдман, Билль-Белоцерковский, Файко, Толстой — драматурги.

*В. Лужский*

Вступление в переговоры со многими талантливыми авторами надо очень и очень приветствовать. «Шторм» постараюсь в скором времени посмотреть.

*И. Москвин*

Очень одобряю. Думаю, что А. Н. Толстой не для нашего театра.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 13 октября 1926 года

3. Слушали: Сообщение заведующего труппой о том, что артистки Молчанова и Тарасова желали бы быть дублершами в роли Елены в пьесе «Дни Турбиных».

Постановили: Считаясь с возможностью внезапной болезни В. С. Соколовой, а также и с тем, что пьеса «Дни Турбиных» идет очень часто, признать желательным иметь дублерш на роль Елены. Имея в виду, что А. К. Тарасова более занята как в текущем репертуаре, так и в репетиционной работе (Дездемона), чем Р. Н. Молчанова, вводить в пьесу в первую очередь Р. Н. Молчанову, а во вторую — А. К. Тарасову.

#### (Замечания)

Внезапная болезнь в центральной роли — отмена спектакля! И разговаривать нечего. Так сыгранная роль, как Соколовой В. С., даже антрепренер плохонькой провинциальной труппы отменит спектакль! Мы же сами поднимаем {545} вопрос о печатаньи исполнителей. После рецензий и разговоров по городу и артистическому миру, где имена не только Соколовой, но Хмелева, Прудкина, Яншина не сходят с языка, замена их и, конечно, спешная, невозможна, по-моему. Прав К. С., кроме как подражания прежним исполнителям или штампования своих недостатков, это ни к чему не приведет. Мне кажется, что труд, который положили названные силы, муки и волнения за все перипетии с генеральными и показами, а главное совершенно исключительное исполнение делает их исполнителями незаменяемыми, особенно теперь! Несчастье всегда может быть, что же делать! Качалов играл Бранда, Чацкого один… Книппер — Машу играла тоже одна, хотя и была у нее совершенно удовлетворительная дублерша, но Маша — Книппер это, пока она молода была, было неотъемлемо от пьесы, да и постарше Ольга Леонардовна имела тут право быть несменяемой!

*В. Лужский*

Роль Елены Васильевны Тальберг — не Бранд и не Чацкий; во-вторых, отменять спектакль по болезни — это роскошь, которую театр не имеет право себе позволить. Считаю, дублеры нужны, конечно, такие, которые не роняли бы спектакля.

*Л. Леонидов*

Согласен с Л. М. Леонидовым.

*И. Москвин*

И я согласен.

*В. Качалов*

Покаюсь, что я сам был за введение дублерок для Соколовой в «Турбиных». Благодарю Вас. Вас. [Лужского] за его верное замечание и соглашаюсь с ним. Он прав. Есть роли и пьесы, которые выгоднее театру отменить, чем в той или иной мере портить. Поэтому если новый исполнитель-дублер будет не ниже Соколовой, то об их дублерстве может подняться речь. Если же на это потребуется много времени и труда или на это будет мало надежд, то тогда отказаться от ввода дублера.

*К. Станиславский*

4. Слушали: Заявление И. Я. Судакова об его желании быть дублером в роли Алексея в пьесе «Дни Турбиных».

Постановили: Дать возможность И. Я. Судакову показаться в роли Алексея вместе с дублершей роли Елены. Просить Л. М. Леонидова взять на себя режиссерскую работу по вводу И. Я. Судакова в пьесу «Дни Турбиных».

#### (Замечания)

Согласен при условии, которые были высказаны в предыдущем параграфе. Показаться можно и следует, но вводить при том условии, что исполнение будет не ниже основного.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 21 октября 1926 года

1. Слушали: Заявление режиссера «Отелло» И. Я. Судакова о том, что В. Л. Ершов просит освободить его от роли Брабанцио, так как эта роль не соответствует его артистической индивидуальности и может повести его по неверному пути.

Постановили: Согласиться с приводимыми мотивами отказа…

{546} 2. Слушали: Заявление И. Я. Судакова о том, что В. Л. Ершов просит освободить его от роли Монтано, на которую он был первоначально назначен.

Постановили: … Оставить его исполнителем роли Монтано.

#### (Замечания)

Выяснить с Владимиром Львовичем [Ершовым], что роль Брабанцио совершенно исключительная и что именно она в его средствах. Непонимание своего амплуа — большая беда для молодого актера. Когда эта роль покажется на сцене, он будет себе грызть пальцы от досады. Понимает ли Владимир Львович, что отказывание от ролей является началом разложения труппы. Монтано писал никто другой, как Шекспир. Непонимание того, что это роль, а не что-нибудь, недопустимо для хорошего актера. Из сказанного понятно, что я не могу сочувствовать и санкционировать такой отказ. Боже мой, чему можно выучиться на такой роли, как Монтано! Если бы актер задался только желанием передать то, что написано в словах, то ему хватило бы работы на целый год. Иной подход к роли был бы оскорбителен для Шекспира и не правилен для настоящего актера.

*К. Станиславский*

3. Слушали: О пьесе, которая должна быть поставлена в день десятилетия Октябрьской революции.

Постановили: В заседании Управления государственных академических театров по вопросу о праздновании 10‑летия Октябрьской революции заявить, что пока и временно театр остановился на мысли о постановке пьесы Жюля Ромена «Старый Кромдейр» и в то же время ведет с рядом русских драматургов переговоры о написании ими пьесы, которая могла бы быть поставлена в день десятилетия, и, кроме того, имеет еще окончательно не установленный план особой формы спектакля, который может быть осуществлен при участии тех же драматургов.

#### (Замечания)

С «Кромдейром» надо безумно спешить, потому что если начать его сейчас немедленно, то едва-едва поспеем к Октябрьским торжествам. Не забывать, что весной намечена поездка, во время которой все репетиции прекратятся.

*К. Станиславский*

4. Слушали: Об ознакомлении с литмонтажом Яхонтова.

Постановили: Для ознакомления с литмонтажом устроить заседание Коллегии при участии Яхонтова и пригласить на это заседание Бабеля, Булгакова, Леонова и Масса.

#### (Замечания)

Очень любопытно. Когда мне объяснили, в чем дело, я тогда заинтересовался, а так ничего не знал о каком-то литмонтаже.

*В. Лужский*

Не имею никакого понятия ни о лите, ни о монтаже, ни о Яхонтове.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 28 октября 1926 года

1. Слушали: О работах по постановке «Смерть Тарелкина». Постановили: Считаясь с тем, что артисты, которые должны исполнять {547} главные роли в пьесе, сомневаются в ее успехе, а также с тем, что по целому ряду соображений включение в репертуар МХАТ такой мрачной и далекой от современной жизни пьесы в данный момент представляется нежелательным, прекратить работы по «Смерти Тарелкина».

2. Слушали: О постановке «Унтиловска».

Постановили: Устроить в понедельник, 1 ноября, заседание Коллегии при участии Воронского, Полонского и Рязанова для обсуждения вопроса о желательности и своевременности постановки «Унтиловска».

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 30 октября 1926 года

1. Слушали: Сообщения режиссеров И. Я. Судакова, Н. М. Горчакова, Н. Н. Литовцевой и Б. И. Вершилова об организационных дефектах постановочной части и о мерах к устранению этих дефектов.

Постановили: Признать, что между Коллегией и постановочной частью нет надлежащей «увязки»… что в организации постановочной части имеются дефекты, вредно отражающиеся на ходе работ театра, а именно отсутствие единоначалия… Для выяснения способов устранения указанных дефектов постановочной части образовать комиссию в составе В. В. Лужского, Н. В. Егорова, Н. М. Горчакова и И. Я. Судакова.

#### (Замечания)

Единоначалие хорошо, если есть лицо, могущее в единоначалии проявить и объединение. Одним начальством театр не жил раньше, теперь особенно не проживет… Среди наших такого лица нет, все это или только почтенного возраста, с брюзжаньем, обидой, чванливостью, так ярко у всех людей характеризующими их возраст, или же знающих хорошо только какую-нибудь свою часть! Если поручить единоначалие этим, самолюбие таких же других не успокаивается, они или вянут, или малейшие промахи или же неудачи (а те и другие всегда будут во всех делах) «объединителя» будут раздуваться, а так как влиятельных лиц в самом деле театра немало, и все людей нехладнокровных, впечатлительных, получающих сообщения между своими делами, раздувания превращаются в панику. Каждое дело держится не только любовью, но и доверием. Не в доверии ли вся беда?

*В. Лужский*

Согласен с предложением комиссии.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии[[43]](#footnote-44) 1 ноября 1926 года

1. Слушали: Доклад П. А. Маркова о намечающейся репертуарной линии МХАТ и о постановке пьесы Л. М. Леонова «Унтиловск».

Постановили: Признать репертуарную линию, изложенную в докладе П. А. Маркова, правильной и признать желательным организовать общественное {548} мнение около вопроса о постановке в МХАТ пьес современных авторов. В качестве первого почина к созданию такой организации устроить 15 ноября чтение пьесы «Унтиловск».

#### (Замечания)

По моим сведениям эта интересная попытка вызывает большие толки и интерес среди правительственных лиц… Это собрание принимает характер какого-то единения, сближения.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 5 ноября 1926 года

4. Слушали: Вопрос о внутренней дисциплине и внутреннем строительстве театра, в связи с дошедшими до Коллегии слухами о противопоставлении молодой части труппы старшей.

Постановили: Коллегия полагает, что слухи о противопоставлении молодой части труппы старшей могли возникнуть главным образом в связи со спектаклем «Дни Турбиных», который принес успех молодежи. Между тем этот спектакль, который очень дорог молодежи, мог быть создан только на почве старого МХАТ и явился ярким свидетельством передачи традиций старшей группы театра молодежи. На этом был основан успех спектакля, и так именно был воспринят спектакль как самой молодежью, так и «стариками», которые всецело пошли навстречу этому спектаклю и подчеркивали его значение во внутренней жизни театра.

Линия театра в целом отнюдь не определяется спектаклями типа «Турбиных», в которых участвует только молодежь, хотя, конечно, такие спектакли могут иметь место и в будущем, если встретится пьеса, удовлетворяющая требованиям театра и требующая преобладающего участия молодежи.

Основная же линия театра идет по пути строительства единой труппы и по линии уничтожения разрыва между старшей и младшей группами театра.

Молодежь театра очень дорожит тем слиянием, которое произошло два года назад и которое дало возможность воспринять традиции театра и развернуть силы молодежи так, как они не были развернуты в самостоятельном театре молодежи Второй студии.

Коллегия, выражающая мнение молодой части труппы, считает, что отрыв молодежи от «стариков» явится гибельным прежде всего для самой молодежи, и категорически утверждает, что среди молодежи театра не только не существует каких-либо стремлений к отделению, но, наоборот, что такие стремления, когда-то существовавшие (в период ликвидации Второй студии), теперь окончательно изжиты. Доказательством этого является успешная работа последних сезонов, которая могла быть осуществлена только в тесном единении со старшей частью труппы.

Молодежь относится к «старикам», и прежде всего к Константину Сергеевичу, с чувством глубочайшего уважения и доверия и убеждена, что только в живой работе воспринимаются традиции «стариков» и создается новый единый МХАТ.

Молодежь театра глубоко протестует против возникших слухов и отвергает их с чувством обиды и горечи, так как ее практическая деятельность в театре, выражающаяся участием в спектаклях и работой в Коллегии, не дает никаких оснований для таких предположений. Коллегия, работая в тесном общении с Высшим советом, стремится установить еще более тесную {549} связь как между Коллегией и Высшим советом, так и между молодой и старшей частью труппы.

Коллегия просит всех членов Высшего совета принять это постановление в качестве ее определенного мнения, выражающего в свою очередь мнение молодой части труппы.

#### (Замечания)

Одним — удержаться от «болтовни»; другим — перестать верить слухам. Конечно, и то и другое очень мешает работе — без того волнительной. Я уже раз писал на протоколах: в каждом деле недостаточно одной любви, но столько же необходимо и доверие.

*В. Лужский*

Читал.

*Л. Леонидов  
И. Москвин  
В. Качалов*

Очень был тронут и ободрен, читая § 4 этого протокола. При таких настроениях радостно смотрю на будущее.

[*К. Станиславский*]

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 14 ноября 1926 года

2. Слушали: Предложение Константина Сергеевича наметить дублеров на все ответственные роли в пьесе «Дни Турбиных».

Постановили: Наметить дублерами на роли: Алексея — И. Я. Судакова, Гетмана — Н. А. Подгорного, Николки — А. М. Комиссарова. В случае болезни исполнителей роли Мышлаевского или Тальберга просить исполнить эти роли И. Я. Судакова. Просить В. Я. Станицына приготовить роль Шервинского на случай болезни М. И. Прудкина. Предупредить В. Я. Станицына, что ввиду очень удачного исполнения им роли фон-Шрадта роль Шервинского он будет исполнять только в случае болезни М. И. Прудкина. Занятия с новыми исполнителями ролей просить взять на себя И. Я. Судакова при сорежиссерстве с К. И. Котлубай.

#### (Замечания)

… Мне не ясно, почему в одном случае Илья Яковлевич намечается официальным дублером, а в другом (Мышлаевский) может заменить в случае болезни. Я не хочу и не могу упрекнуть ни Коллегию, ни Константина Сергеевича в погоне за сохранением сборов в 4000 руб., но… спектакль от таких даже и официальных замен, несомненно, проиграет, как бы замены ни были удачны! Самой нужной заменой является замена Ершова, она даст возможность регулировать репертуар Малой сцены с «Мудрецом», где Качалова тяготит роль Глумова.

*В. Лужский*

Считаю, что дублеры, выбранные Коллегией, удачны.

*И. Москвин  
В. Качалов  
Л. Леонидов*

К замечанию В. В. Лужского. И. Я. Судаков назначен дублером на Алексея и другие роли на случай болезни основных исполнителей.

*К. Станиславский*

### **{****550}** Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 17 ноября 1926 года

1. Слушали: О замечаниях, сделанных о пьесе «Унтиловск» на беседе 15/XI — после чтения пьесы.

Постановили: Признать опыт устройства чтения пьесы и беседы при участии представителей прессы удавшимся. Считаясь на основании высказанных мнений с тем, как был воспринят текст пьесы, признать желательным, для того чтобы пьеса доходила до зрителей, необходимо подчеркнуть возрождение Буслова и поражение Червакова; выписать и охарактеризовать роли Буслова, Васки, Раисы и Гуги; использовать все, что могло бы придать больше действенности пьесе. Необходимо, чтобы ритм пьесы был возможно быстрее; чтобы найдены были средства для большего уточнения эпохи и воздействия ее на действующих лиц.

2. Слушали: О дублере на роль Буслова.

Постановили: На основании надписей членов Высшего совета на протоколах Коллегии назначить дублером роли Буслова В. Л. Ершова, но с тем, чтобы В. И. Качалов непременно оставался основным исполнителем и чтобы порядок выступления В. Л. Ершова в спектаклях был установлен позднее.

#### (Замечания)

Вопрос с «Унтиловском» затягивается надолго. Пусть Леонов перерабатывает пьесу. Я бы поставил на очередь, сейчас же «Плоды». Считаю положение репертуара будущего сезона — катастрофическим и бью заблаговременно тревогу.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 21 ноября 1926 года

5. Слушали: Просьбу Б. Г. Добронравова назначить ему дублера в роли Мышлаевского в пьесе «Дни Турбиных»[[44]](#footnote-45).

Постановили: В целях удержания спектакля на должной художественной высоте просьбу Б. Г. Добронравова отклонить, имея в виду, что на случай болезни Б. Г. Добронравова имеется заместитель в лице И. Я. Судакова.

#### (Замечания)

Добронравов поражает!?!

*И. Москвин*

Поражаюсь, недоумеваю и возмущаюсь.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 4 декабря 1926 года

3. Слушали: О сроке постановки «Прометея» и в связи с этим о плане окончания сезона.

Постановили: Признать прежде всего, что полное снятие с репертуара «Прометея» недопустимо потому, что это не только означало бы напрасную затрату полуторагодовой работы театра, которая в значительной мере задерживала {551} работу по другим пьесам, занимая сцену, и потребовала затраты очень крупных денежных средств, но было бы также в высшей степени неудобным. По мнению Коллегии, нельзя не считаться и с тем обстоятельством, что «Прометей» давно уже включен в производственный план МХАТ, о постановке его театр неоднократно заявлял, и потому снятие его не может не произвести самого невыгодного для театра впечатления. Если бы по каким-либо обстоятельствам постановка «Прометея» в конце сезона будет признана неосуществимой, то отложить его до будущего сезона, что, по мнению Коллегии, является крайне нежелательным как в интересах текущего, так и будущего сезонов. В случае если это крайне нежелательное решение окажется неустранимым, то в этом сезоне заменить «Прометей» другой новой пьесой, и всего лучше «Смертью Тарелкина», так как в идеологическом отношении, ввиду наличия в репертуаре МХАТ такой пьесы, как «Дни Турбиных», постановка «Унтиловска» без постановки «Прометея» была бы нежелательной. Что касается до «Отелло», то, если бы эта пьеса и могла быть готова к концу этого сезона, все-таки желательно ее сохранить для начала сезона. Для скорейшего разрешения всех вышеуказанных крайне важных и не терпящих отложения вопросов, признать желательным устроить соединение заседания Высшего Совета и Коллегии.

#### (Замечания)

Нахожу, что «Прометей» должен идти в этом году. Совместное заседание чем скорее, тем лучше.

*Л. Леонидов*

«Прометея» отложить на апрель или оставить совсем.

*В. Качалов*

Снятие «Прометея»!!! Плачу кровавыми слезами, вспоминая 1 1/2 годовую работу, и при нашем безденежье 25 000 р. брошены псу под… Скорее заседать и решать.

*И. Москвин*

Об «Прометее» я уже писал. Добавлю: если приняться сейчас за него, то можно наверное сказать, что «Фигаро» и «Царские врата» не состоятся и абонемент мы не сдадим (Качалов и я уйдем целиком в «Прометея»). По-моему, надо скорее провести «Царские врата» и «Фигаро». Тем временем заправить подготовительную работу «Прометея»… Сам я в свободное время буду заниматься с Василием Ивановичем.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 5 декабря 1926 года

1. Слушали: О показе И. М. Раевского в роли Лариосика в пьесе «Дни Турбиных».

Постановили: Довести до сведения Высшего совета, что Коллегия продолжает держаться своего прежнего мнения, что так как исполнение Раевским роли Лариосика, принимая во внимание те условия, при которых оно состоялось, было очень удачным, то ему должна быть дана возможность еще раз показаться в спектакле. Ввиду же указания Константина Сергеевича о том, что показ должен иметь место не в спектакле, а на репетиции, Коллегия считает необходимым, чтобы Раевскому было дано несколько репетиций, а затем устроен его показ на сцене в костюме и гриме и в зависимости от показа должен быть решен вопрос об его выступлениях в спектакле.

#### **{****552}** (Замечания)

Я бы давал играть. Показ в этом только случае обставляется так торжественно?!

*В. Лужский*

Мое мнение, что если Раевский сыграл роль очень удачно, то ему смело можно дать возможность сыграть на сцене еще раз. Пригласить для просмотра не менее двух членов Высшего совета.

*И. Москвин*

По поводу показа остаюсь при своем мнении и вот почему. Бывают роли (такова роль у Яншина), которые так сливаются с данной индивидуальностью, что становятся неотделимыми одно от другого. Роль Лариосика — такова в исполнении Яншина. Таких ролей трогать нельзя. И не потому, что Яншин как актер выше Раевского. Нет. (Раевский премилый актер.) А потому, что тут счастливая игра неповторяющегося случая.

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 12 декабря 1926 года

1. Слушали: Сообщение о том, что Константином Сергеевичем и Высшим советом предлагается Коллегии взять на себя заведывание художественной частью МХАТ и выделить из числа членов Коллегии одного, который должен быть ее представителем в Правлении МХАТ.

Постановили: В связи с предложением Коллегии взять на себя заведывание художественной частью МХАТ признать желательным следующее:

1) Ведению Коллегии должны подлежать следующие вопросы: составление репертуара, установление с этой целью связи с современными русскими драматургами, получение пьес из-за границы, чтение пьес и обсуждение, согласование через своего представителя в Правлении репертуарного плана с финансовым; распределение ролей в предлагаемых к постановке пьесах, выбор режиссера и совместно с режиссером выбор художника и композитора, обсуждение плана постановки; обсуждение вопросов, касающихся изменения личного состава артистического персонала, как-то: приглашение новых артистов и режиссеров и отчисления со службы старых; наблюдение за наиболее рациональным использованием артистических сил театра: обсуждение вопроса о назначении дублеров и о замене исполнителей в пьесах текущего репертуара. Порядок назначения дублеров и замены исполнителей в экстренных случаях определяется особой инструкцией, вырабатываемой Коллегией и утверждаемой Высшим советом; наблюдение за спектаклями на сценах МХАТ с целью поддержания их исполнения на должной художественной высоте; назначение с этой целью ответственных за отдельные пьесы лиц из числа членов Коллегии и режиссеров; принятие мер к устранению замеченных недостатков; заведывание непосредственно и через своего представителя труппой, поддержание в ней дисциплины и рассмотрение всякого рода просьб, заявлений и жалоб; наблюдение за планомерным и успешным проведением репетиционной работы и заведывание через одного из своих членов Репертуарной конторой и текущим репертуаром; согласование работ постановочной части с утвержденным Высшим советом репертуарным планом и наблюдение за текущей работой художественной лаборатории в порядке осуществления производственного плана; участие через своего представителя в Правлении в объединенном заведывании делами МХАТ; обсуждение всех {553} вопросов педагогического характера, участие в приемных испытаниях, назначение отрывков и их руководителей, просмотр отрывков и т. п.; устройство лекций, докладов, собеседований как по вопросам искусства вообще, так и по поводу постановок МХАТ и др. театров.

2) Из числа вышепоименованных вопросов нижеследующие приводятся в исполнение после утверждения их Высшим советом: составление репертуара; заключение договоров с авторами о предоставлении ими пьес для МХАТ; распределение ролей в новых пьесах, выбор режиссера, художника и композитора; изменение личного состава артистического персонала. Назначение дублеров и замена исполнителей приводится в исполнение после утверждения Константином Сергеевичем. Постановления Коллегии по всем остальным вопросам приводятся в исполнение, не требуя дальнейшего утверждения после согласования их в необходимых случаях с Правлением.

3) Коллегия выделяет из своей среды одно лицо для участия в Правлении МХАТ на правах его члена.

Представитель Коллегии в Правлении осведомляет Коллегию о своей деятельности в Правлении и запрашивает мнение Коллегии в тех случаях, когда вопрос настолько сложен или важен, что он не находит возможным высказать по нему в Правлении мнение без предварительного обсуждения в Коллегии.

4) Представителю Коллегии в Правлении поручается заведывание труппой, причем наиболее важные дела он передает на рассмотрение Коллегии, а менее важные решает единолично.

5) Заведывание текущим репертуаром, назначение репетиционных работ и Репертуарной конторой Коллегия возлагает на одного из своих членов, который также наиболее важные вопросы передает на рассмотрение Коллегии, а менее важные разрешает единолично. (Права и обязанности заведующего труппой и заведующего репертуаром и круг дел, которые они решают единолично, впоследствии могут быть установлены специальной инструкцией)

6) На обязанности председателя Коллегии лежит доклад по делам Коллегии Константину Сергеевичу, а также предварительные переговоры с авторами и проведение пьес через Репертуарный комитет, зав. труппой и зав. репертуаром также в необходимых случаях докладывают Константину Сергеевичу о подлежащих их ведению делах и запрашивают его о его решениях по тому или другому вопросу.

2. Слушали: О порядке утверждения постановлений Коллегии Высшим советом.

Постановили: Признать существующий способ утверждения постановлений Коллегии путем надписей, делаемых на них членами Совета, нецелесообразным, так как, как показал опыт, он очень длителен, а с другой стороны, дает не мнение Высшего совета в целом, а только мнение отдельных его членов, которые очень часто бывают разноречивыми. Признать более целесообразным, чтобы вопросы, подлежащие утверждению Высшего совета, решались на соединенных заседаниях Высшего совета и Коллегии, которые должны считаться действительными в случае присутствия на них трех членов Высшего совета и которые должны собираться возможно чаще (не реже двух раз в месяц).

3. Слушали: О составе Коллегии.

Постановили: Признать желательным, чтобы состав постоянных членов Коллегии был увеличен еще одним представителем труппы.

Признать желательным, чтобы на заседаниях Коллегии при обсуждении соответствующих вопросов, привлекались в качестве консультантов: В. Г. Сахновский (вопросы репертуара и режиссуры); М. М. Тарханов (вопросы режиссуры и труппы); консультант по художественной части (выбор {554} художника для новой пьесы, просмотр макетов, эскизов и т. п.); консультант по музыкальной части (выбор композитора для новой пьесы, прослушивание написанной им музыки). Два последних консультанта должны принадлежать к числу лиц, компетентных в вопросах внешнего оформления пьес и музыки, сопровождающей драматические произведения. Они не должны зачисляться в штат, а получать вознаграждение за участие в отдельных заседаниях.

### Из протокола соединенного заседания Правления и Репертуарно-художественной коллегии 14 декабря 1926 года

3. Слушали: Протокол заседания Репертуарно-художественной коллегии от 12 декабря.

Постановили: Протокол утвердить со следующим добавлением: заведующий художественной стороной постановочной части приглашается на заседания Репертуарно-художественной коллегии на правах ее членов в тех случаях, когда обсуждаются вопросы, касающиеся постановочной части.

#### (Замечания)

Из практики МХТ. «Синяя птица», «Жизнь Человека», «Драма жизни» — были приняты и поставлены только потому, что до появления пьесы были случайно найдены подходящие приемы сценического оформления. Из этого можно заключить, что присутствие художника при решении постановки пьесы и составления репертуара — желательно и полезно.

[*К. Станиславский*]

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 18 декабря 1926 года

4. Слушали: О пьесе ко дню 10‑летия Октябрьской революции.

Постановили: Устроить на ближайшей неделе совещание при участии в нем Воронского, Полонского, Бабеля, Булгакова, Вс. Иванова, Леонова и других для обсуждения вопроса о постановке ряда сцен.

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 23 декабря 1926 года

1. Слушали: О работе по «Дядюшкину сну».

Постановили: Ввиду разрешения Главреперткомом к постановке пьесы «Дядюшкин сон» приступить к репетиционным работам по этой пьесе. Роль Марьи Александровны должны репетировать М. П. Лилина и О. Л. Книппер-Чехова. Роль Карпухиной — М. П. Лилина и Л. И. Зуева.

2. Слушали: О постановке трагедии Софокла «Трахинянки» («Деянира»).

Постановили: Считать, что работа по «Трахинянкам» является пока внеплановой, и ввиду того, что в репертуарном плане МХАТ имеется «Прометей», «Трахинянки» могут быть включены в репертуарный план только в том случае, если выяснится, что их постановка в художественном отношении может явиться очень интересной и важной…

3. Слушали: О пьесе Катаева «Растратчики».

Постановили: Признать желательным принять пьесу «Растратчики» для постановки, но не предрешая вопроса, на какой из сцен МХАТ она может быть поставлена, и при обязательном согласии автора на коренную переработку {555} пьесы. Поручить П. А. Маркову и И. Я. Судакову подумать о желательных изменениях в тексте пьесы.

4. Слушали: О пьесе Алексеева и Пильняка «Чертополох».

Постановили: Признать пьесу в данной редакции не приемлемой для постановки.

5. Слушали: О праздновании 10‑летия Октябрьской революции.

Постановили: Признать наиболее желательной формой празднования 10‑летия Октябрьской революции — устройство «утра» с постановкой ряда сцен, связанных между собой не сюжетом, а темой (Октябрьская революция). Выделить комиссию в составе И. Я. Судакова, В. Г. Сахновского, Л. М. Леонидова, А. К. Вороненого, Н. П. Баталова, П. А. Маркова и поручить ей выработать план празднования и составить сценарий отдельных сцен. После выработки сценария созвать совещание при участии авторов, которым предполагается поручить написание отдельных сцен.

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 30 января 1927 года

1. Слушали: Об исполнителях роли Николки в пьесе «Дни Турбиных».

Постановили: Ввиду желательности сохранения старого ансамбля, а также ввиду прецедента с исполнителем роли Лариосика (И. М. Раевский) установить, что исполнителем роли Николки должен оставаться И. М. Кудрявцев, а В. А. Орлов должен быть только заместителем на случаи его болезни.

#### (Замечания)

Мне приходилось слышать, что даже очень принятая как исполнительница Елены А. К. Тарасова и то при желании кем-нибудь посетить спектакль вызывает некоторое смущение у покупщика билетов — так прославился ансамбль.

*В. Лужский*

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 2 марта 1927 года

2. Слушали: Об исполнении роли Буслова на репетициях пьесы «Унтиловск».

Постановили: Имея в виду переданное через И. Я. Судакова заявление В. И. Качалова об его готовности вступить в работу по репетированию роли Буслова после выпуска «Горя от ума», установить, что в апреле и мае роль Буслова репетирует В. И. Качалов, а в марте — В. Л. Ершов в течение двух с половиной дней в неделю, так как остальные два с половиной он будет занят в репетициях мелодрамы «В буре времен».

#### (Замечания)

Все дело в сроках. А если эти сроки не выйдут, как они не вышли с другими сроками сезона, что тогда? «Унтиловск» срывается не всегда из-за Ершова, а иногда из-за Шевченко, занятой в «Отелло». Я и Кедров заняты в «Фигаро». Бендина требуется на пение по «Фигаро»; Качалов В. И. в «Горе от ума»! Это ведь новый план, который тоже задержит «Унтиловск». Впрочем, трудно обсуждать мне, когда я не присутствовал на всех предположениях о переменах репертуара и отдельных ролей, вероятно, к этому были неоспоримые причины. Мне хотелось бы предложить на будущее время при выборе пьес и исполнителей больше обдумывать… А то репетировали «Прометея», {556} а только через полтора сезона вырешили, что пьеса лишена действия... нужно два сезона, чтобы отменить двоих Чацких… два с половиной месяца, чтобы отменить «Смерть Тарелкина»? Все, что ни предпринято, наверно, необходимо и по-другому нельзя. Ну, а все-таки?!

*В. Лужский*

Мне кажется, что Василий Васильевич [Лужский] ошибается Правда, все сроки изменились и все перепуталось из-за «Прометея», но ведь «Прометея» устанавливали еще до существования Коллегии. Не Коллегия постановила дать полную власть Смышляеву. Если же она своевременно не остановила спектакль, то в этом одинаково повинно и Правление, которое финансировало эту постановку. Никто Чацких не отменял. Просили Качалова принять участие в спектакле для того, чтобы сделать его более интересным для абонементов. Абонентов же пришлось задобрить потому, что опоздали опять-таки из-за «Прометея» с выпуском новой постановки «Фигаро». Получился долгий промежуток без новинок и интересных спектаклей, абоненты заскучали и пришлось подсластить им старую пьесу. Прежних Чацких никто не отменял, они будут продолжать играть, так как «Горе от ума» не сходит с репертуара. «Смерть Тарелкина» отменила не Коллегия, а, как это ни грустно признаться, сами актеры. По прошествии некоторого времени, те же актеры стали вспоминать «Смерть Тарелкина», и теперь я не сомневаюсь, что эта пьеса в ближайшем будущем встанет у нас на очередь. Поэтому фраза о том, что все, что ни предпринимает Коллегия, — неверно, мне думается, сказана не совсем обдуманно.

*К. Станиславский*

### Хроника МХАТ «Программы Государственных Академических театров», № 10, 8 – 14 марта 1927 года

К репетициям пьесы В. Катаева «Растратчики» уже приступлено Главные роли растратчиков играют М. М. Тарханов и Н. П. Хмелев, занята также М. П. Лилина. Пьеса пойдет в мае для абонементных спектаклей. Драматург Эрдман, автор «Мандата», пишет для Художественного театра новую современную пьесу. Автор «Дней Турбиных» М. Булгаков также обещает дать этому театру пьесу, рисующую эпизоды борьбы за Перекоп из гражданской войны. Группа авторов, которым театр поручал разработать текст спектакля к 10‑летию пролетарской революции, уже представила часть своей работы. Этот спектакль будет в характере той постановки, какую уже показал театр в спектакле памяти декабристов.

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 18 марта 1927 года

1. Слушали: О пьесе для празднования 10‑летия Октябрьской революции.

Постановили: Назначить на воскресенье 20 марта в 7 часов вечера заседание Коллегии для выслушивания сцены, написанной Вс. Ивановым, и сообщения Л. М. Леонова и Е. Замятина о плане сцен, которые ими пишутся.

2. Слушали: Об инсценировке «Войны и мира».

Постановили: Поручить комиссии в составе П. А. Маркова, В. Г. Сахновского, Н. П. Баталова и Н. М. Горчакова выяснить возможность и план инсценировки «Войны и мира» и в ближайшее время сделать об этом доклад Коллегии.

### **{****557}** Из протокола производственного совещания работников МХАТ 5 апреля 1927 года

1. Слушали: Доклад П. А. Маркова о деятельности Репертуарно-художественной коллегии МХАТ. В своем докладе П. А. Марков изложил принципы деятельности Коллегии и ее место в общем строе театра, в частности, ее взаимоотношения с Высшим советом и Дирекцией. Определив круг деятельности Коллегии как совещательного и подготовительного органа, он определил главнейшие задачи, лежащие перед Коллегией в области репертуара. Репертуарная работа сводится сейчас к привлечению современных авторов к работе в театре (Л. Леонов, Вс. Иванов, Б. Пильняк, Бабель и другие) и к выбору пьес классического репертуара, наиболее созвучных современности. Принцип выбора репертуара: во-первых, художественность пьесы в ее соответствии с особыми художественными приемами МХАТ, во-вторых, созвучие современной эпохе и, в‑третьих, наиболее полное и рациональное использование наличного актерского состава труппы. В этой последней области достигнута в основном задача использования всего актерского состава, что возможно только при одновременной работе над большим количеством пьес, как это было в текущем сезоне.

В заключение П. А. Марков сообщил репертуарный план будущего сезона и подготовительные работы, ведущиеся Коллегией в связи с 10‑летием Октябрьской революции.

Постановили: Признать целесообразным периодическое ознакомление работников с текущей деятельностью Репертуарно-художественной коллегии; считать необходимым в более широкой степени и в плановом порядке практиковать открытое обсуждение намечаемых к постановке пьес с привлечением общественных и литературных сил Москвы («Унтиловск», «Бронепоезд»), построение репертуарного плана проектировать с таким расчетом, чтобы весь наличный персонал (актеры, режиссеры и другие) был использован полностью.

### Хроника «Программы Государственных Академических театров», № 14, 12 – 18 апреля 1927 года

Уже идут генеральные репетиции пьесы Бомарше «Женитьба Фигаро». Главные роли в пьесе распределены так: Фигаро — Баталов; Граф — Завадский; Сюзанна — Андровская; Графиня — Сластенина; Марселина — Соколовская; Бартоло — Лужский; Базилио — Подгорный, Судья — Тарханов; Керубино — Комиссаров; Антонио — Яншин. В этой пьесе все главные роли исполняет молодежь труппы. В этом отношении спектакль представляет особый интерес как яркий показатель того ансамбля, какого добился молодняк труппы, сыгравшийся в «Днях Турбиных». Первое представление «Женитьбы Фигаро» намечается 20 апреля.

Ожидается пьеса от К. Тренева, который письменно подтвердил свое обещание прислать театру новую пьесу, и от М. Булгакова, который должен представить новую пьесу в конце текущего месяца. Для юбилейных торжеств 10‑летия Октябрьской революции театр уже получает от отдельных авторов части той коллективной пьесы-инсценировки, которая намечается к постановке. Между прочим, Вс. Иванов в последние дни доставил те сцены, которые по общему плану должен был он написать.

### **{****558}** Хроника «Программы Государственных Академических театров», № 17, 17 – 23 мая 1927 года

Предположение Художественного театра поставить в день 10‑летия Октябрьской революции ряд сцен, рисующих развитие революции, получило некоторые изменения. В числе сцен, представленных отдельными авторами для этого спектакля, остановила на себе внимание высоким революционным пафосом сцена «Бронепоезд», написанная Вс. Ивановым. Художественный театр предложил автору развить эту сцену в самостоятельную пьесу, которую и намечено поставить в дни Октябрьских торжеств. Такое выделение пьесы Вс. Иванова, однако, не исключает возможности постановки и отдельных сцен из революционной эпохи, написанных приглашенными авторами.

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 22 мая 1927 года

3. Слушали: О режиссере и художнике для пьесы «Бронепоезд».

Постановили: Предложить на утверждение Высшего совета в качестве режиссера пьесы «Бронепоезд» И. Я. Судакова и в качестве его сотрудников по режиссуре — Н. Н. Литовцеву и П. А. Маркова (по обработке текста) с тем, чтобы Судакову было предоставлено право привлекать в помощь и других режиссеров, если бы в ходе работ выяснилась желательность этого.

5. Слушали: О сроке начала работ в будущем сезоне.

Постановили: Признать желательным, чтобы для начала работ для артистического персонала были установлены следующие сроки, для главных исполнителей «Бронепоезда» — 20 августа; для всех остальных членов труппы — 25 августа.

### Из протокола заседания Репертуарно-художественной коллегии 26 мая 1927 года

1. Слушали: О распределении ролей в пьесе «Бронепоезд».

Постановили. Наметить следующее распределение ролей: Вершинин — Качалов, Баталов; Пеклеванов — Хмелев; Незеласов — Прудкин; Филонов — Москвин, Титушин; китаец — Топорков; Васька Окорок — Добронравов, Блинников (для участия в репетициях, когда Добронравов будет занят на репетициях «Унтиловска»); Обаб — Станицын, Новиков, Жильцов; Миша-студент — Кудрявцев; Знобов — Герасимов; Семенов, матрос, — Андерс; канадец — Калужский; мать Незеласова — Лилина; Маша, жена Пеклеванова, — Тарасова; Варя — Михаловская; Настасьюшка, жена Вершинина, — Тихомирова; баба — Зуева А. П.; японец — Раевский; Сережа, крестоносец, — Комиссаров; Никифоров — Гузеев; начальник станции — Мордвинов; 1‑й рыбак — Блинников; 2‑й рыбак — Грызунов; мужик, сопровождающий канадца, — Бутюгин; мужичонка на станции, которого расстреливают, — Грибков. Остальные роли — по усмотрению режиссеров пьесы.

### Протокол заседания Репертуарно-художественной коллегии 24 июня 1927 года

1. Слушали: О сложении членами Репертуарно-художественной коллегии их полномочий.

Постановили: 1) На основании опыта двух сезонов признать, что существующий порядок заведывания художественной деятельностью МХАТ двумя {559} органами. Репертуарно-художественной коллегии с Высшим советом — является совершенно неудовлетворительным и нецелесообразным по следующим причинам:

а) так как протоколы постановлений Репертуарно-художественной коллегии идут на утверждение членов Высшего совета, которые каждый отдельно пишут свои мнения, то создается крайняя медленность решения дел, «волокита» и «бюрократизация», а во многих случаях не представляется возможность установить мнение Высшего совета в целом;

б) ввиду указанных обстоятельств нет лиц, которых можно было бы считать и которые сами себя могли бы считать ответственными за художественную деятельность театра;

в) ввиду отсутствия в Репертуарно-художественной коллегии представителей старшей части труппы, создается и поддерживается нежелательная и опасная мысль о противоположении старшей и младшей частей труппы.

2) Довести до сведения Высшего совета, что члены Репертуарно-художественной коллегии, считая продолжение деятельности Коллегии в ее существующем виде в интересах театра нежелательной, слагают с себя звание членов Репертуарно-художественной коллегии.

3) Представить на рассмотрение Высшего совета прилагаемый проект организации Художественного совета МХАТ как устраняющий, по мнению Коллегии, существующие недостатки заведывания художественной деятельностью МХАТ.

### Протокол заседания Дирекции МХАТ[[45]](#footnote-46) 7 июля 1927 года

1. Слушали: Доклад Н. В. Егорова о заявлении председателя Репертуарно-художественной коллегии П. А. Маркова, сделанном на совещании в Ленинграде 25 июня с. г. в присутствии И. М. Москвина, В. И. Качалова, В. В. Лужского, Н. А. Подгорного, Н. В. Егорова и И. Я. Судакова, о том, что Репертуарно-художественная коллегия решила в силу различных обстоятельств прекратить свои функции и сложить с себя обязанности.

Постановили: Предложить Репертуарно-художественной коллегии продолжать свои функции впредь до установления новой организации художественной части, проект которой подготовить к началу предстоящего сезона.

Директор *К. Станиславский*

### Из протокола объединенного заседания Высшего совета с Дирекцией МХАТ[[46]](#footnote-47) 7 сентября 1927 года

1. Слушали: Проект реорганизации художественной части, составленный в связи с заявлением председателя Репертуарно-художественной коллегии П. А. Маркова на совещании в Ленинграде 25 июня с. г.

Постановили: Заслушав доклад члена Дирекции Н. В. Егорова и содоклад Д. И. Юстинова по проекту реорганизации художественной части, постановили предложенные принципы организации одобрить и утвердить, согласно прилагаемой схеме, в связи с чем Высший совет и Репертуарно-художественную коллегию расформировать.

{560} 2. Слушали: Предложение К. С. Станиславского о персональных назначениях на должности по художественной части.

Постановили: Предложение К. С. Станиславского одобрить и утвердить нижепоименованных лиц: по должности заместителя директора по художественной части — Л. М. Леонидова; по должности заведующего труппой и Репертуарной конторой — М. М. Тарханова; по должности заведующего режиссерской частью и прессой — В. Г. Сахновского; по должности заведующего литературной частью — П. А. Маркова; по должности заведующего художественно-постановочной частью — В. А. Симова и заместителем его — И. Я. Гремиславского.

### Из протокола заседания Управления художественной частью МХАТ[[47]](#footnote-48) 23 сентября 1927 года

3. Слушали: О пьесе «Растратчики».

Постановили: Поручить П. А. Маркову, В. Г. Сахновскому и И. Я. Судакову выработать желательные изменения и добавления в тексте «Растратчиков», с тем чтобы сделать в этом направлении конкретное предложение автору пьесы.

### Из протокола заседания Управления художественной частью МХАТ 5 октября 1927 года

1. Слушали: Доклад П. А. Маркова, В. Г. Сахновского и И. Я. Судакова по поводу переработки текста пьесы «Растратчики». Мнение докладчиков: если третьей новой постановкой текущего сезона будут «Растратчики», то репертуар не будет иметь желательной художественной значительности, а потому необходимо, чтобы третьей пьесой непременно была пьеса «Отелло», а «Растратчики» шли бы только после «Отелло».

Постановили: Установить, что во второй половине сезона должны идти и «Отелло» и «Растратчики», не предрешая вопроса о том, которая из этих пьес пойдет первой.

2. Слушали: О подготовке к будущему сезону и к юбилеям: Л. Н. Толстого (10/IX 1928 г.) и МХАТ (27/X 1928 г.).

Постановили: Признать неосуществимым, чтобы к тому и другому юбилеям были подготовлены две новые постановки. Для толстовского юбилея готовить «Плоды просвещения». В юбилей МХАТ поставить также «Плоды просвещения», так как в этой пьесе занята почти вся труппа, или какую-нибудь старую пьесу, или же ряд отрывков из разных пьес (например, начиная «Чайкой» и кончая «Бронепоездом»).

### Хроника «Современный театр», № 7, 14 февраля 1928 года

Утвержден Наркомпросом Художественный совет МХАТ 1‑го в следующем составе: Председатель Совета — Станиславский К. С. Лица, персонально приглашенные: Шмидт В. В., Семашко Н. А., Литвинов М. М., Горбунов Н. П., Ганецкий Я. С., Халатов А. П. Члены Совета от общественных организации: Рязанов Д. П. (проф. Ин‑та Маркса и Энгельса), Полонский В. П. (лит. критик), Воронский А. К. (лит. критик), Крылов С. (агит. проп. ЦК), Шпетт Г. Г. (ГАХН), Щербаков И. Д. (Мосгубтрабис), Андреев А. А. (ВЦСПС), Прудкин М. И. (предместкома МХАТ и представитель Пролетстуда). Члены Совета {561} от театра: Немирович-Данченко В. И., Качалов В. И., Москвин И. М., Леонидов Л. М., Лужский В. В., Подгорный Н. А., Тарханов М. М., Ершов В. Л., Завадский Ю. А., Судаков И. Я., Сахновский В. Г., Марков П. А. (зав. литчастью), Кедров М. Н., Герасимов Г. А. (от молодежи), Коновалов Д. Р. (рабочий), Симов В. А. (художник) и Егоров Н. В. (зав. админ.‑хоз. частью).

### Обмен мнениями после просмотра пьесы «Унтиловск» на Художественном совете МХАТ 10 февраля 1928 года

Н. П. Горбунов. Мне кажется, что в пьесе слишком много аллегорий, которые становятся более или менее ясны лишь к концу пьесы. Но во всяком случае пьеса эта смотрится с большим интересом, чем «Бронепоезд», и заставляет зрителя подумать над ней.

К. С. Станиславский. При выборе пьесы театр сейчас руководствуется соображением, что в теперешнее время, когда еще нет настоящего драматурга, надо показывать каждую пьесу, если только она талантлива. И прежде всего надо показать, что сделала революция в человеке. Мало показать на сцене революцию через толпы народа, идущие с флагами, надо показать революцию через душу человека.

М. М. Литвинов. Однако в пьесе нет ни новых стремлений, ни новых достижений. Ее можно было бы с таким же интересом смотреть десять лет тому назад. Вместе с тем перерождение героя неожиданно и непонятно.

К. С. Станиславский. К сожалению, четырех-пяти актов любой пьесы не хватает для того, чтобы показать перерождение человеческой души. Вот поэтому и приходится прибегать к аллегориям. Но нельзя все же сказать, что в пьесе нет новых достижений. Ново то, что переживания революции показаны не через внешние проявления, а через человека, через его душу.

А. И. Галин. По моему мнению, после «Бронепоезда» пьеса «Унтиловск» отбрасывает театр назад. Эта пьеса звучала бы совсем иначе, если бы была показана до «Бронепоезда». Драматург и Художественный театр должны были дать дальнейшее развитие той линии, которую начал «Бронепоезд». Главный недостаток «Унтиловска» — отсутствие массовых сцен, которые обычно захватывают массового зрителя. Широким кругам публики «Унтиловск» не может быть интересен, и первым делом потому, что в нем нет больших народных сцен.

К. С. Станиславский. Мне кажется, что появление таких пьес, как «Унтиловск», надо приветствовать, так как в них актер может показать свое мастерство, свое искусство. Массовые сцены не искусство, а ремесло, самый низкий вид драматического искусства. Исполнители массовых сцен — это пешки в руках режиссера. Театры призваны показать настоящее искусство актера. Массовые сцены — это искусство режиссера-постановщика, но не режиссера-психолога, режиссера-учителя. И «Унтиловск» — это первая пьеса, в которой показана революция через душу человека. Она должна положить начало появлению подобных пьес.

И. Д. Щербаков. Пьеса правильно разрешает задачи Художественного театра. Несмотря на отдаленность Унтиловска от происходящих событий, революция все время чувствуется. Не страшно, что пьеса заставляет задумываться над ней, — надо поднимать культурный уровень зрителя, надо заставлять его задумываться над просмотренными произведениями.

Н. П. Горбунов. Массовые сцены не есть признак революционности театра. Большей частью массовые сцены на театре кажутся искусственными, сусальными. Гораздо легче революционность замысла передается через одного {562} человека, через отдельных исполнителей. В «Унтиловске», собственно говоря, не показана борьба революции с контрреволюцией, а борьба революции с чем-то «пакостным», так как Черваков — это просто «пакостный» человек. И еще: не понятно, почему Буслов к концу пьесы воспринимает революцию, почему такой тип, как Васка, может вытянуть человека к новой жизни. Пьеса могла бы быть убедительней и современней, если бы она показала, что революция в своем шествии выхватывала и возрождала отдельных заброшенных людей. У Васки же нет тех душевных сил, которые делали бы для нее возможным вырвать Буслова из этой среды, где все варятся в своем соку, из этой «достоевщины».

Я. С. Ганецкий. И мне кажется, что не следует настаивать на пьесах с массовыми народными сценами. Обрисовка положений и характеров в «Унтиловске» кажется мне правильной. Действительно, был ряд случаев, когда не только такие неорганизованные революционеры, такие случайные ссыльные, каким является Буслов, но и революционеры в ссылке не сразу приобщались к революции, а первые годы пребывали там в бездействии. В Сибири многие из них лишь через несколько лет после Октября активно вошли в революцию, образовав партизанские отряды. Считаю, что в пьесе нет ничего отрицательного с точки зрения революционности и вместе с тем есть много положительного.

А. К. Воронский. Мне кажется, что здесь слишком мало останавливались на главном герое пьесы — на Червакове, вернее, на «черваковщине», на которой построена пьеса. Прежде всего автор и театр в образе Червакова создали новый тип. И в этом — главное обоснование постановки, в этом показе большого, развернутого типа Червакова. Тут не комсомольцы главные герои, а Черваков, фигура страшная. Стержень пьесы в «черваковщине», и о ней надо говорить. Пьеса эта гораздо серьезнее, чем все предыдущие постановки последних лет. Конечно, нельзя ждать, что ее оценит широкая масса публики. Нельзя ждать тех похвал, какие получил «Бронепоезд». Но «Унтиловск» — это настоящее драматическое искусство.

В. П. Полонский. Мне хочется сказать о месте пьесы в современном искусстве современного театра. Революция принесла в театр массовые сцены. История театрального искусства за последние десять лет — это история массовых сцен на театре. И сейчас в литературе, например, ощущается определенный перелом в сторону внимания к человеку. Значение пьесы в том, что автор дает индивидуальную драму. При этом пьеса более сложна, чем это казалось раньше, при первом ее чтении. Тому новому, что теперь в нее внесено, я не могу верить: я говорю про финал пьесы, про идущих за сценой комсомольцев. В первом варианте пьеса кончалась мотивом бури — речами Червакова, и мотивом вьюги, которая заметает все следы и заваливает снегом Унтиловск. Это отвечало главным элементам пьесы, это было присуще автору, ибо леоновский мотив — это мотив маленького раздавленного человека. И Леонов никогда не показывает, куда он ведет своих маленьких людей. Считаю эту постановку нужной. Это этап в современном драматическом искусстве. Хочется поговорить и о совершенно прекрасном актерском исполнении. Правда, Художественный театр любую плохую пьесу может сыграть так, что она покажется хорошей. Но в данной постановке игра актеров захватывает, их мастерство восхищает, и, если даже сама пьеса не сможет быть понятой широкими массами, успех спектаклю может создать именно это великолепное актерское мастерство.

Г. Г. Шпет. Я считаю, что пьеса эта является шагом театра вперед. Автор ее как-то соединяет в себе манеру Островского и Чехова — в обрисовке характеров действующих лиц и сценических положений. Мне кажется, что в Буслове не происходит никакого перерождения, он просто почувствовал {563} революцию как внутренне здоровый человек. В Васке, наоборот, совершается переворот, очень понятный и ничуть не неожиданный. В Червакове, конечно, много «достоевщины». Я считаю, что это будет одна из самых замечательных ролей И. М. Москвина, в ней он с изумительной силой выявляет не только гадостность и комизм, присущие Червакову, но даже какой-то найденный им лиризм. Мне также кажется несколько фальшивым финал. Я слышал, что в пьесе уже произведены сокращения. Но пусть не посетует на меня автор, если я скажу, что можно было бы еще несколько сократить текст, отбросив некоторые детали, не дающие особенно ярких красок для характеристики ролей. Страшно радует язык пьесы — превосходный и удовлетворяющий тому, к чему мы привыкли у лучших писателей.

Я. С. Ганецкий. Мне не кажется финал пьесы неожиданным и фальшивым. Это именно так и было в первые годы революции: молодежь первой взялась за новую организацию, в то время как люди среднего возраста еще не были разбужены к новой деятельности. Поэтому логичен этот марш комсомольцев в финале.

Л. М. Леонов. Очень трудно мне быть в положении «обвиняемого». Я хотел показать Буслова — здорового человека. Он действительно неорганизованный революционер. Но в нашей истории заложена такая неорганизованность, такие случайные выступления протеста. Буслов прежде всего хочет делать дело. И теперь именно то время, когда, как никогда, надо каждому делать свое дело, не заниматься болтовней, а именно делать дело. Теперь о Червакове. Как мне кажется, художник, писатель — это прежде всего «глаза». Я должен показать то, что вижу своими глазами. Я вижу, что Черваков есть, и если другие его не чувствуют сейчас, то почувствуют «через два года — через пять лет». Я совсем не умею говорить, а особенно трудно говорить это «последнее слово обвиняемого».

К. С. Станиславский. От лица актеров, получивших первую настоящую пьесу, где актер может показать свое искусство, позвольте поцеловать вас и поблагодарить. (Целует Леонова. Овации.) Следующим нашим показом Художественному совету будут, вероятно, «Растратчики». Мы все очень благодарны присутствующим членам Художественного совета за их замечания, которые мы будем обсуждать и примем к сведению. О таком же разборе пьесы будем вас просить при показе «Растратчиков». Тем временем Комиссия подготовит примерный репертуар будущего сезона, который будет представлен на рассмотрение и утверждение Совета. Благодарю всех за сегодняшний день.

### Из материалов, подготовленных для прессы литчастью МХАТ

1. Большинство новых постановок и художественных работ театра в сезоне 1927/28 года отданы произведениям современных авторов: «Бронепоезд» Вс. Иванова, «Унтиловск» Леонида Леонова и «Растратчики» Валентина Катаева. Ни в один из предшествующих сезонов за годы революции в Художественном театре не было поставлено и не готовилось столько новых современных пьес, как в текущем сезоне. Это объясняется тем, что за последние два‑три сезона театру удалось сосредоточить вокруг себя ряд крупных писателей, которые работают большей частью совместно с театром: одни из них уже дали свои произведения театру, другие пишут сейчас для него пьесы, и театр рассчитывает на постановку их в следующих сезонах (Вс. Иванов, К. Тренев, А. Малышкин, Н. Огнев, К. Федин). Большинство этих произведений отданы темам современной жизни, причем театр считает очень существенным, во-первых, чтобы эти произведения ставили серьезные и ответственные проблемы текущей жизни, освещая их в соответствии с требованиями и задачами {564} современности, и, во-вторых, чтобы они по характеру своей психологической разработки и по внутреннему освещению образов соответствовали методам и приемам работы Художественного театра. Только при соединении этих двух условий и возможно художественное разрешение современной пьесы на сцене МХАТ.

В день 10‑летия Октябрьской революции была исполнена пьеса Вс. Иванова «Бронепоезд 14‑69». Тема пьесы — гражданская война, борьба партизан и рабочих против белых. Эта тема раскрыта через ряд типичных для данных групп образов, причем театр пытался, пользуясь материалом автора, раскрыть внутренний пафос тех лет и социально-этическое значение революции. В громадном большинстве этот спектакль идет для организаций, и только небольшое количество спектаклей отдано неорганизованному зрителю.

Вторая постановка сезона — «Унтиловск» Леонида Леонова. Пьеса изображает в обобщенной, почти символической форме борьбу отрицательных сил прошлого в нашей современности с разрастающейся новой жизнью. Эта тема передана в борьбе двух людей: Буслова, который хочет «растопить унтиловские снега» и пробуждается от былой спячки («шкраб — учи, строитель — строй башни…» и т. д.), и Червакова, представляющего «нерв внутренней контрреволюции» с ее безверием и философией нигилизма. Борьба завершается посрамлением Червакова. В своей работе театр стремился, с одной стороны, раскрыть внутренний образ действующих лиц «Унтиловска», а с другой — подчеркнуть положительный смысл бусловского возрождения и отрицательную роль черваковской философии.

Третья постановка — «Растратчики» Валентина Катаева, написанные на основе одноименной повести, но значительно видоизмененные для сцены. Пьеса пойдет в конце марта. Проблему растраты театр и пьеса показывают через изображение судьбы двух растратчиков, оканчивающейся внутренней катастрофой. Кроме того, для Большой сцены театр работает над «Отелло» Шекспира и «Дядюшкиным сном» Достоевского, которые будут показаны только в будущем сезоне.

На Малой сцене показаны «Сестры Жерар» — мелодрама Масса, — попытка создания простого и занимательного зрелища, эмоционально воздействующего на широкие массы зрителя. Ввиду отсутствия современных мелодрам театр воспользовался классической мелодрамой «Две сиротки», значительно ее переработав, усилив социальный фон и перенеся действие в эпоху Великой французской революции. Следующая постановка Малой сцены — водевиль Валентина Катаева из комсомольской жизни «Квадратура круга».

Запоздание с утверждением Художественного совета не позволило развернуть его работу в необходимом масштабе. Театром, однако, был определен самый принцип работы, который по мере сил проводился в жизнь и всецело себя оправдал, а именно: театр считает важным вовлечь Художественный совет в конкретную художественную работу театра, вынося отдельные свои постановки на обсуждение Совета еще в процессе работы над спектаклем. Таким образом были просмотрены «Бронепоезд» и «Унтиловск», в целом одобренные Художественным советом, причем все идеологические поправки, рекомендованные Советом, были приняты театром во внимание и проведены в жизнь.

За этот год при участии театра был проведен ряд диспутов, причем театр считал важным и необходимым исходить при обсуждении деятельности театра от разбора и оценки его конкретных работ. На примере этих работ более четко выяснялись и внутренние линии театра, и тот отклик и требования, которые вызывает театр у широких масс зрителя. Наиболее удобный повод к такому обсуждению дал «Бронепоезд». Собеседования по поводу «Бронепоезда» состоялись в клубе «Комсомольской правды», на заводе «СВАРЗ» {565} и на большом диспуте, организованном Агитпропом Сокольнического района. Во всех этих случаях слушателями диспута являлись зрители, организованно просмотревшие данный спектакль, и представители которых выступали со своими замечаниями и соображениями. На диспуте Агитпропа Сокольнического района, кроме того, выступал А. В. Луначарский. Театр посылал на данные собеседования своих представителей, которые знакомили слушателей с задачами спектакля и театра и с работой, проведенной над данным спектаклем. Результаты этих собеседований представляются театру положительными и плодотворными. На одном из диспутов театром были исполнены отрывки из «Бронепоезда».

### Из протокола заседания Художественного совета МХАТ 16 апреля 1928 года

2. Слушали: Сообщение К. С. Станиславского о том, что на этих днях в театре заканчивается обсуждение производственного плана будущего сезона, причем из новых пьес предположено поставить «Бег» М. Булгакова и еще какую-либо современную пьесу (одну из заказанных К. Треневу, Вс. Иванову, К. Федину, Л. Леонову, А. Малышкину). Классический репертуар будет представлен в предстоящем сезоне постановкой трагедии «Отелло», находящейся уже в работе, и одной из следующих намеченных пьес: «Бесприданница», «Плоды просвещения», «Братья Карамазовы». По окончательной выработке репертуарного плана будущего сезона таковой будет представлен на рассмотрение и утверждение Художественного совета МХАТ.

Постановили: Сообщение К. С. Станиславского принять к сведению.

Затем все присутствующие приглашаются на просмотр (без декораций, гримов и костюмов) пьесы В. Катаева «Растратчики».

В связи с просмотром К. С. Станиславским был поставлен вопрос: какие пьесы следует ставить во МХАТ — современные, написанные молодыми авторами, еще неопытными в драматургии и учащимися на собственных ошибках, или классические, вызывающие большею частью упреки в отсталости театра? По поводу этого вопроса были высказаны различные мнения: в то время как одни находили, что непременно следует производить эксперименты с пьесами молодых авторов, давая им возможность на практике пробовать свои силы и развиваться в драматургии, другие категорически настаивали на том, что Художественный театр, не боясь никаких упреков, должен ставить классический репертуар, раз нет хороших или хотя бы удовлетворительных современных пьес.

### Из записи обмена мнений после просмотра пьесы «Растратчики» 16 апреля 1928 года

В. П. Полонский. Я хочу сейчас говорить не об игре, а о пьесе, которую считаю несравненно ниже исполнения. Игра всех, в особенности Тарханова, великолепна. Пьеса же совсем не оправдывает возлагаемых на нее ожиданий. Прежде всего, в ней нет «растратничества», нет социального раскрытия этого явления, его социального смысла. Это повесть о «бедных людях»; этот честный, кристаллически, до прозрачности честный Ванечка и Прохоров — раздавленный, несчастный чиновник, тип, знакомый нам еще из произведений Гоголя. Это растратчики без злого умысла, этакие «честные растратчики». Психологически этот случай рисуется так: человек, что называется, споткнулся, растратил в пьяном виде какие-то деньги и покатился все ниже и ниже, пока не докатился до конца. Такая трактовка растратничества убедительна как {566} житейский случай, но она не может быть убедительной для художественного произведения. Она слишком мелка. И вместо того чтобы увидеть на сцене растрату как социальное зло, видишь страдания несчастных людей, мучающихся безвинно. Пьеса не дает того, что от нее ждешь: начинается она почти водевильно, кончается же трагедией. И, просмотрев ее от начала до конца, находишь, что завязка в ней поверхностна, неглубока, а конец пристегнут, не связан с пьесой.

А. М. Лежава. Разделяя оценку Полонского, я буду еще резче критиковать пьесу. Не хотелось бы, чтоб Художественный театр, подходя к новым постановкам, к новым пьесам, дебютировал бы в такой пьесе — в смысле ее внутреннего содержания. Тип растратчика, который нам опасен, который должен был бы быть вскрыт пьесой, совсем другой, чем Прохоров или Ванечка. Если бы пьеса вскрыла тип растратчика вредного, опасного, вскрыла бы растрату как социальное явление, была бы как-то оправдана постановка ее в Художественном театре. Пьеса же, как она написана, — это слишком мелкая вещь для такого большого, такого значительного театра. Конечно, исполнение затмевает многие дефекты пьесы, но все же заметно, что в пьесе есть ненужности, например сцена на вокзале. Зачем автору понадобилось не только показать нам Прохорова, как он приезжает куда-то, кутит, растрачивает деньги, но еще всунуть его на вокзал, в поезд… Мне кажется, лучше было бы сразу после сцены на ярмарке перенести действие в квартиру Прохорова или вообще кончить пьесу сценой на ярмарке. И встреча Прохорова на вокзале с этим другим растратчиком ни к чему, ничего интересного не дает. Затрудняюсь сказать, можно ли что-либо сейчас сделать, чтобы исправить пьесу. Говорят, что повесть «Растратчики» написана хорошо, но можно ли улучшить пьесу, — не знаю.

К. С. Станиславский. Театр поставлен в очень затруднительное положение. Сейчас у публики определенный интерес к современным пьесам. А таких пьес мало, при этом они еще слабы в драматургическом отношении. Мы заказали пьесы многим авторам, но кто из них напишет и какие они будут — никто не знает. В настоящее время в театр представлена только одна современная пьеса — «Бег» М. А. Булгакова, о которой Владимир Иванович хотел сегодня говорить на заседании. Но он по нездоровью не смог приехать сюда. Вместе с тем вот‑вот уж подходит срок, который нам дан УГАТом[[48]](#footnote-49) для представления репертуарного плана следующего сезона. Что же лучше для театра: играть современные пьесы молодых авторов, пьесы недозрелые, вырастающие на своих ошибках, или классические пьесы? Мы хотим смешать в своем репертуаре и те и другие, так как если мы будем играть только классический репертуар, то это произведет впечатление, что театр отстает от жизни.

А. М. Лежава. По-моему, лучше театру услышать нарекания, что ставятся старые вещи, чем делать такую досадную и неудачную попытку постановки современной пьесы.

Г. Г. Шпет. Каждый из говоривших здесь прав со своей точки зрения. Полонский, например, подошел к разбору пьесы как литературный критик. Но ведь каждая пьеса имеет не только литературные достоинства, но и сценарные. «Унтиловск», например, о котором уже упоминали, конечно, в отношении литературном стоит несравненно выше «Растратчиков». Но в отношении достоинств сценических — выше «Растратчики». Театр ведь прежде всего преследует цель — воздействовать на зрителя эмоционально. И в «Растратчиках» цель эта, безусловно, достигнута. Зритель ясно видит, до какого ужаса может довести то, что началось почти анекдотично. Кроме того, пьеса дает {567} возможность театру показать такое исполнение, и, раз это так, ее надо принять и поставить. И наш современный зритель будет смотреть пьесу с интересом и уйдет из театра с пониманием того ужаса, к которому ведет такое легкое начало Прохоров представляется мне типичным «делириком»: он поступает как человек, много пивший на своем веку. Попались ему в руки деньги, и нет сдерживающего начала, чтобы удержаться — сначала от бутылки пива, второй, третьей, затем водки и т. д. С чем я несколько не согласен — это со столь реалистическим подходом к пьесе. Но этого изменить уже нельзя. Я согласен с тем, что сцена на вокзале случайна, не очень нужна. Но последняя сцена дает нужный спуск нервам зрителя. Нельзя было бы закончить пьесу, доведя ее только до высшей точки, до ярмарки. Излишен в последней картине только какой-то налет ненужного сентиментализма, как, например, в сцене Зои и Ванечки. Есть длинноты: начало вагона, сцена около кассы в первой картине, разговор Ванечки с артельщиками и служащими. Но это частности. По моему мнению, пьесу эту можно было бы поставить, придав ей элемент фантастики, иррациональности…

А. М. Лежава. Настоящий тип растратчика — это этот инженер на станции, вот его бы и надо было развить в целую пьесу.

А. К. Воронский. Я думаю, что пьесу надо было поставить, несмотря на все ее недостатки. Вот как мне рисуются ее герои. Прохоров — это фантаст. Он весь живет какими-то мечтами о великолепной жизни, и кроме этого жить ему нечем. Вот такие люди и тратят так нелепо, так непонятно попавшие к ним случайно чужие деньги. Я думаю, что если Прохоров не типичен, то во всяком случае таких растратчиков больше, чем это нам на первый взгляд кажется. В бытовом смысле фигура Прохорова оправдана вполне. Но вот в чем вина автора: вся фигура Прохорова могла бы быть понятна, если б автор развил его как фантаста. Вместо того чтобы раскрыть вот этого «графа Гвидо», который «вскочил на коня», он только упоминает об этом, он только говорит вскользь. Сценическое оформление пьесы превосходно. К сожалению, пьеса лишена центрального места, того, что в повести, по-моему, составляет ее высшую точку, — сцены в деревне. Сентиментализм последнего акта мне тоже показался не нужным. А если его и оставить, то надо проводить суше и строже. Слабовата сцена с мужиками. Неоправдан разговор Ванечки у кассы. Правда, он объясняет как-то Ванечкину сущность, но это объяснение нужно для чего-то, что происходит через большой промежуток времени, а потому забывается. Опять повторяю — главный недостаток в том, что не выявлен «граф Гвидо». И фантастики надо было бы дать больше.

А. М. Лежава. Хочу поставить еще вот какой вопрос: когда происходит действие пьесы? В ней совсем нет печати современности, все это могло случиться и до революции, и после нее.

В. П. Катаев. Прежде всего должен сказать, что в первоначальной редакции пьесы было все совсем иначе. От первой редакции остался только первый акт и часть последнего. Средняя же часть, где у меня были сцены в Ленинграде, в городе Калинове, в деревне, — теперь заменена вот этой сценой на ярмарке. Спектакль в том виде, в каком он теперь сделан, я все же принимаю, хоть он и не поставлен в том плане, в каком я мыслил. Объяснение поведения Прохорова, по-моему, таково: он не уважает Советской власти. Ведь в прежнее время у Сабакина он не крал, потому что весь строй и уклад жизни казались ему незыблемыми и страшно было быть осужденным и деклассированным. А теперь, когда все полетело, когда весь привычный строй жизни рассыпался, все представления Прохорова в новом виде. И деньги ему представляются какими-то шальными, «советскими», и наказание не так страшно… «Растратничество» — ведь это типично русское явление. И именно такое растратничество. Хотите, поедемте сейчас в казино — я там бываю часто, — {568} и увидите там много таких типов. Их уже все там знают, так и говорят: «Вот этот уже последние остатки растрачивает… А этот еще с неделю продержится…» Нет, нельзя сказать, что Прохоров не типичен для растратчика. Таких много…

Я. С. Ганецкий. Я согласен с автором, что такие случайные растраты очень часты. Это не типичный случай, но и не единичный. И по-моему, пьесу будут смотреть с интересом.

К. С. Станиславский. Чего же теперь держаться театру в будущем? Какой курс держать?

В. П. Полонский. По-моему, не надо бояться экспериментов. Если молодым авторам не дать возможность производить эксперименты, то ничего не выйдет из нашей драматургии. Путь содружества театра с молодыми авторами — это самый верный путь.

К. С. Станиславский. Вот Малая сцена и предполагалась как сцена для экспериментов. Но помещение там небольшое, большого сбора дать не может, и молодому автору нет смысла, проделав всю работу над пьесой, — отдать ее для постановки на Малой сцене, получая грошовые авторские за свой труд. Будь у нас второе помещение вместительнее, было бы иначе. Вот почему молодые авторы на Малую сцену пьес не дают или дают неохотно. Вместе с тем на Большой сцене идут современные пьесы не только потому, что они окупают бюджет, а классические — нет…

### Обращение членов Совета 16‑ти к К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко 13 апреля 1928 года

Мы, нижеподписавшиеся члены Совета 16‑ти МХАТ, считаем необходимым заявить следующее.

В настоящий момент, когда страна ждет живого и глубокого отклика от искусства вообще и нашего театра в частности, необходимо полное и творческое напряжение всех живых сил театра. Между тем внутренняя атмосфера театра настолько тяжела и управление театром настолько оторвано от современности и от труппы, что будущее театра стоит под грозным ударом. Только наиболее полное вовлечение труппы и молодежи театра в его органическое строительство обеспечит тесную связь Владимира Ивановича и Константина Сергеевича с труппой и установит необходимое творческое самочувствие в театре. Однако Дирекция и люди, окружающие Константина Сергеевича, вместо того чтобы помочь сближению великого художника с творческими силами театра, отдаляют его от жизни, нужд и требований труппы.

Считая создателей театра — Константина Сергеевича и Владимира Ивановича — единственными художественными и ответственными руководителями театра, одушевленные горячим стремлением строить вместе с ними живой Художественный театр, мы настаиваем на пересмотре административно-организационного управления театром как не соответствующего нуждам театра в данный момент и задерживающего его развитие.

Мы считаем необходимым: 1) упразднение Дирекции (с сохранением Н. В. Егорова в качестве зав. административно-финансовой частью); 2) сохранение Совета 16‑ти как органа, на который опираются в своей художественно-общественной политике директора театра; 3) создание при директорах и Совете для руководства текущей жизнью театра ответственного Секретариата, составленного из представителей труппы. Таким путем молодежь будет подготовлена к будущему принятию театра.

{569} Новое управление театром с неизменно большей энергией, нежели ныне, возьмется за повышение художественного уровня театра и внутренней дисциплины труппы, за поднятие производительности театра. Мы верим, что только при проведении указанной реорганизации Художественный театр будет живым, и искусство, ради которого работали Константин Сергеевич и Владимир Иванович, не умрет.

*Члены Совета 16‑ти*

### Из протокола заседания Совета 16‑ти[[49]](#footnote-50) 23 апреля 1928 года

2. Слушали: Вопрос об организации театра. Доклад Управления театром («шестерки»).

Постановили: Признать принципиально правильной организацию, предложенную «шестеркой», а именно: взамен существующей Дирекции во главе театра становятся два директора (К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко), один из которых является ответственным, а второй — директором по художественной части. Заведование хозяйственно-финансовой частью возлагается на помощника директора, ответственного перед Наркомпросом и директорами (Н. В. Егоров). Общее руководство жизнью театра возлагается на Совет 16‑ти, который решает все принципиальные вопросы общей жизни театра и который является высшим конфликтным органом в случае разногласия директоров. Для ведения текущей художественной жизни театра, для управления труппой, для подготовки производственного плана, для управления административной жизнью в помощь директорам Совет 16‑ти выделяет Управление театром — «шестерку». В состав Управления театром («шестерки») входят: М. И. Прудкин (уполномоченный по административной части и внешним сношениям), И. Я. Судаков (по административно-финансовой части), П. А. Марков (зав. литчастью), Н. П. Баталов (уполномоченный по вопросам дисциплины), Н. П. Хмелев (по вопросам труппы) и Ю. А. Завадский (по вопросам режиссуры). Управление театра («шестерка») обязано иметь регулярные заседания; Управление театра («шестерка») выделяет ежедневно дежурного члена, к которому имеет право обращаться каждый член театра по своим нуждам и к которому прибегают в случае срочных дел директора и помощник директора. И. Я. Судаков прикомандировывается к Н. В. Егорову в качестве постоянного работника. В связи с указанной реорганизацией упраздняются должности зам директора по художественной части, зам. директора по внешним сношениям и зав. труппой. На обязанности Управления театром, кроме того, в качестве срочных дел возлагается проведение сокращения труппы, выработка производственного плана, окончательного управления театром, проведение прибавок. Указанная конструкция входит в силу окончательно и формально с момента ее утверждения Наркомпросом; впредь до этого утверждения Управление театром («шестерка») постепенно входит в дела театра. Просить К. С. Станиславского возможно срочно согласовать с Наркомпросом указанную форму организации.

### Из протокола заседания Совета 16‑ти 16 мая 1928 года

1. Слушали: Об окончании сезона и сроках выпуска пьес «Квадратура круга» и «Хозяйка гостиницы».

{570} Постановили: Установить, что «Квадратура круга» должна быть выпущена в конце текущего сезона (Владимир Иванович занимается пьесой, начиная с 1 июня). Признать желательным, чтобы работы над «Хозяйкой гостиницы» продолжались в этом сезоне так, чтобы был возможен ее выпуск в начале будущего сезона, и, если бы оказалось нужным, ввести в репетиции в роли маркиза В. О. Топоркова.

5. Слушали: О репертуаре будущего сезона.

Постановили: Включить в репертуар будущего сезона инсценировку романа Л. Н. Толстого «Воскресение». Просить Владимира Ивановича переговорить с М. А. Чеховым по поводу этой постановки. Справиться в МХАТ 2‑м, предполагает ли М. А. Булгаков ставить «Фальстафиаду» или уже отказался от этой мысли. Разработать вопрос об утренниках в смысле подыскания пьесы для замены «Синей птицы», а также в смысле постановки классических пьес на утренних спектаклях. Поставить вопрос о постановке в будущем сезоне пьес «Нахлебник» и «Провинциалка».

### Положение о Режиссерской комиссии

1. Режиссерская комиссия состоит при директорах и Управлении театром и является консультативно-экспертным органом по вопросам режиссуры.

2. В задачи Режиссерской комиссии входит:

а) обсуждение режиссерских планов, принятых к постановке пьес;

б) обсуждение вопросов режиссерского искусства;

в) обсуждение вопросов актерского воспитания;

г) обсуждение вопросов декоративного оформления сцены;

д) обсуждение вопросов, связанных с очередными работами театра и возбуждаемых как директорами и Управлением театра, так и самой Режиссерской комиссией.

3. Режиссерская комиссия имеет свой президиум, который берет на себя подготовку заседаний Комиссии и помогает Управлению следить за текущей художественной работой театра.

4. В состав Режиссерской комиссии входят на сезон 1928/29 года с правом решающего голоса следующие лица: Вл. И. Немирович-Данченко, В. И. Качалов, В. В. Лужский, Л. М. Леонидов, И. М. Москвин, М. М. Тарханов, В. Г. Сахновский, Ю. А. Завадский, Б. И. Вершилов, Е. С. Телешева, Н. Н. Литовцева, К. И. Котлубай, Н. М. Горчаков, И. Я. Судаков, П. А. Марков, а также члены Управления театром; с правом совещательного голоса следующие лица, еще не осуществлявшие постановок, но готовящиеся к работе по режиссуре МХАТ: Б. А. Мордвинов, Б. Н. Ливанов, М. Н. Кедров, В. П. Баталов, И. М. Раевский, В. Я. Станицын [Баклановский\*][[50]](#footnote-51).

5. В президиум Режиссерской комиссии на сезон 1928/29 года входят: В. Г. Сахновский (зам. председателя\*), В. В. Лужский, И. Я. Судаков, П. А. Марков (председатель\*).

### Письмо в редакцию газеты «Правда», 1928, 16 мая

Уважаемый тов. редактор! Прошу вас поместить следующее письмо, вызванное заметками в некоторых газетах и журналах о внутренней жизни в МХАТ.

{571} В течение текущего сезона перед МХАТ встал вопрос о новой форме внутренней организации в связи с окрепшим положением молодежи внутри театра. Наша встреча с молодежью, влившейся в наш театр осенью 1924 года, в момент нашего возвращения из-за границы, оказалась для театра плодотворной. Эта талантливая и прекрасно относящаяся к делу молодежь в течение нескольких лет слилась со старшим поколением театра, и мы можем сказать, что МХАТ снова имеет единую труппу, которая может взяться за выполнение больших общественных и художественных задач, лежащих перед театром. Для молодежи ее работа оказалась также чрезвычайно важной, так как она встала на позицию той актерской школы, которую мы считаем единственно верной в театре и которую хранит замечательное поколение «стариков» нашего театра.

Уже в предшествующие сезоны мы делали опыты привлечения молодежи к управлению театром в разнообразных формах. За последнее время мы приняли твердое решение вовлечь молодежь в управление театром и после тщательной проработки вопроса во внутренних органах театра приняли совместно с Вл. Ив. Немировичем-Данченко следующую форму управления театром, которая постепенно проводится в жизнь и с будущего сезона будет окончательно сконструирована. Во главе театра становятся два директора с равными правами: Вл. Ив. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский. В своей деятельности они опираются на внутренний совет, который состоит из основной группы «стариков» и молодежи театра и в который в данный момент входят: К. С. Станиславский, Вл. Ив. Немирович-Данченко, И. М. Москвин, В. И. Качалов, В. В. Лужский, Л. М. Леонидов, М. М. Тарханов, Н. А. Подгорный, Н. В. Егоров, Н. П. Баталов, Ю. А. Завадский, П. А. Марков, В. Г. Сахновский, И. Я. Судаков, И. П. Хмелев и М. И. Прудкин.

Мы думаем, что единство труппы — верный залог единства театра, и тем радостнее отметить ту дружескую атмосферу, в которой работают «старики» совместно с молодежью. Этот внутренний художественный орган, к которому мы с Владимиром Ивановичем прибегаем в случае могущих возникнуть между нами разногласий, выделяет Управление театром, которое ведет в контакте с директорами текущую работу театра и в которое входят: Н. П. Баталов, Ю. А. Завадский, П. А. Марков, М. И. Прудкин, И. Я. Судаков и Н. П. Хмелев. Ответственным заведующим административно-финансовой и хозяйственной частью является Н. В. Егоров.

Внутри театра у нас существовали — и мы предполагаем теперь еще более развить их деятельность — комиссии: репертуарная, режиссерская и по вопросам театральной этики, в которые мы привлекаем представителей труппы.

Эволюция нашего театра на путях современной общественности совершается с большими трудностями, но думаю, что каждая из современных пьес, поставленная театром, не говоря уже о «Бронепоезде», многое объяснила и многое дала театру.

Сейчас мы заказали ряд пьес современным авторам, и в будущем сезоне будут поставлены две современных пьесы и две классических, так как мы считаем также своим долгом давать классический репертуар.

Мы приступили к выработке мер по связи с организованным зрителем и по расширению Художественного совета театра, который и в текущем сезоне очень помог работе театра.

В некоторых газетах и журналах появились заметки с личными нападками на отдельных работников театра. Считаю своим долгом и совершенно для себя необходимым сказать, что затронутые в заметках лица, занимающие должности членов Дирекции и являющиеся моими ближайшими помощниками, работали и работают со мной в полном контакте и по моим директивам. {572} Я открыто и горячо вступаюсь за моих прекрасных помощников и сотрудников. Они хорошо и давно мне известны как талантливые, в высшей степени порядочные и честные люди, в течение многих лет испытанные в деле, бесконечно преданные идее МХАТ, с высоким стажем, — каждый по своей специальности. Я категорически протестую против совершенно необоснованных выпадов и обвинении, задевающих честнейших и преданнейших театру моих помощников.

Происходящая реорганизация продиктована мотивами, гораздо более глубокими, чем достоинства и недостатки отдельных работников МХАТ, а именно: назревшей потребностью привлечь к управлению театром ту часть труппы, в которой мы видим наших наследников и которая помогает нам более чутко чувствовать современность. Мы же в свою очередь отдаем нашей прекрасной молодежи и новому зрителю весь багаж нашего художественного опыта и все наше чувство искусства.

Народный артист Республики *К. Станиславский*

### Молодежь МХАТ о планах театра «Современный театр», 1928, № 21, 22 мая

Позвольте через посредство вашего журнала сообщить о тех конкретных мероприятиях, которые предпринимаются МХАТ относительно волнующих современную общественность вопросов.

1. Одним из самых больных и трудно разрешимых вопросов является большая доступность МХАТ массовому зрителю. Несмотря на то что «Бронепоезд» идет почти исключительно целевыми спектаклями, это является далеко не достаточным. Вопрос может быть разрешен лишь значительным снижением цен, но бюджет театра не позволяет так широко распахнуть двери театра, как бы этого хотелось. Единственным выходом является создание второй сцены, которая поможет театру обслужить организованного зрителя. И вот поэтому театр возбуждает теперь перед правительственными органами ходатайство о расширении существующей Малой сцены до 1100 мест, что позволит рабочему зрителю видеть спектакли МХАТ по доступным ценам, а театру соприкоснуться с той аудиторией, которой он идет навстречу и более тесной связи с которой мешают вызванные необходимостью цены театра.

Этим отнюдь не исключаются — и театр предполагает в дальнейшем развивать — целевые спектакли, рабочие абонементы, выезды в районы; театр уже подготовляет спектакли, которые легко переносимы на небольшие сценические площадки, без ущерба для их художественной ценности.

2. Вторым, не менее существенным пунктом является вопрос о современном репертуаре. Трудности создания пьес, одновременно вскрывающих великий смысл эпохи и отвечающих системе игры театра, очевидны. Театр уже вступил на путь совместного творчества с авторами. Он будет неуклонно идти по нему, все повышая требования к общественному значению, внутреннему смыслу и художественному качеству пьес. На днях в театр представляет пьесу Всеволод Иванов. Пишет пьесу автор «Падения Дайра» Александр Малышкин. К сентябрю должен закончить пьесу К. Федин. Пишет К. Тренев. Заканчивает пьесу из юношеской жизни Николай Огнев. Обещает пьесу Леонид Леонов.

Не замыкаясь в круг определенных литературных группировок, ища авторов, созвучных эпохе и театру, театр намерен вступить в переговоры с представителями {573} различных литературных течений. Одна из таких встреч театра, в лице Владимира Ивановича Немировича-Данченко, с представителями ВАПП уже состоялась.

Придавая огромное значение классическому репертуару в эпоху культурной революции, театр начал подробную работу по выбору пьес, которые могли бы по силе своей внутренней тематики и по глубине своего социального анализа расширить сознание зрителя и держать театр на высоком художественном уровне, требуемом эпохой.

3. Сценическое учение Константина Сергеевича Станиславского и Владимира Ивановича Немировича-Данченко требует смены не только актерской, но и режиссерской. Театр стоит перед необходимостью воспитать режиссеров, которые сохранили бы и развили их сценическое учение. Помимо режиссеров, уже выдвинувшихся в театре, театр создает институт режиссеров-лаборантов, привлекаемых из состава молодежи театра. В поисках живого сценического языка театр думает дать на своей Малой сцене полный простор экспериментальным поискам на основе сценической школы театра.

4. Стремясь глубоко учитывать мнение живых сил страны, театр предполагает расширить существующий при нем Художественный совет. Уже в течение текущего сезона Художественный совет принес театру огромную пользу. Помимо этого, театр предполагает развить уже практиковавшиеся выезды в рабочие клубы, на фабрики и заводы для живого обмена мнений о работе театра. Живая с ними связь еще больше углубит стоящие перед театром ответственные художественные, общественные задачи, которые могут быть выполнены только в результате совместной дружеской и упорной работы.

*Н. Баталов,  
Ю. Завадский,  
П. Марков,  
М. Прудкин,  
И. Судаков,  
Н. Хмелев*

### «Блокада» в МХАТ I. *Беседа с П. А. Марковым* «Новый зритель», 1928, № 27/28, 8 июля

МХАТ I включил в репертуар будущего зимнего сезона новую пьесу Всеволода Иванова «Блокада», — сказал нашему сотруднику П. А. Марков. — Мы чувствуем в этом драматурге своего, близкого нам автора. Поставленная в истекшем сезоне его пьеса «Бронепоезд» дала нам соединение глубокого пафоса и революционного подъема, оправданного внутренней характеристикой человека. «Блокада» захватывает острый переломный момент жизни Советской страны — последние вспышки гражданской войны и намечающийся переход к мирному строительству. Фон пьесы — кронштадтское восстание. В пьесе ряд очень глубоких и значительных образов, дающих богатый материал для актерской работы. Мы полагаем, что эта пьеса будет первой новой постановкой будущего сезона. Как и «Бронепоезд», она будет прорабатываться автором совместно с театром. Руководитель постановки — В. И. Немирович-Данченко, для которого «Блокада» явится его первой большой работой по возвращении из-за границы. Пьеса ставится совместно с режиссером И. Я. Судаковым. В. И. Немирович-Данченко и И. Я. Судаков уже приступили к разработке режиссерского плана. Пьеса очень сложна по своей внутренней структуре, хотя и заключена в форму четырехактной пьесы с прологом, без деления на картины. Основная социальная среда — рабочие.

### **{****574}** Из подборки «Проверяем работу худсоветов». МХАТ I «Новый зритель», 27 января 1929 года

Московский Художественный театр в прошлых сезонах, еще до организации общественных художественных советов при театрах, чувствовал необходимость привлечения к обсуждению репертуарных вопросов компетентных представителей советской общественности и искусства.

В прошлом сезоне при театре был организован Художественный совет, в состав которого вошли как персонально приглашенные общественные и художественные деятели, так и представители общественных организаций. Художественный совет принимал участие в выработке производственного плана; главная его работа заключалась в просмотрах готовившихся пьес на черновых показах. Нужно сказать, что замечания и поправки членов Совета всегда принимались театром с большим вниманием и благодарностью, в частности, в «Бронепоезде» ряд колеблющихся идеологически моментов был исправлен по указанию членов Совета.

В настоящем сезоне Художественный совет значительно расширился за счет увеличения числа представителей общественных и партийных организаций, и театр соответственно этому рассчитывает и на расширение деятельности Художественного совета. Еще в конце прошлого сезона в письме, опубликованном в журнале «Современный театр», за подписями шести членов Управления МХАТ, театр указывал на необходимость расширения Художественного совета. К сожалению, утверждение нового состава Совета задержалось, и потому театр имел возможность собрать только первое организационное заседание Художественного совета (в конце декабря), на котором был заслушан доклад Вл. И. Немировича-Данченко о производственном плаке текущего сезона.

Художественный совет выдвинул в качестве очередных своих задач, во-первых, участие в выработке репертуара и, во-вторых, работу по изучению организованного зрителя и по связи с ним. В настоящее время Литературная комиссия театра совместно с членами Художественного совета вырабатывает формы участия членов Совета в проработке предварительного репертуарного плана, в просмотрах поступающих в театр пьес, в связи с авторами и т. д. Причем театр и Совет хотят найти наиболее плодотворные и гибкие формы этого участия. Таким же способом прорабатываются и вопросы связи со зрителем, причем в Художественном совете нашли большой отклик и поддержку практиковавшиеся театром выезды в районы, на фабрики и заводы для обсуждения спектаклей, показанных той или иной группе зрителей. Доклады комиссии должны быть заслушаны на ближайшем заседании Совета, которое должно состояться в январе. Приблизительно в то же время состоится черновой просмотр членами Совета ближайшей новой постановки театра, «Блокады» Всеволода Иванова. Театр глубоко верит в полную плодотворность будущей работы Совета и приложит все усилия для установления не формального, а фактического контакта с Советом и вовлечения его в работу театра.

### Из протокола заседания Управления МХАТ 11 мая 1929 года

1. Слушали: О репертуарном плане сезона 1929/30 года.

Постановили: Представить на утверждение Главреперткома следующий репертуарный план — новые постановки на Большой сцене — «Бесприданница» Островского; «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого; «Три толстяка» Ю. Олеши; «Отелло» Шекспира; одна из пьес, заказанных Вс. Иванову, {575} Ю. Олеше, Киршону, Треневу и Малышкину. На Малой сцене: «Универмаг» В. Катаева; «Рокси» («Чикаго») в переводе Н. Д. Волкова; «Дядюшкин сон» по повести Достоевского. Кроме того, предполагается поставить еще одну пьесу на Малой сцене, возможно, из числа указанных.

Пьесы текущего репертуара для Большой и Малой сцен: «Блокада», «Бронепоезд», «Горячее сердце», «Женитьба Фигаро», «На дне», «Вишневый сад», «Братья Карамазовы», «Синяя птица», «Смерть Пазухина», «Царь Федор», «У врат царства», «Продавцы славы», «Декабристы», «Горе от ума», «На всякого мудреца довольно простоты», «Сестры Жерар», «Битва жизни», «Елизавета Петровна», «Квадратура круга», «Хозяйка гостиницы». Для выездных спектаклей в клубах: «Взлет» Ваграмова и еще одна-две пьесы невыясненные.

### Письмо Вл. И. Немировича-Данченко П. А. Маркову. Май 1929 года

Я получил от Свидерского следующую телеграмму:

«Проектируется упразднение Правления МХАТ в нынешнем составе Состав Правления три директора. Станиславский, Немирович-Данченко и коммунист Гейц, бывший директор управления московскими зрелищными предприятиями. Обязанности между директорами распределяются по соглашению. Считаю проект целесообразным и кандидатуру Гейца приемлемой Срочно телеграфируйте Ваше мнение. Тоже запросим Станиславского».

Я ответил:

«Упразднением Правления Вы разрушите естественно сложившееся административное достижение, каким не может похвастаться ни один театр в мире. При громадном производственном плане, болезни Станиславского и незнакомстве с делом нового содиректора для меня создадутся непосильные условия. Со всей энергией прошу отложить до более глубокого обсуждения. Привет».

Телеграмму Свидерского получил около 11 вечера в четверг в Женеве. Ответил в пятницу утром перед выездом. Пишу сейчас из Берлина: 33 Курфюрстендам. Пансион Курфюрсте. Сообщите, пожалуйста, этот адрес Ольге Сергеевне[[51]](#footnote-52).

Привет всем! Все образуется!

*В. Нем*[*ирович*]*-Дан*[*ченко*]

### Новая дирекция МХАТ г. «Известия», 7 сентября 1929 года

Главискусство утвердило следующий состав Дирекции Художественного театра: К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко и М. С. Гейц. В качестве постоянного совещательного органа при Дирекции учреждена Коллегия, в состав которой, кроме указанных лиц, входят Хмелев, Судаков, Баталов, Прудкин и Марков.

### Хроника МХАТ. *Беседа с зав. литературной частью П. А. Марковым*, «Известия», 15 сентября 1929 года

В этом сезоне МХАТ показывает «Воскресение» Толстого в инсценировке Раскольникова. Задача спектакля — дать «социальный роман» на сцене. Постановка эта будет осуществлена в первой половине сезона.

{576} Немного ранее на Малой сцене пойдет «Дядюшкин сон» Достоевского; режиссура ищет раскрытия образа Достоевского-сатирика.

Дальнейшая работа театра — «Три толстяка» Юрия Олеши, фантастическая насмешливая сказка, проникнутая здоровьем и радостью.

«Отелло», трагедия Шекспира, будет в связи с возвращением к работе Станиславского осуществлена в этом сезоне Отелло играет Леонидов.

В «Бесприданнице» Островского режиссура хочет найти способы современного сценического языка для этого драматурга, тем более что «Бесприданница» и по своей теме (власть денег), и по манере письма дает возможность нового подхода к Островскому.

«Рокси» («Чикаго») — переводная американская пьеса (для Малой сцены). «Универмаг» Катаева (также для Малой сцены) — сатирическая комедия на тему о мещанстве и пошлости.

### Резолюция расширенного производственного совещания от 12, 14, 16, 21 октября 1929 года

1. Слушали: Доклады технической и художественной подкомиссий Производственной комиссии МХАТ.

Постановили: Заслушав доклады технической и художественной подкомиссий Произв. комиссии МХАТ, расширенное производственное совещание признает работу Производственной комиссии за истекший сезон 1928/29 г. неудовлетворительной как в части вовлечения массы в проработку вопросов, так и в незначительности и поверхностности охвата важнейших вопросов жизни всего коллектива театра и в части наблюдения за выполнением своих постановлений. Собрание все же отмечает существование Производственной комиссии в стенах театра как положительное достижение.

Причины такой ненормальной работы Производственной комиссии объясняются всей той атмосферой, в которой в последнее время находился весь театр.

Нужно признать, что виновниками создавшегося положения являются лица, возглавлявшие администр.‑управл. аппарат театра (так называемая «пятерка»). Отсутствие у «пятерки» собственных ясных целей в худож.‑идеологическом руководстве театра, бесплановость. Отвергание инициативы масс; подавление критики; игнорирование громадными возможностями богатейшего организма МХАТ; неумелое использование высококвалифицированных работников театра; неумение должным образом организовать работу (невыполнение своих же решений); система обещаний и невыполнений; антитоварищество и протекционизм; система раскола единства коллектива посредством подразделения на составы, группы и т. д.; выдвижение на роль идеолога МХАТ, воспитателя актерской массы и режиссера, человека, не имеющего для этого достаточного авторитета; этическая невыдержанность и полная непригодность человека, назначенного для исполнения такой ответственной работы, как заведывание труппой МХАТ; все это привело театр к глубокому внутреннему кризису, недостаточной налаженности, разрыву отношений с советской общественностью, прекращению художественного роста и понижению художественной дисциплины. Такое положение угрожает МХАТ потерять то высокое художественно-общественное место, которое МХАТ до сих пор занимал в истории мирового театра.

Расширенное производственное совещание заверяет всю общественность как внутри, так и вне театра, что все работники театра будут всемерно поддерживать все мероприятия Дирекции, направленные к установлению достойной Художественного театра художественно-идеологической линии и должной атмосферы работы. Расширенное производственное совещание призывает {577} всех работников театра к единению и предлагает развернуть широкое обсуждение в порядке самокритики всех вопросов организации дальнейшей жизни театра и поручает месткому разработать мероприятия, кои способствовали бы устранению указанных ненормальностей.

*Председатель — С. Б. Фрумет*

### Из протокола заседания Режиссерского; совета МХАТ 29 ноября 1929 года

Слушали: Обсуждение генеральных репетиций «Дядюшкина сна».

За спектаклем можно признать некоторые достоинства, как например, хорошо сделанные отдельные образы (результат работы Владимира Ивановича), но принять его в целом нельзя. Прежде всего, он сильно запоздал, что явилось результатом неприемлемо медленного темпа работы. В спектакле нет совершенно необходимой ему острейшей сценической выразительности, того, ради чего пьеса включалась в репертуар. Прием работы не отвечает стилю произведения. Его можно было бы играть или как драму, к чему, впрочем, нет оснований, или как легчайшую комедию — почти фарс, — и тогда прозвучала бы патетика и сатира Достоевского. Показанный спектакль стоит на грани драмы и комедии. После просмотра «Дядюшкина сна» театру надо поставить перед собой вопрос громадной важности: следует ли театру идти на поиски той острейшей выразительности, какую дает сильнейшее внутреннее напряжение, или театр не сможет пойти дальше какой-то гладкости, совершенно не отвечающей замыслу спектакля, и подчинения любого автора привычным и установленным приемам МХАТ. И если следует продолжать искания, то надо быть чрезвычайно строгими и требовательными к себе в дальнейшем.

### Из протокола заседания Режиссерского совета МХАТ 20 декабря 1929 года

2. Слушали: Доклад П. А. Маркова о предположениях по поводу производственного плана Большой и Малой сцен на 1930/31 г. Следует признать, что репертуар настоящего сезона в своей совокупности плохо звучит в современной обстановке. Коренные сдвиги, происшедшие в стране за истекший год, требуют от театра обновления тематики, требуют показа социально-политического спектакля. Большинство современных пьес («Блокада», «Унтиловск»), прошедших до сих пор в МХАТ, давало трагическое ощущение современности и, вероятно, в силу этого обстоятельства не встретило отклика со стороны зрителя. Литературно-репертуарная комиссия Художественно-политического совета МХАТ, посвятившая специальное заседание разбору ближайших репертуарных задач театра, выдвинула ряд актуальнейших современных тем: коллективизация в деревне, колхозное строительство, индустриальная реконструкция, вопросы нового быта, антирелигиозный поход, интернациональная революционная борьба, Художественному театру, предъявлявшему всегда и продолжающему предъявлять к пьесе требование глубокого философского, психологического и социального обоснования, не должен внушать опасений новый, непривычный для театра сюжет, занявший сейчас доминирующее место на советской сцене. Пьеса, ставящая сюжетом простой факт, борьбу вокруг маленького явления современной жизни, может привести к большим обобщениям и дать настоящий политический спектакль, — и притом настоящий спектакль Художественного театра. Следующие авторы выдвигаются Литературно-репертуарной комиссией: Тренев (в январе должен представить колхозную пьесу); Киршон (пишет пьесу на тему о человеческих {578} отношениях на фоне расслоения деревни, должен представить ее в феврале), Олеша (пишет пьесу на тему борьбы идеализма с материализмом, должен представить ее в мае), Афиногенов (выдвигаемый в связи с постановкой «Чудака», давшей о нем ощущение как об авторе, чувствующем современность, имеющем смелость остро ставить вопросы и обладающем драматургическим чутьем)

Подчеркивая важность современной пьесы, Литературно репертуарная комиссия отнюдь не закрывает для МХАТ классического репертуара, хотя вопрос о его сценической трактовке еще не разрешен театром. Вопрос о современной теме выдвинут как первоочередная задача. Ближайшей постановкой классической пьесы является «Бесприданница». Одна из мыслей Владимира Ивановича, которой он придает существенное значение, — «Мертвые души».

В деле обновления репертуара большую помощь театру может оказать Малая сцена, применительно к которой должно идти на самые смелые и резкие эксперименты. Основной задачей для Малой сцены следует считать поиски современного репертуара и современного спектакля Авторами, выдвигаемыми Литературно-репертуарной комиссией для Малой сцены, являются Липатов (пишущий комсомольскую пьесу), Огнев (тоже молодежная пьеса), может быть, Маяковский.

При дальнейших работах над идеологически художественным репертуарным планом театру надо твердо учесть следующее если МХАТ не ответит на требования, предъявляемые к нему современностью, если он не сможет дать на Большой сцене, при поддержке Малой — как экспериментальной, — подлинный современный репертуар, дальнейшая жизнь театра, оторванная от живой жизни страны, будет очень трудна.

Постановили: Признать участие театра в живой жизни страны абсолютной необходимостью считать, что такой же необходимостью является не только категорическое выявление отношения театра к современности, но и наличие нужного для этого драматургического материала. Современный авторский материал должен волновать, вдохновлять, зажигать актера и при этом быть в плане свойственного МХАТ особого типа реализма. Соединение такого драматургического материала и искреннего, глубокого понимания театром современных задач даст настоящий социально политический спектакль.

### Из протокола заседания Режиссерского совета МХАТ 2 марта 1930 года

5. Слушали: Сообщение П. А. Маркова о репертуарных предположениях на будущий сезон. Основной упор в репертуаре будущего года будет сделан на современные пьесы. Репертуарные планы для Большой сцены складываются следующим образом пьеса Тренева «Ясный Лог» (будет представлена автором на днях в переделанном по указаниям Литературно репертуарной комиссии виде и поступит на рассмотрение Худполитсовета), пьеса Киршона (будет представлена к 15 марта Дирекции известна общая канва пьесы), пьеса Олеши (будет представлена к 15 мая Дирекции известен первый акт пьесы и дальнейшее развитие темы). Кроме того, в портфеле театра имеются пьесы Булгакова «Кабала святош» и Раскольникова «Робеспьер». Классический репертуар предположено осуществить инсценировкой «Мертвых душ».

В работе над репертуарным планом Дирекция обеспечила пьесами и сезон 1931/32 года заказом пьес Афиногенову (срок представления 1 января 1931 года) и Н. Эрдману (срок представления пьесы 15 сентября 1930 года). В репертуаре Малой сцены желательно было бы иметь в первую очередь {579} «молодежные» пьесы. Такими являются «Дерзость» Погодина и «Дом юношества» Огнева. Кроме того, предложены театру пьеса Карташева, в основу которой по ложен очерк Воронского «За живой и мертвой водой», и пьеса Мстиславского «Восстание сусли ков». Из не осуществленных в этом году постановок на будущий сезон переносится «Бесприданница».

К сезону 1931/32 года намечено получение пьес украинских писателей Кулиша и Микитенко Дирекция придает важное в политическом смысле значение выбору современных пьес для Большой сцены и ставит вопрос о сроке первой новой постановки сезона в зависимость от срока поступления в театр пьесы, идеологически абсолютно выдержанной и художественно ценной. Надо полагать что первая постановка будущего сезона на Малой сцене опередит премьеру Большой сцены.

### Из протокола заседания Художественного совещания при Дирекции МХАТ 27 мая 1930 года

5. Слушали: О постановке «Первой Конной» на Большой сцене МХАТ Ставя вопрос о «Первой Конной», Владимир Иванович предложил Художественному совещанию выразить свое отношение к проекту постановки. Мнения резко разделились. Одна часть Совещания (Владимир Иванович, В. О. Топорков и Е. В. Калужский) стоит на точке зрения невозможности осуществления этой постановки вообще. Мотивы до постановки «Первой Конной» в МХАТ четыре крупных театра Москвы ставят эту пьесу, Главискусство не удовлетворило просьбу МХАТ о предоставлении театру первоочередного права постановки, невозможность выполнения макета на сцене в плане, представленном художником В. В. Дмитриевым, по причинам отсутствия материалов, отсутствия складского помещения, трудности, связанные с одновременной постановкой на сцене таких сложных пьес, как «Первая Конная», «Три толстяка» и «Воскресение», отсутствие при постановке «Первой Конной» работы у подавляющей части женского состава труппы, к моменту постановки МХАТ самой пьесы утеряется интерес к свежести ее. Отсутствие значительных ролей, в которых актеры МХАТ могли бы выявить свое мастерство без чего ни один спектакль МХАТ не имеет успеха.

Вторая часть Совещания (П. А. Марков, Н. М. Горчаков) занимали диаметрально противоположную точку зрения и защищали необходимость постановки этой пьесы в условиях наибольшего благоприятствия, с затратой всех возможных сил, вне компромиссных подходов. Мотивы необходимость политической пьесы в репертуаре МХАТ, отсутствие подобной пьесы в дальнейшем репертуаре МХАТ, тактические трудности, возникающие перед МХАТ {580} в случае отклонения «Первой Конной» и неудачи Киршона, если он не добьется необходимого художественного эффекта при переработке им «Хлеба»; необходимость показа политической пьесы в строго художественной форме, что потребует большой работы над «Первой Конной»; обязанность театра избежать и тени халтуры при работе над «Первой Конной», так как МХАТ будут предъявляться в этом случае повышенные требования. Спектакль должен быть не несколько лучше остальных постановок «Первой Конной», а намного их превосходить. Нужно или ставить «Первую Конную» со всей художественной добросовестностью, с сознанием политической важности спектакля, чего нельзя создать при спешке постановки к 7 ноября, или совсем не ставить.

Третья часть Совещания (В. Г. Сахновский, М. М. Яншин и В. В. Лужский) занимала компромиссную точку зрения, защищая необходимость постановки «Первой Конной» к 7 ноября путем упрощения макета, сокращения в случае надобности текста, считая, что доводы Владимира Ивановича в плане практическом настолько сильны, что при задержке постановки «Первой Конной» спектакль может потерять то политическое значение, о котором говорил П. А. Марков.

### Из протокола заседания Художественного совещания при Дирекции МХАТ 1 июля 1930 года

1. Слушали: О пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца».

Постановили: Ввиду того что пьеса Н. Эрдмана представляет собою прекрасный художественный материал и может быть поставлена театром как сатирическое произведение, познакомить М. С. Гейца с этой точкой зрения Художественного совещания.

… Раскрывая сатирически проблему быта, такая пьеса дает возможность театру отозваться со всей силой на поставленные нам современной советской действительностью вопросы, волнующие зрителя. Пьеса дает материал МХАТ диалектически развить свой творческий метод, отойдя от узкого психологизма.

### Из протокола заседания Художественного совещания при Дирекции МХАТ 7 октября 1930 года

Слушали: Читку и обсуждение пьесы Ю. Олеши, название которой пока автором не установлено (предположительно: «Нищета философии» или «Модест Занд». Читает автор).

По объяснению автора, это пьеса о физиологии. Ставя вопрос, имеет ли право коммунист (Модест Занд), которому партия в переживаемый острый момент поручила ответственное дело, уклониться от этого дела из-за своих личных физиологических переживаний, — автор отвечает на него отрицательно. Модест Занд, «контуженный любовью», должен быть наказан и погибает от руки контуженного солдата, олицетворяющего собою социальный рок.

Владимир Иванович, поддерживаемый П. А. Марковым, находит, что тема захвачена в таком масштабе, что Занд должен выйти победителем (в нем человек должен победить зоологию), но пройдя через большие испытания. Тогда образ Занда станет гораздо глубже. Выписанные с большим темпераментом и художественным мастерством Федор и Шлипенбах кажутся гораздо сильнее Занда, их интрига против него настолько сложна и крупна, что {581} требует более значительной мишени. Поэтому от пьесы, развивающейся исключительно темпераментно в первых трех картинах, ждешь, что в дальнейшем начнет развиваться линия Занда — большого человека, «контуженного любовью», — а этого нет. Вероятно, это произошло потому, что автор, отдав свое внимание и любовь художника остальным персонажам пьесы, как-то пропустил, не полюбил Занда. Во второй половине пьесы автор вводит прием, который вряд ли дойдет до зрителя, подменивая единоборство Занда и Федора символикой, заставляя действовать не прямых действующих лиц, а новые, символические, фигуры.

Постановили: Признавая пьесу Ю. Олеши чрезвычайно интересной, темпераментной и острой в первой ее половине, Совещание находит, что вторая половина пьесы (главным образом по линии Занда) должна быть переработана.

### Из протокола заседания Художественного совещания при Дирекции МХАТ 3 апреля 1931 года

1. Слушали: Сообщение П. А. Маркова о том, что на данном заседании должны быть обсуждены настоящее положение театра и те меры, какие необходимо принять для сохранения на прежней высоте спектаклей МХАТ и творческой деятельности театра. Мнение Художественного совещания должно быть передано в качестве материала в Дирекцию, где на предстоящих заседаниях всех трех директоров получат разрешение все важнейшие вопросы жизни и работы театра.

Постановили: Находя, что при собравшемся количестве членов Художественного совещания вынесенное решение не может явиться мнением Совещания в целом, собравшиеся члены Совещания считают целесообразным, ввиду важности вопросов и срочности их постановки, выразить свое мнение с тем, чтобы постановления Совещания были в дальнейшем согласованы с мнением остальных членов Художественного совещания и группы активных «стариков» и, в случае их согласия с изложенным здесь мнением, были направлены в Дирекцию. Члены Художественного совещания признают, что в настоящем сезоне театр при достигнутом укреплении своих внешних позиций, при улучшении общественного мнения одновременно в плане внутренней организации и художественной работы стоит перед серьезными опасностями, грозящими художественному лицу театра. Эти опасности резко выражаются в ухудшении художественного качества спектаклей, которые постепенно теряют свою цельность и органичность и тот ансамбль, которым был славен МХАТ, в падении требовательности к актерскому исполнению и в падении трудовой дисциплины. Эти недостатки обусловлены как внешними, так и внутренними причинами. Художественное совещание считает необходимым поставить перед высшими органами вопрос о положении театра, о его взаимоотношениях с Художественно-политическим советом. Художественное совещание считает необходимым срочно поставить вопрос о непрерывке в театре и выработать ряд конкретных по этому вопросу предложений.

Вместе с тем Художественное совещание полагает необходимым упорядочить внутреннюю структуру художественного управления театром. Всякая безответственность должна быть уничтожена, и в связи с этим Художественное совещание как орган, не несущий никакой ответственности, должно быть реорганизовано. Вопрос о художественном руководстве театром приобретает в настоящее время особую остроту, и театром должны быть направлены все усилия на создание ответственного художественного аппарата, который был бы ближайшей помощью директорам в смысле художественного управления {582} театром и нес бы перед ними ответственность за текущую художественную работу театра.

Художественное совещание полагает полезным назначение ответственного лица по художественной части, в ведении которого находилось бы наблюдение за текущими спектаклями, режиссерская часть и постановочная часть.

Ввиду чрезвычайно снизившегося уровня постановочной части назначить ответственного заведующего постановочной частью, подчинив его заведующему художественной частью. Оба заведующие должны составить всю организацию этой части, распределив ответственность и работу по ее отделам между ответственными должностными лицами. Ввиду остро стоящего вопроса о режиссуре театра обратить внимание на возможность воспитания режиссеров из среды молодых актеров театра, точно определив возможные кандидатуры и выработав план их работы. (Помимо работы над постановками, обязательное по возможности присутствие на репетициях Константина Сергеевича и Владимира Ивановича, с целью усвоения их режиссерского мастерства).

Художественное совещание считает, что самый институт Совещания должен быть реорганизован и при директорах должно быть создано Совещание, состоящее из представителей «стариков» театра, ответственных должностных лиц по художественной части и ведущих режиссеров. Это Совещание и должно быть местом, в котором обсуждались бы практические вопросы, касающиеся театра, и принципиальные вопросы — как материал для дирекции театра.

Таким образом, в плане внутренней организации Художественное совещание считает необходимым проведение принципа твердой ответственности перед директорами театра каждого должностного лица за вверенную ему часть.

Художественное совещание считает все эти вопросы чрезвычайно важными, так как они связаны коренным образом с возможностью дальнейшего существования и развития театра. Театр стоит перед необходимостью, ввиду состояния здоровья Константина Сергеевича и Владимира Ивановича, создания в театре твердого художественного ядра, которое могло бы служить им опорой в проведении художественной линии театра. Театр должен напрячь все усилия, чтобы по возможности полно использовать своих художественных руководителей в художественной работе через создание новых режиссерских кадров и ответственных лиц.

Художественное совещание готово по всем поднятым вопросам представить директорам театра материалы, характеризующие жизнь отдельных отраслей театральной работы.

### Протокол Режиссерского совещания при Дирекции МХАТ 12 февраля 1932 года

Слушалась пьеса И. Л. Сельвинского «Пао-Пао», читал автор. Высказывались: В. Г. Сахновский, Е. С. Телешева, И. Н. Литовцева, М. И. Прудкин, И. Л. Сельвинский. Пьеса чрезвычайно понравилась как произведение глубокое, захватывающее, острое по форме и подходу к образам. Но осуществление ее на сцене вызывает сомнение (со стороны работников театра): какими актерскими и сценическими средствами сохранить единство впечатления, единство исполнения и внешней формы, как сохранить на сцене форму, темп, ритм этой пьесы, производящей в исключительном чтении автора такое громадное впечатление. Наше актерское искусство слишком грубо для этой пьесы, она требует какого-то другого, еще не найденного актерского искусства. Актерам МХАТ в такой пьесе пришлось бы преодолевать громадные {583} трудности. И. Л. Сельвинский отметил, что такая оценка его произведения и такой живой к нему интерес для него совершенно неожиданны и тем более лестны. Он считает, что в пьесе непреодолимых трудностей для актеров МХАТ нет — надо только найти ключ к постановке. Конечно, потребуется некоторое изобретательство, но стремление к новым открытиям должно ведь жить в живом театральном деле.

#### (Замечания)

Тонкость и трудность пьесы меня заинтересовали. Вот именно разрешение таких задач и должен выполнять театр. Если пьеса идеологическая возможна — следует пробовать. Очень бы хотел прослушать пьесу. Как это сделать?

*К. Станиславский*

### Из протокола заседания Режиссерского совещания 7 мая 1932 года

Читка и обсуждение инсценировки Н. А. Венкстерн «Пиквикский клуб» по Диккенсу (читает М. А. Булгаков).

И. М. Кудрявцев. Диккенс может быть не только медлительно-спокойным, он может быть и острым. Эту пьесу надо ставить и играть в остром и характерном плане.

В. Г. Сахновский. Образы пьесы взяты в тех кусках, в которых они в романе наиболее остры. Сценическое воплощение их еще более обострит. И это обстоятельство толкает на мысль, как бы каждый образ не явился бы определенной сценической маской. Однако взять в работу именно такого Диккенса чрезвычайно интересно.

П. А. Марков. Мне нравится пьеса за исключением конца, который слишком добродетелен и не вяжется с парадоксальными положениями по всей пьесе. Считаю ее очень интересной для Малой сцены (не говоря уж об ее полезности в смысле педагогическом), но при непременном условии применения совершенно нового и своеобразного режиссерского подхода к постановке и особой манеры игры, хотя и основанной на творческом методе МХАТ, но отличной от обычного в МХАТ актерского исполнения. Тогда спектакль получит законное и правильное место в намечающейся для Малой сцены репертуарной линии. Интересно показать именно такого острого Диккенса в создании режиссурой и исполнителями яркой галереи диккенсовских образов.

М. А. Булгаков. Считаю, что в данном случае мы имеем блестящее перенесение на сцену сатирического романа Диккенса.

### Из предварительных распределений ролей в осуществленных и неосуществленных спектаклях МХАТ *Сезон 1931/32 года*

«Егор Булычов и другие»

Булычов — Леонидов, Москвин, Качалов; Ксения — Тихомирова, Пузырева; Варвара — Соколова, Алеева; Шура — Бендина, Степанова; Глафира — Тарасова, Попова; Мелания — Шевченко, Дмоховская; Таисия — Ладынина, Пилявская, знахарка — Зуева А. П.; Звонцов — Орлов, Кторов; Достигаев — Кедров, Грибов; Елизавета — Андровская, Сластенина; Тятин — Кудрявцев, Сверчков; Башкин — Истрин; Павлин — Топорков; Антонина — Вульф, Полонская; {584} Алексей — Массальский, Марков; Пропотей — Новиков, Петкер; доктор — Конский; Мокроусов — Бутюгин; Лаптев — Яров, Малеев; Донат — Шульга, Гузеев; трубач — Ларгин, Грибков.

«Самоубийца»

Подсекальников — Топорков; Марья Лукьяновна, жена, — Бендина, Лабзина; Серафима Ильинишна — Зуева А. П.; Калабушкин — Грибов (Яншин, Добронравов, Ларин); Гранд-Скубик — Кедров (Хмелев); Клеопатра Максимовна — Шевченко; Раиса Филипповна — Алеева, Вронская; Пугачев — Жильцов; отец Елпидий — Калинин, Титушин; Виктор Викторович — Андерс; Егорушка — Грибков; Маргарита Ивановна — Пузырева; Зина Палкопань — Елина; Груня — Полонская; модистка — Варзер; портниха — Монахова; соседка — Николаева; две старушки — Кнебель и Зуева Л. И.; Олег Леонидович — Ларгин; Костя, официант, — Недзвецкий; глухонемой — Рыжов. Режиссеры — В. Г. Сахновский, Б. А. Мордвинов.

*14/XII 1931 г*.

### *Сезон 1932/33 года*

«Мольер»

Мольер — Москвин, Тарханов; Мадлена Бежар — Коренева; Арманда Бежар — Степанова; Лагранж — Герасимов; Муаррон — Ливанов; Бутон — Яншин; Людовик — Хмелев, Завадский; Д’Орсиньи — Подгорный; Шаррон — Станицын; Мариэтта Риваль — Сластенина; Лессак, игрок, — Массальский.

«Чайка»

Аркадина — Соколова; Треплев — Хмелев; Сорин — Вербицкий; Заречная — Тарасова, Степанова; Тригорин — Кедров; Дорн — Прудкин.

«Горе от ума»

Фамусов — Тарханов, Станицын, Кедров; Софья — Еланская, Степанова; Лиза — Андровская, Бендина; Молчалин — Массальский; Чацкий — Хмелев, Ливанов.

«Горькая судьбина»

Ананий — Добронравов; Лизавета — Тихомирова; Матрена — Монахова, Пузырева; Спиридоньевна — Зуева А. П., Петрова; Никон — Грибов, Грибков; Чеглов-Соковин — Орлов; Золотилов — Андерс; бурмистр — Калинин, Бутюгин; Ширинель — Раевский, Ковшов; исправник — Блинников; стряпчий — Ангаров; сотский — Бабанин; Давыд Иванов — Курочкин; баба — Кокошкина и т. д. Режиссер — Хмелев Н. П.

«Столпы общества»

Берник — Станицын; Бетти Берник — Телешева, Сластенина; Олаф — Морес; Марта — Елина; Иоганн — Кудрявцев, Малолетков; Лона — Соколова; Гильмар — Герасимов, Карев; Раплунд — Калужский; Руммель — Горбунов; Вигеланд — Лакшин; Дина Дорф — Титова, Вронская и т. д. Режиссер — В. Г. Сахновский.

«Мария Стюарт» (экспериментальная работа)

Мария — Еланская; Елизавета — Соколова; Лейстер — Хмелев; Мортимер — Прудкин; Берлей — Баталов Н. П.; Шресбери — Орлов; Анна Кеннеди — Коренева Л. М. Режиссер — И. Я. Судаков, реж.‑асс. — В. С. Соколова.

{585} «Тартюф»

Тартюф — Кедров, Оргон — Топорков; Эльмира — Коренева; Дорина — Бендина; Дамис — Ливанов; Валер — Комиссаров; Мариана — Полонская; г‑жа Пернель — Халютина, Зуева А. П.; Клеант — Гедике. Режиссер — И. Я. Судаков, реж.‑асс. — Кедров М. Н.

«Жорж Данден»

Жорж Данден — Н. П. Баталов; Анжелика — Андровская; Клодина — Алеева, Ольшевская; Клитандр — Завадский; Любен — Грибков, Дорохин; Колен — Баталов В. П., Ларгин; г‑н де Сотанвиль — Степун; г‑жа де Сотанвиль — Сластенина, Режиссер — И Я. Судаков, реж.‑асс. — В. П. Баталов.

### Из протокола совещания по проработке производственного плана на 1933 год По вопросу о некоторых пьесах, бывших в прежнем производственном плане, о новых пьесах, которые должны поступить в театр, и о возобновлениях. 2 февраля 1933 года

«Мария Стюарт» — предложить в течение 15 – 20 дней показать «Совету трех» те сцены, которые были в работе, и в зависимости от показа разрешить вопрос этой работы.

Вопрос о «Дандене» отложить до показа «Марии Стюарт», так как режиссер спектакля будет занят репетициями по последней.

Прочесть 3/II в 3 часа дня пьесу А. Н. Толстого[[52]](#footnote-53) в переделанном виде данному составу заседания.

Ввиду того что Комиссия по руководству театром против постановки «Скутаревского», пьесу эту в репертуарный план не включать.

Поручить П. А. Маркову договориться с Афиногеновым о скорейшей читке хотя бы одного-двух актов пьесы, которую он сейчас пишет[[53]](#footnote-54).

По поводу пьесы Гауптмана «Перед закатом солнца» П. А. Марков сообщает, что с ней можно будет познакомиться 10 – 11 февраля.

Поставить перед Константином Сергеевичем вопрос об инсценировках «Дон Кихота» и «Войны и мира», причем совещание считает, что интереснее «Дон Кихот» (Качалов), а самый материал «Войны и мира» противоречит драматическому спектаклю. Вдобавок вряд ли можно рассчитывать, что все роли найдут необходимых исполнителей.

Вопрос о «Беге» отложить до свидания Константина Сергеевича с М. А. Булгаковым по поводу переработки пьесы.

Поручить П. А. Маркову снестись с Треневым о скорейшем представлении им своей пьесы в театр.

Поставить перед Константином Сергеевичем вопрос о постановке «Ромео и Джульетты» в новом переводе Анны Радловой, с тем чтобы первоначально велись пробные репетиции с исполнителями центральных ролей, а режиссер спектакля под руководством К. С. Станиславского разрабатывал бы с художником макет, после чего и решить окончательно вопрос о постановке.

Поставить перед Константином Сергеевичем вопрос о включении в репертуар новой постановки «Пушкинского спектакля», согласно плану, предложенному Л. М. Леонидовым.

Считать наиболее важными, в качестве задач для МХАТ, новыми классическими постановками «Грозу» и «Плоды просвещения».

{586} Из возобновлений считать наиболее целесообразными возобновление в первую очередь «Царя Федора Иоанновича» с новой четверкой: Федор — Хмелев, Борис — Кедров, Шуйский — Орлов и Ирина — Попова, и «Синей птицы». Во вторую очередь — «Горе от ума» и в третью — «Мудреца», так как возобновление «Мудреца» фактически явится новой постановкой, ввиду замены почти всех исполнителей пьесы.

Поставить перед Константином Сергеевичем вопрос о возможности возобновления на сцене Филиала «Трех толстяков» в новом сценическом оформлении, с тем чтобы теперь же приступить к работе с художником.

Считать наиболее целесообразным поручить возобновление «Синей птицы» Е. С. Телешевой.

### Решения по вопросам репертуара МХАТ 5 сентября 1933 года

1. По вопросу «Ромео и Джульетты» в переводе А. Д. Радловой.

От А. Д. Радловой получено письмо о том, что она высылает в МХАТ свой перевод «Ромео и Джульетты». Кроме того, она высылает наброски ее перевода «Макбета», которым интересовался Владимир Иванович.

2. По вопросу об инсценировке «Дон Кихота». Предложить сделать инсценировку приезжающему через три недели Н. Р. Эрдману совместно с В. И. Качаловым.

3. Ввиду того что опыты работы с рядом современных драматургов в прошлом сезоне (Ал. Толстой, Тренев) были неудачны, было бы нежелательно обратиться к ряду драматургов, качество произведений которых не удовлетворяет МХАТ (Ромашов, Файко, Погодин и др.), что Ю. Олеша не представил театру своей пьесы, в отношении которой имеется договор с МХАТ, необходимо гарантировать МХАТ получение той современной пьесы, которая будет отмечена наивысшей премией на предстоящем конкурсе драматургических произведений.

4. Ввиду отсутствия современных пьес и необходимости обратиться к классическому репертуару первых лет существования театра П. А. Марков предлагает заново поставить «Чайку» Чехова. Это предложение объясняется им, кроме того, тем, что присутствие в театре Владимира Ивановича и Константина Сергеевича даст возможность поставить Чехова с присущим театру пониманием и мастерством режиссерского рисунка. Таким образом, Владимир Иванович и Константин Сергеевич смогут передать молодому поколению театра секрет МХАТовского раскрытия чеховских произведений.

5. П. А. Маркову поручается проработать с М. А. Булгаковым изменения в тексте (особенно в концовке) пьесы «Бег» и добиться окончательного видоизменения пьесы в соответствии с планами театра.

### Из решения репертуарного совещания 9 июня 1934 года

На репертуарном совещании 9 июня решили составить трехлетний план, в который вошли, как этапные, пьесы Художественного театра: «Гроза» Островского, «Чайка» Чехова, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Анна Каренина» Толстого, «Пушкинский спектакль», приуроченный к 100‑летию со дня смерти Пушкина, к январю 1937 года.

Кроме того, в этот трехлетний план должны войти из современного репертуара: «Любовь Яровая» Тренева, пьеса Бабеля, пьеса Афиногенова и пьесы других современных советских авторов. В случае же отсутствия или недостаточного количества по репертуару современных пьес включаются: «Царь Федор», «Горе от ума». Кроме того, в ближайший сезон 1934/35 года могут быть включены пьесы: «Трое» Леонарда Франка, «Честное слово» Джонсона.

### **{****587}** Из предварительных распределений ролей в осуществленных и неосуществленных спектаклях МХАТ *Сезон 1933/34 года*

«Враги»

Бардин Захар — Качалов; Полина — Книппер-Чехова; Бардин Яков — Орлов; Татьяна — Тарасова; Надя — Бендина; Печенегов — Тарханов; Скроботов Михаил — Прудкин; Клеопатра — Соколова; Скроботов Николай — Хмелев; Синцов — Баталов; Пологий — Ларгин; Конь — Новиков; Левшин — Москвин, Блинников; Аграфена — Петрова; Бобоедов — Ершов; Квач — Жильцов; поручик — Сухарев, Аксенов; доктор — Баташов; следователь — Готлиб; письмоводитель — Кольцов; становой — Людвигов; урядник — Лакшин; Греков — Малеев; Ягодин — Болдуман; Рябцов — Баташов, Кольцов.

### *18 мая 1934 г*.

«Чайка»

Аркадина — Книппер, Попова; Треплев — Кудрявцев, Хмелев; Сорин — Тарханов, Леонидов (?), Вербицкий; Заречная — Тарасова, Степанова; Шамраев — Москвин, Новиков, Грибов; Шамраева — Лилина, Соколова, Сластенина, Пузырева, Едина; Маша — Тихомирова, Богоявленская; Тригорин — Кедров, Прудкин; Дорн — Качалов, Ершов; Медведенко — Топорков, Яншин, Дорохин.

«Иванов»

Иванов — Качалов; Шура — Тарасова; Сарра — Попова; Шабельский — Подгорный, Станицын, Кедров; Лебедев — Тарханов; Лебедева — Лилина, Пузырева; Боркин — Добронравов, Ливанов; Львов — Прудкин; Бабакина — Шевченко, Соколова; Севрюга — Халютина, Зуева А. П.

«Ромео и Джульетта»

Эскол — Ершов; Парис, его родственник, — Массальский, Кторов; Монтекки — Вербицкий; Капулетти — Подгорный; Ромео — Ливанов; старый дядя Капулетти — Степун; Меркуцио — Кторов, Массальский; Бенволио — Герасимов, Яров; Тибальд — Прудкин; Лоренцо — Соснин, Кудрявцев, Кедров; Джиованно — Шульга, Соснин, Истрин; Балтазар — Петкер, Ларгин; слуга Монтекки — Рыжов, Раевский; жена Монтекки — Сластенина; жена Капулетти — Коренева, Алеева; Джульетта — Степанова; кормилица — Шевченко, Соколова.

«Любовь Яровая»

Любовь Яровая — Еланская, Тарасова, Попова; Яровой — Прудкин, Кудрявцев; Швандя — Топорков, Грибов, Баталов; Панова — Андровская, Алеева; Кошкин — Добронравов, Баталов; Горностаева — Шереметьева, Хованская. Телешева, Скульская, Дмоховская; Горностаев — Вишневский, Вербицкий; Елисатов — Истрин, Андерс, Калинин; Колосов — Болдуман, Малеев; Дунька — Бендина, Монахова, Лабзина, Якубовская.

«Три сестры»

Маша — Попова; Ольга — Тихомирова; Ирина — Тарасова; Наташа — Андровская, Соколова, Бендина; Вершинин — Качалов; Тузенбах — Хмелев; Андрей — Кудрявцев, Станицын; Соленый — Болдуман; Чебутыкин — Кедров; Кулыгин — Топорков; Ферапонт — Грибков; Федотик — Новиков, Комиссаров; Роде — Грибов; Анфиса — Соколовская, Пузырева.

«Привидения»

Фру Альвинг — Книппер; Освальд — Хмелев, Кудрявцев; Пастор — Подгорный, Станицын; Регина — Пилявская; Энгстранд — Орлов, Дорохин, Грибков, Петкер (Топорков, Грибов).

«Трое»

Карл — Баталов, Кудрявцев, Прудкин; Рихард — Добронравов, Баталов; Анна — Попова; Мария — Алеева; Едина; сестра Марии — Ладынина, Пилявская.

### **{****588}** Протокол заседания режиссеров МХАТ, созванного П. А. Марковым по поручению Владимира Ивановича[[54]](#footnote-55) 22 февраля 1935 года

П. А. Марков сообщил собравшимся, что настоящее заседание созвано по поручению Владимира Ивановича с целью выяснить мнение режиссуры о принципе составления репертуара в нашем театре вообще и о возможности и желательности намеченного им репертуарного плана. Режиссерам предлагается высказаться, во-первых, о том, следует ли при составлении репертуара исходить из необходимости твердой творческой линии театра или из желания занять труппу или того или иного актера, не имеющего в данное время работы. Во-вторых, желательны конкретные высказывания режиссеров по существу каждой из намеченных постановок:

1. Пьеса Чехова («Чайка» или «Три сестры»).

2. «Анна Каренина».

3. Трагедия или комедия Шекспира («Ромео и Джульетта» и «Много шума из ничего»).

4. «Собака садовника» Лопе де Вега.

5. «Село Степанчиково».

6. Пьеса Островского («Лес» или «Последняя жертва»).

Н. М. Горчаков. До сих пор мы не знаем линии репертуара МХАТ. Не известно, должны ли мы держаться репертуарной линии Константина Сергеевича, который, например, начисто отрицает весь репертуар романтического театра, или же линии Владимира Ивановича. Поэтому режиссуре трудно ориентироваться в этом вопросе.

П. А. Марков напоминает, что цель настоящего заседания — именно выслушать мнение режиссуры. Важно твердо и ответственно решить, из чего следует исходить в составлении репертуара, потому что до сих пор театр шел по пути компромиссов, и вся внутритеатральная практика неизменно разрушала установку на твердую репертуарную линию, создающую лицо театра.

В. Г. Сахновский. Этот же вопрос будет стоять и на предстоящем производственном совещании. Нам необходимо знать, что оба директора пришли к единому мнению по этому вопросу. Для всех нас ясно, что театру нужна твердая репертуарная линия, нужны этапные постановки, двигающие его вперед.

И. Я. Судаков. Необходимость исходить из интересов твердой репертуарной линии совершенно очевидна. Ввиду отсутствия яркого современного репертуара надо брать классические произведения широкого мировоззренческого охвата.

Б. А. Мордвинов. До сих пор основной линией нашего театра была линия педагогической работы с актером. Но должна ли она оставаться такой? Наш театр обладает самым крепким актерским коллективом, а мы все еще ставим во главу угла педагогические цели. Необходимо прежде всего ставить перед собой острые театральные задачи. Педагогическая линия до зрителя не доходит; ставить надо то, что будет по-настоящему волновать нашего зрителя. А актеры должны подтягиваться до соответствующего творческого уровня. В наших последних спектаклях нет театральных проблем. Поэтому они становятся все менее острым оружием. В первое десятилетие своего существования МХАТ был смелее, острее, пытливее. Теперь же он стоит на мертвой точке.

{589} Н. М. Горчаков напоминает, что К. С. держится обратной точки зрения и считает МХАТ прежде всего академией актера.

М. Н. Кедров. Константин Сергеевич для себя отводит педагогическую работу. Директора уже давно договорились о том, что театр должен идти по линии этапных постановок. Владимир Иванович и взялся найти этапные пьесы. Вопрос этот совершенно ясен.

Н. М. Горчаков считает, что вся практика театра противоречит этим положениям.

В. Г. Сахновский говорит о необходимости решать тут же возникающий вопрос о распределении ролей по смыслу самой роли, а не исходить из нужд отдельных актеров. Важно прежде всего производство, а не только кадры.

Н. Н. Литовцева и В. Я. Станицын указывают на недопустимое положение с распределением ролей, существующее в театре, когда режиссеры не привлекаются к распределению.

Н. М. Горчаков. Каждая пьеса должна идти в образцовом составе. Надо отдать себе отчет в том, что при этом условии у нас добрая половина актерского состава может только дублировать, и с этим нужно мириться. Режиссеров не привлекают к распределению ролей. А между тем нет оснований бояться, что каждый режиссер будет стараться выцарапывать актеров для себя; он будет выбирать их в интересах театра.

В. Я. Станицын. В этом отношении существует неравенство между уже идущими спектаклями. Так, например, вводы в «Женитьбу Фигаро» всегда особенно тщательно продумываются, чего нельзя сказать о многих других спектаклях.

**О чеховской пьесе:**

Н. М. Горчаков. Трудно ожидать, чтобы кому-нибудь из нас удалось поставить чеховскую пьесу по-своему. На практике начатая работа над «Тремя сестрами» была попросту возобновлением. Вряд ли в МХАТ можно заново пересмотреть Чехова, в особенности это относится к «Трем сестрам».

В. Г. Сахновский держится обратной точки зрения и считает, что при жизни Владимира Ивановича особенно важно поставить пьесу Чехова и именно «Чайку», потому что: 1) прежняя постановка, как известно, не удовлетворяла театр; 2) у Владимира Ивановича есть свой план новой постановки; 3) пьесу Чехова вообще сугубо разумно поставить именно в МХАТ; 4) важно поставить «Чайку» с новыми актерами, в новых социальных условиях. Возобновлять же «Три сестры» бесцельно, потому что так, как эта пьеса шла раньше, она теперь не пойдет, а по-новому ее поставить немыслимо. В выборе чеховской пьесы надо учитывать желание общественности, особенно молодежи.

И. Я. Судаков также считает необходимым ставить «Чайку», причем непременно с новыми исполнителями.

Постановили: Возобновление «Трех сестер» признано нецелесообразным. (М. Н. Кедров остается при особом мнении.) Для МХАТ важно и интересно поставить «Чайку» с новыми исполнителями.

**«Анна Каренина»**

Н. М. Горчаков. В принципе постановка «Анны Карениной» очень интересна как продолжение линии «Воскресения», как одного из глубочайших произведений Толстого, наконец, потому, что она занимает Владимира Ивановича. Основная трудность заключается, конечно, в исполнении центральной роли, но и тут не следует недооценивать сил труппы. Надо больше доверять актеру и режиссеру.

{590} П. А. Марков. Владимир Иванович считает, что пьеса Волкова, написанная в 35 эпизодах, возвращает нас к доМХАТовской инсценировке, не учитывает опыта «Карамазовых» и «Воскресения».

В. Г. Сахновский считает пьесу Волкова своего рода инсценированным дневником Анны. Центральная роль — потрясающая по сложности, интересу и глубокому смыслу. Линия романа хорошо воплощена в пьесе. Но с Волковым нужно много работать и, быть может, работать самому Владимиру Ивановичу, для того чтобы получилась пьеса для Художественного театра. Эпизоды отобраны Волковым так, что в сущности пьеса эта есть роман Анны Карениной, глубоко значительный (судьба женщин) и волнующий. Социально, психологически, эстетически постановка «Анны Карениной» очень важна для МХАТ. Но нужна великолепная исполнительница роли Анны. Этот вопрос надо поставить со всей прямотой и ответственностью. Может быть, эту роль могла бы играть В. Н. Попова, но она мало подходит по своим внешним данным.

Постановили: Постановка «Анны Карениной» очень интересна для МХАТ. Необходимо выбрать несколько возможных исполнительниц Анны Карениной, которые должны предварительно подготовить отдельные куски с назначенными для этого режиссерами или самим Владимиром Ивановичем. Прикомандировать к Владимиру Ивановичу режиссера, который бы и начал работу под руководством Владимира Ивановича над текстом с Волковым.

**«Ромео и Джульетта» и «Много шума из ничего»**

И. Я. Судаков. В отношении «Ромео и Джульетты» считал бы правильным подождать результатов спектакля в Театре Революции.

В. Г. Сахновский присоединяется к мнению Судакова. В Театре Революции на постановку «Ромео» будут затрачены огромные средства и силы. Мы на этот спектакль тоже должны будем затратить много сил, времени и денег. Такой параллелизм нерационален в театральном хозяйстве страны.

Е. С. Телешева и Н. М. Горчаков высказываются против дублирования пьес, идущих в других театрах, и считают необходимым для МХАТ поставить одну из комедий Шекспира. Горчаков выдвигает комедию «Виндзорские проказницы».

В. Г. Сахновский полагает, что Шекспира вообще нужно ставить только в том случае, если у руководителей театра есть какой-то ключ к его творчеству. Просто же возобновлять старые приемы нет смысла. Для нас особенно значительны трагедии Шекспира. Ибо и автор сильнее в трагедии, чем в комедии. Если говорить о постановке Елизаветинской комедии, то, может быть, целесообразнее ставить других авторов, а не Шекспира.

Постановили: Желательно включение в репертуар МХАТ одной из трагедий Шекспира. Это одна из кардинальных задач театра. Вопрос этот необходимо обсудить на особом заседании, по возможности с участием Владимира Ивановича. Если будет признано невозможным поставить трагедию Шекспира, то следует обсудить вопрос о включении в репертуар трагедий других классиков (Шиллер, Корнель и другие). Постановка «Много шума из ничего», по мнению режиссеров, не является целесообразной.

**«Собака садовника»**

П. А. Марков рассказывает о причинах, побудивших остановиться именно на этой пьесе Лопе де Вега (наличие особенно подходящей актрисы для главной роли, предстоящий юбилей Лопе де Вега, преимущества этой пьесы по сравнению с другими, насколько можно судить по экспозе С. С. Игнатова, — помимо того, что сама по себе она обладает выдающимися достоинствами).

{591} Н. М. Горчаков считает, что для Филиала лучше искать комедию Шекспира, чем Лопе, особенно учитывая уроки «Дамы-невидимки».

Постановили: «Собака садовника» не представляется особенно интересной пьесой для Филиала.

**«Село Степанчиково»**

П. А. Марков. Желание ставить «Село Степанчиково» объясняется тем, что оно показывает Достоевского с новой стороны, мало известной в Москве, дает возможность занять в центральной роли Москвина.

В. Г. Сахновский считает «Село Степанчиково» наиболее целесообразной для возобновления инсценировкой Достоевского в МХАТ.

Постановили: Основной смысл возобновления — занять Москвина в одной из его лучших ролей. Оно потребует много времени и сил, необходимо будет восстановить прежнюю линию постановки, следовательно, Москвин должен будет принять участие в режиссуре. Решать вопрос о «Степанчикове» до решения вопроса об основных постановках было бы неверно.

Б. А. Мордвинов выдвигает для включения в репертуар пьесу Уайльда «Идеальный муж».

И. Я. Судаков считает очень важным для театра — поставить одну из комедий Мольера.

Выделены для особого обсуждения следующие три вопроса:

1. О трагедии Шекспира или Шиллера.

2. О комедии в репертуарном плане Большой сцены.

3. О репертуаре Филиала.

**Распределение ролей в «Горе от ума»**

Фамусов — Качалов, Тарханов; Чацкий — Хмелев, Ливанов, Прудкин; Софья — Степанова, Еланская; Лиза — Андровская, Бендина; Молчалин — Массальский, Белокуров; Скалозуб — Ершов, Жильцов; Репетилов — Станицын; Загорецкий — Москвин, Петкер; Хлестова — Книппер-Чехова, Шевченко; Графиня-бабушка — Лилина, Хованская; Графиня-внучка — Коренева, Сластенина; Тугоуховский — Подгорный, Гейрот; Тугоуховская — Скульская, Якубовская; Господин N. — Яншин, Попов; Господин D. — Грибков, Дорохин; Петрушка — Рыжов; Платон Михайлович — Орлов, Блинников. Режиссура — Вл. И. Немирович-Данченко, Е. С. Телешева.

### *22/X 1937 г*.

**Распределение ролей на сезон 1937/38 года**

**«Обрыв»**

Предполож. реж. — Телешева

Бабушка — Книппер; Вера — Еланская; Волохов — Добронравов; Райский — Прудкин; Марфинька — Михеева, Петрова; Викентьев — Комиссаров, Кисляков; Тит Никоныч — Дамский; Нил Андреевич — Свободин; Крицкая — Соколова, Хованская; Козлов — Звенигорский.

**«Свадьба Кречинского»**

Предполож. реж. — Горчаков

Кречинский — Качалов, Ливанов; Расплюев — Москвин, Грибов; Лидочка — Пилявская, Титова; Атуева — Шевченко; Муромский — Орлов, Вербицкий; Федор — Готовцев; Нелькин — Недзвецкий, Кисляков, Кудрявцев (Михайлов?); Бек — Конский.

**«Гамлет»**

Предполож. реж. — Сахновский

Гамлет — Хмелев; королева — Попова, Тарасова; Офелия — Степанова; король — {592} Болдуман, Боголюбов; Лаэрт — Ливанов, Белокуров; Полоний — Кедров; Горацио — Кудрявцев, Болдуман, Массальский, Яров; Актер — Белокуров, Ершов.

**«Три сестры»**

Предполож. реж. — Литовцева

Ольга — Соколова, Тихомирова, Попова; Маша — Тарасова; Ирина — Степанова; Андрей — Белокуров, Кедров; Наташа — Андровская, Бендина; Вершинин — Качалов, Боголюбов; Тузенбах — Хмелев; Кулыгин — Тарханов, Станицын; Чебутыкин — Москвин, Яншин, Грибов; Соленый — Ливанов, Добронравов; Ферапонт — Недзвецкий; Роде — Дорохин; нянька — Скульская.

### *27/III 1938 г*.

**Распределение ролей в пьесе «Заговор» Н. Вирты**

Борис Мартынов — Орлов; Ольга — Тарасова; Иван Мартынов — Боголюбов; Ильинишна — А. А. Шереметьева; Чиндаласов — Б. Г. Добронравов; жена его — М. А. Титова; Абрам — Б. Я. Петкер; Баландин — Н. К. Свободин; Клепанов — В. В. Белокуров; Гаврилов — И. М. Кудрявцев; Авдотья — А. П. Георгиевская; Пунтя — В. В. Готовцев; Кочура — С. К. Блинников; Твердохлебов — В. А. Попов; Фомич — Н. Ф. Титушин; секретарша Ольги — А. П. Берестова; секретарь Чиндаласова — Н. Д. Ковшов; прислуга Мартыновых — Е. Г. Цыганова; прислуга Чиндаласовых — Е. Л. Людвигова; актер — В. М. Дамский; актриса — Е. А. Хованская; трубач — Л. Д. Эзов. Режиссер — Л. М. Леонидов.

### *16/IV 1939 г*.

**«Гамлет»**

Гамлет — Ливанов, Хмелев; король — Болдуман; королева — Еланская, Тарасова; Полоний — Кедров, Яншин; Лаэрт — Прудкин; Офелия — Степанова; Горацио — Кудрявцев; Розенкранц — Веревкин; Гильденштерн — Кторов; Марцелло — Андерс; Бернардо — Аркадьевский; Франциск — Звенигорский; Фортинбрас — Яров; могильщики — Тарханов, Блинников, Дорохин; Актер — Белокуров; Осрик — Комиссаров, Кисляков; Тень — Орлов.

### *6/I 1940 г*.

**Возможное распределение ролей в пьесе «Кесарь и комедианты»**

Конев — Белокуров; Филатьев — Блинников; Чуркина — Титова; Самозванец — Добронравов; Марина — Пилявская (?); Наташа — Лебедева, Масальский — Жильцов, Сухарев; Мержерет — Гейрот; Савицкий — Подгорный; Стадницкий — Недзвецкий, Кириллин; Вандеман — Герасимов, Малолетков; Басманов — Жильцов, Яров.

### *21/I 1940 г*.

**Распределение ролей в пьесах Островского, данное Владимиром Ивановичем 11.I.41 г. «Последняя жертва»** (все совершенно заново)

Тугина — Тарасова (а в «Дяде Ване» Елена — Андровская); Фрол Федулыч — Москвин, Тарханов; Лавр Мироныч — Станицын, Блинников (Вафля — Яншин); Ирина — Бендина, Лабзина; Глафира — Шевченко, Зуева; Дуль-чин — Массальский, Прудкин; Дергачев — Дорохин, Свободин, Санаев; Салай Салтаныч — Петкер; Пивоварова — Дмоховская; при Тугиной — Дементьева; наблюдатель — Подгорный, Недзвецкий.

**«На всякого мудреца»** (возобновление; вся мизансцена старая)

Глумов — Массальский; Глумова — Дементьева; Мамаев — Тарханов; Мамаева — Шевченко; Крутицкий — Качалов (Ершов); Городулин — Станицын, {593} Гейрот; Турусина — Книппер; Машенька — Михеева, Цыганова; Курчаев — Кириллин; Манефа — Зуева; Голутвин — Яншин, Топорков; слуга Турусиной — Блинников; слуга Мамаева (меланхолик, лентяй); слуга Мамаевой — красавец лакей.

### Во Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР 19 мая 1939 года Из отчета литчасти МХАТ

1. В практике своей работы по составлению репертуара в части, касающейся современной драматургии, Художественный театр и его литературная часть руководствуются следующими основными требованиями: а) пьеса должна содержать в себе значительную социальную идею, действительно отражающую нашу современность на живом, правдивом, социально и психологически богатом материале, способную увлечь массового зрителя; б) пьеса должна быть художественно полноценной по своим драматургическим и языковым качествам; в) пьеса должна отвечать творческим возможностям и реалистическому методу театра, удовлетворять художественным потребностям и запросам ведущих актеров.

2. Вопросами репертуара в МХАТ систематически занимается литературная часть, состоящая из зав. литературной частью П. А. Маркова и литературного секретаря В. Я. Виленкина. Литературная часть является совещательным органом при дирекции театра и работает в постоянном контакте с художественными руководителями, директором, зав. художественной частью и режиссурой. В то же время литчасть является инициативным органом, так как именно отсюда исходит инициатива приглашения того или иного автора для написания пьесы или рекомендация готовых пьес как современных, так и классических.

Всякая пьеса, поступающая в театр, рассматривается первоначально литчастью. Если она хотя бы с какой-нибудь одной стороны заслуживает внимания театра (по материалу, по языку, по замыслу, по разработке отдельных персонажей и т. д.), пьеса передается на рассмотрение одного из режиссеров (Телешева, Горчаков, Литовцева, Яншин). Пьесы, уже при первом чтении обнаруживающие значительные достоинства, передаются на рассмотрение художественного руководителя, или директора, или зав. художественной частью и затем обсуждаются совместно. Пьесы, включаемые в репертуар по рекомендации литературной части, непременно проходят все эти инстанции и затем читаются и обсуждаются труппой.

3. В репертуарный план 1939 года включены «Три сестры» Чехова, «Гамлет» Шекспира, «Школа злословия» Шеридана, возобновление «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина, наличие которых в репертуаре МХАТ считает совершенно необходимым; из ранее начатых работ на 1939 г. перешли пьесы Леонова «Половчанские сады» и «Тартюф» Мольера. Включена в репертуар пьеса Вирты «Заговор». Недостатком этого плана является сравнительно позднее включение в него новой современной советской пьесы («Заговор»).

4. Активная репертуарная политика литчасти и театра в целом заключается:

а) в работе с драматургами, давно уже творчески связанными с театром (Тренев, Леонов, Вс. Иванов);

б) в работе с авторами, пьесы которых еще не шли в МХАТ, но от которых театр также вправе ждать новых для него, социально и художественно значительных творческих импульсов (напр., Погодин, Ю. Гай);

в) в работе с беллетристами, творчество которых представляется нам близким методу МХАТ (В. Герасимова, Ю. Крымов);

г) в работе с еще мало известными авторами в порядке эксперимента (напр., Голиков, Розенфельд);

{594} д) в работе с авторами, пьесы которых не удовлетворяют театр, но на дальнейшую продукцию которых театр может рассчитывать (Гай, Фиш).

5. Л. Леонов — «Половчанские сады», пьеса, неоднократно перерабатывавшаяся автором совместно с театром, показана в мае сего года.

Голиков — «Будни», пьеса была доработана совместно с театром и принята в МХАТ, но затем исключена из репертуара по рекомендации ВКИ.

Н. Вирта — «Заговор», пьеса, несколько раз переработанная автором по указаниям театра; последний и окончательный вариант дорабатывался по личным указаниям Вл. И. Немировича-Данченко. В настоящее время принята к постановке.

Н. Погодин — работает над пьесой о Ленине в контакте с литчастью и Дирекцией театра.

К. Тренев — работает над новой пьесой, периодически консультируясь с литчастью.

Пьесы заказаны, помимо названных драматургов, Вс. Иванову, Г. С. Фишу, В. Герасимовой, М. К. Розенфельду, Юлиусу Гаю.

6. Список пьес, поступивших в театр с января по апрель 1939 г. (пьесы поступали непосредственно от авторов, по запросу литчасти, по рекомендации режиссеров театра, по поручению В. И. Немировича-Данченко; всем без исключения авторам были даны ответы — местным — путем личной беседы, иногородним — письменно, с возвратом пьесы по адресу. Ответ автору давался в среднем через 2‑3 недели после поступления пьесы. Некоторые пьесы хранились в театре дольше, так как авторы не востребовали их и в дальнейшем не интересовались их судьбой, иногда даже не оставляя адреса. В иных случаях чтение пьесы задерживалось тем, что она проходила несколько инстанций).

Несколько пьес, прошедших через театр, не удалось зарегистрировать, так как они читались режиссерами или срочно прослушивались литчастью.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Дата поступления | Автор | Название | Дата выдачи автору |
| 1939 |  |  |  |
| 2 / I | И. И. Поплавский | «Лицо их победы» | 24 / I |
| 9 / I | Н. А. Крашенинников | «Сильнее смерти» | 23 / I |
| 12 / I | М. С. Столяров | «Кругом ложь» (по повести Горького «Трое») | 23 / I |
| 12 / I | А. Давурин | «Чай, сахар, свежий хлеб» (была на прочтении у Телешевой) | 17 / II |
| 27 / I | А. Вербицкий и А. Гиневский | «Юность Ленина» (читалась В. И. Немировичем-Данченко и Сахновским) | 18 / II |
| 27 / I | Ю. Яновский | «Потомки» (была запрошена литчастью из ВКИ) | 31 / I |
| 3 / II | А. Е. Юрчук | «Доктор-изобретатель» | 16 / II |
| 3 / II | Мачулин-Заборский | «Победа» | 17 / II |
| 10 / II | В. Д. Соколова | «Лев Толстой» (был послан личный отзыв В. И. Немировича-Данченко) | 10 / IV |
| 6 / II | С. Герасимов | «Учитель» (запрошена литчастью из Театра под руков. Радлова) | 12 / II |
| 17 / II | Н. Н. Лернер | «Дело Касимова» (прочтена В. И. Немировичем-Данченко, послан его личный отзыв) | 1 / III |
| 18 / II | Л. Аргутинская и Н. Лойтер | «Ксения Горина» | прочтена |
| 22 / II | А. К. Дживилегов | «Хитрая вдова» (перевод комедии Гольдони) | прочтена |
| {595} 22 / II | Е. Н. Бирукова | «Княжна Мери» (по Лермонтову) (была на прочтении у Тарасовой и Сахновского) | 8 / III |
| 24 / III | С. Гишплинг | «Мать» (по Горькому) | 17 / III |
| 17 / III | Р. С. Евлахов | «День гнева» (вторично прислана после переработки, читалась Качаловым, Боярским) | 3 / IV |
| 24 / III | Дж. Пристли | «Корнелиус» (прочтена В. И. Качаловым), «Идэн Энд» (была на прочтении у Телешевой), «Время и семейство Конвей» (была на прочтении у Телешевой) | 5 / IV |
| 29 / III | Н. и Л. Езрух | «Герой нашего времени» (по Лермонтову) | 18 / IV |
| 31 / III | С. Бронский | «Тристан и Изольда» | прочтена |
| 31 / III | А. Г. Орлов | «Гетто» | прочтена |
| 8 / IV | Дориана Слепян | «Крушение» | прочтена |
| 9 / IV | Клиффорд Одетс, перев. С. Гуревич | «Потерянный рай» (поступила по рекомендации Н. Горчакова) | прочтена |
| 9 / IV | Е. Виноградская | «Член Правительства» (сценарий, поступил по рек. Телешевой) | 27 / IV |
| 21 / IV | Рахманов | «Учитель Краев» (прочтена Горчаковым, Боярским, Сахновским) | прочтена |
| 22 / IV | Ю. Крымов и Оттен | «Танкер Дербент» (прочтена литчастью, Сахновским, Боярским) | с автором ведется работа |
|  | В. Лидин | Новая пьеса, название не установлено |  |
|  | Чижевский | «Генеральный бой» |  |
|  | Хемингуэй | «Пятая колонна» (затребована из Америки). Пьеса рассмотрена руководящими работниками и ведущими актерами театра. Намечена к постановке |  |
|  | Карел Чапек | «Мать» (затребована литчастью) |  |

# **{****596}** Указатель имен

Абалкин Н. А. — [466](#_page466)

Абдулов О. Н. — [529](#_page529)

Абрагам П. — [393](#_page393)

Адашев А. И. — [79](#_page079), [112](#_page112)

Адельгеймы, Роберт и Рафаил — [457](#_page457)

Айхенвальд Ю. И. — [327](#_page327)

Акимов Н. П. — [191](#_page191), [198](#_page198), [273](#_page273), [343](#_page343)

Аксенов В. Н. — [587](#_page587)

Алеева Е. А. — [540](#_page540), [583](#_page583), [585](#_page585), [587](#_page587)

Александров Н. Г. — [141](#_page141), [147](#_page147), [540](#_page540)

Амаглобели С. И. — [316](#_page316)

Ангаров А. И. — [584](#_page584)

Андерс А. А. — [529](#_page529), [540](#_page540), [558](#_page558), [584](#_page584), [587](#_page587), [592](#_page592)

Андреев Л. Н. — [92](#_page092), [101](#_page101), [110](#_page110), [130](#_page130), [131](#_page131), [135](#_page135), [162](#_page162), [306](#_page306), [312](#_page312), [334](#_page334), [446](#_page446), [461](#_page461)

Андреев Н. А. — [146](#_page146)

Андреева М. Ф. — [78](#_page078), [210](#_page210), [211](#_page211)

Андровская О. Н. — [148](#_page148), [170](#_page170), [190](#_page190), [195](#_page195), [198](#_page198), [200](#_page200), [230](#_page230), [419](#_page419), [421](#_page421), [474](#_page474), [476](#_page476), [477](#_page477), [539](#_page539), [557](#_page557), [583](#_page583), [585](#_page585), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Анисимов И. И. — [316](#_page316)

Антокольский П. Г. — [225](#_page225)

Антуан А. — [41](#_page041), [42](#_page042), [57](#_page057), [400](#_page400)

Арагон Л. — [394](#_page394)

Аргутинская Л. А. — [594](#_page594)

Аркадьев М. П. — [33](#_page033), [381](#_page381), [390](#_page390), [391](#_page391)

Аркадьевский Д. А. — [592](#_page592)

Артем А. Р. — [85](#_page085), [86](#_page086), [377](#_page377), [383](#_page383)

Асеев Н. Н. — [263](#_page263)

Афиногенов А. Н. — [176](#_page176), [177](#_page177), [199](#_page199), [221](#_page221), [251](#_page251), [269](#_page269) – [275](#_page275), [303](#_page303), [311](#_page311), [315](#_page315), [316](#_page316), [324](#_page324), [329](#_page329), [351](#_page351), [352](#_page352), [384](#_page384), [387](#_page387), [388](#_page388), [578](#_page578), [585](#_page585), [586](#_page586)

Бабанин К. М. — [584](#_page584)

Бабель И. Э. — [31](#_page031), [153](#_page153), [224](#_page224), [233](#_page233), [346](#_page346), [354](#_page354), [387](#_page387), [526](#_page526), [546](#_page546), [554](#_page554), [557](#_page557), [586](#_page586)

Багрицкий Э. Г. — [27](#_page027)

Базилевский Н. Г. — [354](#_page354)

Байрон Дж. — Г. — [145](#_page145), [526](#_page526)

Баклановский С. Н. — [570](#_page570)

Бальзак О. — [362](#_page362)

Баранов К. Н. — [539](#_page539)

Бассерман А. — [400](#_page400)

Баталов В. П. — [570](#_page570), [585](#_page585)

Баталов Н. П. — [148](#_page148), [166](#_page166), [222](#_page222), [235](#_page235), [245](#_page245), [249](#_page249), [254](#_page254), [255](#_page255), [278](#_page278), [388](#_page388), [436](#_page436), [523](#_page523), [534](#_page534), [540](#_page540), [555](#_page555), [556](#_page556) – [558](#_page558), [569](#_page569) – [571](#_page571), [573](#_page573), [575](#_page575), [584](#_page584), [585](#_page585), [587](#_page587)

Баташов М. Н. — [587](#_page587)

Бах И.‑С. — [212](#_page212)

Безыменский А. И. — [297](#_page297)

Белинский В. Г. — [359](#_page359)

Белокуров В. В. — [31](#_page031), [191](#_page191), [195](#_page195), [485](#_page485), [591](#_page591), [592](#_page592)

Бендина В. Д. — [148](#_page148), [179](#_page179), [256](#_page256), [258](#_page258), [555](#_page555), [583](#_page583), [585](#_page585), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Бенуа А. Н. — [114](#_page114), [121](#_page121), [122](#_page122), [124](#_page124), [126](#_page126), [198](#_page198), [373](#_page373)

Берестова А. П. — [592](#_page592)

Бернар С. — [56](#_page056)

Берсенев И. Н. — [140](#_page140), [379](#_page379), [452](#_page452)

Бескин Э. М. — [281](#_page281)

Бетховен Л. — [212](#_page212)

Билль-Белоцерковский В. Н. — [347](#_page347), [544](#_page544)

Бирман С. Г. — [141](#_page141)

Бирукова Е. Н. — [594](#_page594)

Бичер-Стоу Г. — [154](#_page154), [536](#_page536)

{597} Блинников С. К. — [426](#_page426), [480](#_page480), [529](#_page529), [540](#_page540), [543](#_page543), [558](#_page558), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [593](#_page593)

Блок А. А. — [25](#_page025), [142](#_page142), [145](#_page145), [296](#_page296), [334](#_page334), [452](#_page452), [526](#_page526)

Боголюбов Н. И. — [591](#_page591), [592](#_page592)

Богоявленская Н. И. — [587](#_page587)

Бокшанская О. С. — [575](#_page575)

Болдуман М. П. — [186](#_page186), [191](#_page191), [197](#_page197), [485](#_page485), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Болеславский Р. В. — [140](#_page140)

Бомарше — [34](#_page034), [152](#_page152), [157](#_page157), [452](#_page452), [476](#_page476), [513](#_page513), [533](#_page533), [557](#_page557)

Бояджиев Г. Н. — [413](#_page413), [416](#_page416)

Боярский Я. О. — [33](#_page033), [398](#_page398), [594](#_page594)

Бравич К. В. — [140](#_page140)

Брам О. — [41](#_page041), [43](#_page043), [57](#_page057)

Брехт Б. — [519](#_page519)

Брик О. М. — [263](#_page263)

Брики Л. Ю. и О. М. — [264](#_page264), [268](#_page268)

Бродский Н. Л. — [283](#_page283), [285](#_page285), [286](#_page286), [416](#_page416)

Брюсов В. Я. — [91](#_page091)

Булгаков М. А. — [26](#_page026), [29](#_page029), [153](#_page153), [161](#_page161), [162](#_page162), [183](#_page183), [185](#_page185), [199](#_page199), [204](#_page204), [221](#_page221), [225](#_page225) – [233](#_page233), [275](#_page275), [283](#_page283), [287](#_page287), [348](#_page348), [349](#_page349), [387](#_page387), [437](#_page437) – [439](#_page439), [509](#_page509), [514](#_page514), [523](#_page523) – [525](#_page525), [529](#_page529), [533](#_page533), [535](#_page535) – [537](#_page537), [539](#_page539), [546](#_page546), [554](#_page554), [556](#_page556), [557](#_page557), [565](#_page565), [566](#_page566), [570](#_page570), [578](#_page578), [583](#_page583), [585](#_page585), [586](#_page586)

Бурджалов Г. С. — [528](#_page528)

Бутова Н. С. — [86](#_page086), [116](#_page116), [331](#_page331), [377](#_page377)

Бутюгин С. А. — [540](#_page540), [558](#_page558), [584](#_page584)

Ваграмов Ф. Ф. — [173](#_page173), [223](#_page223), [303](#_page303), [309](#_page309), [354](#_page354), [366](#_page366), [575](#_page575)

Варзер Л. А. — [586](#_page586)

Вахтангов Е. Б. — [133](#_page133), [148](#_page148), [232](#_page232), [296](#_page296), [331](#_page331), [382](#_page382), [450](#_page450) – [453](#_page453), [498](#_page498)

Венкстерн Н. А. — [422](#_page422), [583](#_page583)

Вербицкий В. А. — [31](#_page031), [227](#_page227), [529](#_page529), [535](#_page535), [543](#_page543), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591)

Верди Дж. — [373](#_page373)

Веревкин М. М. — [594](#_page594)

Вершилов Б. И. — [148](#_page148), [225](#_page225), [226](#_page226), [523](#_page523), [525](#_page525), [529](#_page529), [547](#_page547), [570](#_page570)

Виленкин В. Я. — [24](#_page024), [428](#_page428), [590](#_page590), [595](#_page595)

Вильямс П. В. — [172](#_page172), [185](#_page185), [186](#_page186) [371](#_page371) – [374](#_page374)

Вирта Н. Е. — [198](#_page198), [199](#_page199), [384](#_page384), [391](#_page391), [422](#_page422) [498](#_page498), [592](#_page592), [593](#_page593), [595](#_page595)

Вишневский А. Л. — [86](#_page086), [147](#_page147), [227](#_page227) [478](#_page478) [529](#_page529), [539](#_page539), [543](#_page543), [587](#_page587)

Вишневский В. В. — [28](#_page028), [260](#_page260) – [262](#_page262) [317](#_page317) [354](#_page354), [385](#_page385)

Владимиров В. К. — [287](#_page287)

Волков Л. А. — [510](#_page510)

Волков Н. Д. — [192](#_page192), [268](#_page268), [283](#_page283), [575](#_page575), [589](#_page589) [590](#_page590)

Волконский Н. О. — [281](#_page281), [510](#_page510)

Вольнова (Гольдберг-Вольнова) С. Г. — [212](#_page212)

Вольф Ф. — [385](#_page385)

Воронов С. Н. — [105](#_page105), [500](#_page500)

Воронский А. К. — [235](#_page235), [275](#_page275), [547](#_page547), [554](#_page554), [555](#_page555), [560](#_page560), [561](#_page561), [566](#_page566), [578](#_page578)

Вронская В. А. — [584](#_page584)

Вульф И. С. — [583](#_page583)

Гай Ю. — [422](#_page422), [423](#_page423), [593](#_page593), [595](#_page595)

Галин А. И. — [560](#_page560)

Гамсун К. — [92](#_page092), [101](#_page101), [110](#_page110), [130](#_page130), [135](#_page135), [139](#_page139), [147](#_page147)

Ганецкий Я. С. — [560](#_page560), [562](#_page562), [563](#_page563), [567](#_page567), Гарбо Г. — [394](#_page394)

Гаррель С. Н. — [535](#_page535), [540](#_page540)

Гауптман Г. — [43](#_page043), [52](#_page052), [58](#_page058) – [61](#_page061), [83](#_page083), [141](#_page141), [198](#_page198), [357](#_page357), [404](#_page404), [585](#_page585)

Гедике И. И. — [585](#_page585)

Гейерманс Г. — [141](#_page141)

Гейрот А. А. — [591](#_page591), [592](#_page592)

Гейц М. С. — [316](#_page316), [388](#_page388), [577](#_page577), [580](#_page580)

Георгиевская А. П. — [197](#_page197), [592](#_page592)

Герасимов Г. А. — [558](#_page558), [560](#_page560), [584](#_page584), [587](#_page587), [592](#_page592)

Герасимов С. А. — [422](#_page422), [594](#_page594)

Герасимова В. А. — [423](#_page423), [593](#_page593), [595](#_page595)

Герман Ю. П. — [384](#_page384)

Германова М. Н. — [105](#_page105)

Гете И.‑В. — [131](#_page131), [526](#_page526)

Гзовская О. В. — [140](#_page140)

Гиацинтова С. В. — [141](#_page141)

Глебов А. Г. — [291](#_page291), [300](#_page300) – [302](#_page302)

Глиэр Р. М. — [539](#_page539)

Глоба А. П. — [526](#_page526)

Гнедич П. П. — [536](#_page536)

Гоголь Н. В. — [37](#_page037), [119](#_page119), [142](#_page142), [146](#_page146), [147](#_page147), [157](#_page157), [166](#_page166), [183](#_page183), [184](#_page184), [243](#_page243), [309](#_page309), [329](#_page329), [330](#_page330), [338](#_page338), [339](#_page339), [342](#_page342), [354](#_page354), [359](#_page359), [363](#_page363), [378](#_page378), [383](#_page383), [565](#_page565)

Головин А. Я. — [159](#_page159), [174](#_page174), [343](#_page343), [373](#_page373), [539](#_page539)

Гольдони К. — [112](#_page112), [121](#_page121) – [123](#_page123), [125](#_page125), [198](#_page198), [341](#_page341), [452](#_page452), [594](#_page594)

Гончаров А. Д. — [507](#_page507), [508](#_page508)

Гончаров И. А. — [390](#_page390)

Горбунов Н. П. — [560](#_page560), [561](#_page561)

Горбунов П. А. — [584](#_page584)

{598} Горев А. Ф. — [112](#_page112), [140](#_page140)

Горчаков Н. М. — [29](#_page029), [148](#_page148), [155](#_page155), [222](#_page222), [223](#_page223), [256](#_page256), [258](#_page258), [466](#_page466), [473](#_page473), [480](#_page480), [497](#_page497) – [499](#_page499), [523](#_page523), [527](#_page527), [529](#_page529), [535](#_page535), [547](#_page547), [556](#_page556), [570](#_page570), [579](#_page579), [588](#_page588), [591](#_page591), [593](#_page593), [594](#_page594)

Горький А. М. — [22](#_page022), [24](#_page024), [29](#_page029), [30](#_page030), [35](#_page035), [43](#_page043), [58](#_page058), [59](#_page059), [64](#_page064), [67](#_page067), [70](#_page070), [73](#_page073), [75](#_page075), [80](#_page080), [84](#_page084), [89](#_page089), [127](#_page127), [136](#_page136), [178](#_page178) – [180](#_page180), [198](#_page198), [209](#_page209) – [221](#_page221), [226](#_page226), [241](#_page241) – [243](#_page243), [275](#_page275), [278](#_page278), [345](#_page345), [356](#_page356), [360](#_page360), [361](#_page361), [387](#_page387), [389](#_page389), [403](#_page403) – [411](#_page411), [425](#_page425), [430](#_page430) [431](#_page431), [440](#_page440), [441](#_page441), [452](#_page452), [457](#_page457), [459](#_page459), [461](#_page461), [462](#_page462), [496](#_page496), [500](#_page500), [511](#_page511), [518](#_page518), [594](#_page594)

Готлиб М. Е. — [587](#_page587)

Готовцев В. В. — [591](#_page591), [592](#_page592)

Гремиславский И. Я. — [559](#_page559)

Грибков В. В. — [256](#_page256), [366](#_page366), [482](#_page482), [558](#_page558), [584](#_page584), [585](#_page585), [587](#_page587), [591](#_page591)

Грибов А. Н. — [148](#_page148), [195](#_page195), [197](#_page197), [200](#_page200), [202](#_page202), [203](#_page203), [256](#_page256), [425](#_page425), [482](#_page482), [487](#_page487), [494](#_page494), [517](#_page517) – [520](#_page520), [583](#_page583), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Грибоедов А. С. — [119](#_page119), [378](#_page378), [417](#_page417) – [420](#_page420)

Грибунин В. Ф. — [85](#_page085), [86](#_page086), [147](#_page147), [158](#_page158), [377](#_page377), [529](#_page529), [534](#_page534), [538](#_page538) – [540](#_page540)

Гроссман Л. П. — [530](#_page530)

Грызунов А. И. — [529](#_page529), [539](#_page539), [558](#_page558)

Губанов Л. И. — [493](#_page493)

Гузеев А. И. — [539](#_page539), [558](#_page558), [584](#_page584)

Давурин А. — [594](#_page594)

Дальский М. В. — [457](#_page457), [460](#_page460)

Дамский В. М. — [591](#_page591), [592](#_page592)

Девичинский Н. С. — [543](#_page543)

Дементьева В. А. — [592](#_page592)

Дживелегов А. К. — [594](#_page594)

Джонсон Дж. — [586](#_page586)

Дикий А. Д. — [452](#_page452)

Диккенс Ч. — [170](#_page170) – [172](#_page172), [373](#_page373), [583](#_page583)

Динамов С. С. — [311](#_page311), [316](#_page316)

Дмитриев В. В. — [134](#_page134), [169](#_page169), [181](#_page181), [183](#_page183), [192](#_page192), [194](#_page194), [204](#_page204), [262](#_page262), [420](#_page420), [458](#_page458), [459](#_page459), [479](#_page479), [579](#_page579)

Дмоховская А. М. — [534](#_page534), [585](#_page585), [589](#_page589), [594](#_page594)

Добронравов Б. Г. — [147](#_page147), [173](#_page173), [190](#_page190), [199](#_page199), [200](#_page200), [203](#_page203), [244](#_page244), [249](#_page249), [250](#_page250), [256](#_page256), [277](#_page277), [319](#_page319), [321](#_page321), [387](#_page387), [388](#_page388), [425](#_page425), [478](#_page478), [484](#_page484), [525](#_page525), [529](#_page529), [534](#_page534), [538](#_page538), [539](#_page539), [550](#_page550), [558](#_page558), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Добужинский М. В. — [114](#_page114), [117](#_page117), [118](#_page118), [129](#_page129), [136](#_page136), [194](#_page194), [373](#_page373)

Дорохин Н. И. — [585](#_page585), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Достоевский Ф. М. — [22](#_page022), [24](#_page024), [84](#_page084), [103](#_page103), [104](#_page104), [119](#_page119), [124](#_page124), [127](#_page127) – [131](#_page131), [136](#_page136), [142](#_page142), [143](#_page143), [157](#_page157), [168](#_page168), [169](#_page169), [197](#_page197), [306](#_page306), [329](#_page329), [363](#_page363), [383](#_page383), [397](#_page397), [424](#_page424), [430](#_page430), [442](#_page442), [454](#_page454), [496](#_page496), [499](#_page499) – [501](#_page501), [503](#_page503), [505](#_page505) – [507](#_page507), [518](#_page518), [527](#_page527), [534](#_page534), [564](#_page564), [575](#_page575), [577](#_page577), [591](#_page591)

Дузе Э. — [56](#_page056), [57](#_page057)

Дурасова М. А. — [141](#_page141)

Еврипид — [526](#_page526)

Егоров Н. В. — [547](#_page547), [559](#_page559), [560](#_page560), [568](#_page568), [569](#_page569), [571](#_page571)

Еланская К. Н. — [31](#_page031), [148](#_page148), [190](#_page190), [197](#_page197), [200](#_page200), [366](#_page366), [474](#_page474), [475](#_page475), [493](#_page493), [534](#_page534), [535](#_page535), [540](#_page540), [543](#_page543), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Елина Е. К. — [540](#_page540), [584](#_page584), [587](#_page587)

Ермилов В. В. — [311](#_page311), [316](#_page316)

Ермолова М. Н. — [48](#_page048), [56](#_page056), [117](#_page117), [468](#_page468), [469](#_page469), [474](#_page474)

Ершов В. Л. — [147](#_page147), [195](#_page195), [245](#_page245), [480](#_page480), [484](#_page484), [534](#_page534), [537](#_page537), [545](#_page545), [546](#_page546), [549](#_page549), [550](#_page550), [555](#_page555), [560](#_page560), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Ершов П. М. — [465](#_page465)

Есенин С. А. — [30](#_page030), [263](#_page263)

Жильцов А. В. — [482](#_page482), [540](#_page540), [543](#_page543), [558](#_page558) [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Завадский Ю. А. — [227](#_page227), [291](#_page291), [452](#_page452), [513](#_page513), [523](#_page523), [529](#_page529), [539](#_page539), [547](#_page547), [557](#_page557), [560](#_page560), [569](#_page569) – [571](#_page571), [573](#_page573), [584](#_page584), [585](#_page585)

Залесский В. Ф. — [416](#_page416)

Замятин Е. И. — [31](#_page031), [233](#_page233), [556](#_page556)

Зандин М. П. — [169](#_page169)

Звенигорский А. В. — [591](#_page591), [592](#_page592)

Зивельчинская Л. И. — [291](#_page291)

Золя Э. — [41](#_page041), [42](#_page042), [425](#_page425), [430](#_page430)

Зонов А. П. — [209](#_page209)

Зубов К. А. — [511](#_page511)

Зуева А. П. — [148](#_page148), [171](#_page171), [244](#_page244), [250](#_page250), [259](#_page259), [484](#_page484), [529](#_page529), [534](#_page534), [539](#_page539), [540](#_page540), [558](#_page558), [583](#_page583), [584](#_page584), [585](#_page585), [587](#_page587), [592](#_page592)

Зуева Л. И. — [534](#_page534), [540](#_page540), [554](#_page554), [584](#_page584)

Ибсен Г. — [43](#_page043), [44](#_page044), [58](#_page058) – [61](#_page061), [63](#_page063), [83](#_page083), [91](#_page091), [103](#_page103), [112](#_page112), [124](#_page124), [125](#_page125), [198](#_page198), [306](#_page306), [357](#_page357), [399](#_page399), [404](#_page404), [408](#_page408), [425](#_page425), [426](#_page426), [430](#_page430), [442](#_page442)

Иванов Вс. В. — [26](#_page026), [31](#_page031), [153](#_page153), [163](#_page163), [167](#_page167), [199](#_page199), [221](#_page221), [224](#_page224), [225](#_page225), [233](#_page233), [235](#_page235) – [241](#_page241), [251](#_page251), [302](#_page302), [303](#_page303), [346](#_page346), [351](#_page351), [358](#_page358), [384](#_page384), [387](#_page387), [391](#_page391), [422](#_page422), [510](#_page510), [540](#_page540), [544](#_page544), [554](#_page554), [556](#_page556) – [558](#_page558), [563](#_page563) – [565](#_page565), [572](#_page572), [573](#_page573), [576](#_page576), [577](#_page577), [593](#_page593), [595](#_page595)

{599} Иванов Вяч. И. — [216](#_page216)

Иванова К. Н. — [480](#_page480)

Игнатов С. С. — [590](#_page590)

Истрин В. П. — [583](#_page583), [587](#_page587)

Иффланд А. В. — [400](#_page400)

Каверин В. А. — [260](#_page260), [391](#_page391), [544](#_page544)

Калинин С. И. — [366](#_page366), [584](#_page584), [587](#_page587)

Калишьян Г. М. — [428](#_page428)

Калужский Е. В. — [428](#_page428), [523](#_page523), [529](#_page529), [540](#_page540), [547](#_page547), [558](#_page558), [570](#_page570), [578](#_page578), [584](#_page584)

Кардовский Д. Н. — [525](#_page525), [526](#_page526)

Карев А. М. — [586](#_page586)

Карташев С. — [168](#_page168), [173](#_page173), [303](#_page303), [354](#_page354), [422](#_page422), [578](#_page578)

Катаев В. П. — [31](#_page031), [153](#_page153), [164](#_page164) – [166](#_page166), [172](#_page172), [225](#_page225), [252](#_page252) – [256](#_page256), [264](#_page264), [354](#_page354), [387](#_page387), [498](#_page498), [554](#_page554), [556](#_page556), [563](#_page563) – [565](#_page565), [567](#_page567), [575](#_page575), [577](#_page577)

Качалов В. И. — [22](#_page022), [23](#_page023), [31](#_page031), [78](#_page078) – [80](#_page080), [83](#_page083), [90](#_page090), [91](#_page091), [105](#_page105), [111](#_page111), [116](#_page116), [133](#_page133), [139](#_page139), [144](#_page144), [147](#_page147), [157](#_page157), [178](#_page178), [194](#_page194), [195](#_page195), [197](#_page197) – [199](#_page199), [217](#_page217), [219](#_page219), [227](#_page227), [232](#_page232), [235](#_page235), [237](#_page237), [239](#_page239), [245](#_page245), [327](#_page327), [369](#_page369), [381](#_page381), [383](#_page383), [408](#_page408), [418](#_page418), [421](#_page421), [425](#_page425), [457](#_page457), [459](#_page459) – [463](#_page463), [470](#_page470), [495](#_page495), [500](#_page500), [503](#_page503), [517](#_page517), [523](#_page523), [529](#_page529), [533](#_page533), [534](#_page534), [536](#_page536) – [540](#_page540), [545](#_page545), [549](#_page549) – [551](#_page551), [555](#_page555), [556](#_page556), [558](#_page558) – [560](#_page560), [570](#_page570), [571](#_page571), [583](#_page583), [585](#_page585), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592), [594](#_page594)

Кедров М. Н. — [148](#_page148), [186](#_page186), [200](#_page200), [218](#_page218), [244](#_page244), [250](#_page250), [258](#_page258), [277](#_page277), [318](#_page318), [381](#_page381), [388](#_page388), [453](#_page453), [464](#_page464), [469](#_page469), [481](#_page481), [482](#_page482), [484](#_page484), [524](#_page524), [525](#_page525), [529](#_page529) – [531](#_page531), [535](#_page535), [538](#_page538), [540](#_page540), [543](#_page543), [555](#_page555), [560](#_page560), [570](#_page570), [583](#_page583), [589](#_page589), [591](#_page591), [592](#_page592)

Кин В. П. — [168](#_page168), [173](#_page173)

Кириллин В. В. — [592](#_page592)

Киршон В. М. — [36](#_page036), [173](#_page173), [176](#_page176), [177](#_page177), [275](#_page275) – [278](#_page278), [303](#_page303), [308](#_page308), [311](#_page311), [316](#_page316), [317](#_page317), [319](#_page319), [329](#_page329), [345](#_page345), [351](#_page351), [352](#_page352), [369](#_page369), [387](#_page387), [388](#_page388), [575](#_page575), [577](#_page577), [578](#_page578)

Кисляков А. Н. — [591](#_page591), [592](#_page592)

Кнебель М. О. — [202](#_page202), [540](#_page540), [586](#_page586)

Книппер Л. К. — [264](#_page264), [276](#_page276)

Книппер-Чехова О. Л. — [31](#_page031), [57](#_page057), [78](#_page078), [80](#_page080), [84](#_page084), [118](#_page118), [139](#_page139), [144](#_page144), [147](#_page147), [199](#_page199), [366](#_page366), [457](#_page457), [477](#_page477), [495](#_page495) – [497](#_page497), [532](#_page532), [534](#_page534), [540](#_page540), [545](#_page545), [554](#_page554), [570](#_page570), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Ковшов Н. Д. — [584](#_page584), [592](#_page592)

Козлинский В. И. — [172](#_page172), [256](#_page256)

Кокошкина И. Ф. — [540](#_page540), [584](#_page584)

Коломийцева А. А. — [540](#_page540)

Колупаев Н. А. — [194](#_page194)

Кольцов Ю. Э. — [31](#_page031), [587](#_page587)

Колышко И. И. — [89](#_page089)

Комиссаржевская В. Ф. — [57](#_page057)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [122](#_page122), [123](#_page123)

Комиссаров А. М. — [482](#_page482), [539](#_page539), [543](#_page543), [547](#_page547) [549](#_page549), [557](#_page557), [558](#_page558), [585](#_page585), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Конский Г. Г. — [584](#_page584), [591](#_page591)

Кончаловский П. П. — [198](#_page198)

Коонен А. Г. — [140](#_page140)

Коренева Л. М. — [31](#_page031), [105](#_page105), [140](#_page140), [147](#_page147) [366](#_page366), [500](#_page500), [534](#_page534), [538](#_page538), [540](#_page540), [584](#_page584), [585](#_page585), [587](#_page587) [591](#_page591)

Корнейчук А. Е. — [198](#_page198), [199](#_page199), [203](#_page203), [384](#_page384), [387](#_page387), [391](#_page391), [498](#_page498)

Корнель П. — [590](#_page590)

Корчагина-Александровская Е. П. — [273](#_page273), [277](#_page277)

Котлубай К. И. — [523](#_page523), [547](#_page547), [549](#_page549), [570](#_page570)

Кошеверов А. С. — [79](#_page079)

Крашенинников Н. А. — [594](#_page594)

Крон А. А. — [29](#_page029), [202](#_page202), [204](#_page204), [384](#_page384)

Кронек Л. — [42](#_page042), [43](#_page043)

Кронин А. — [499](#_page499)

Крылов (Александров) В. А. — [28](#_page028), [43](#_page043), [329](#_page329)

Крымов Н. П. — [184](#_page184), [249](#_page249), [484](#_page484)

Крымов Ю. — [593](#_page593), [594](#_page594)

Крэг Г. — [108](#_page108), [110](#_page110), [111](#_page111)

Кторов А. П. — [479](#_page479), [583](#_page583), [587](#_page587), [592](#_page592)

Кугель А. Р. — [57](#_page057)

Кудрявцев И. М. — [148](#_page148), [167](#_page167), [223](#_page223), [239](#_page239), [321](#_page321), [529](#_page529), [555](#_page555), [558](#_page558), [583](#_page583), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Кулиш М. — [580](#_page580)

Курочкин Н. И. — [584](#_page584)

Кустодиев Б. М. — [114](#_page114), [119](#_page119), [120](#_page120)

Лабзина О. Н. — [148](#_page148), [256](#_page256), [493](#_page493), [540](#_page540), [584](#_page584), [587](#_page587), [592](#_page592)

Лабиш Э. — [530](#_page530)

Ладынина М. А. — [583](#_page583), [587](#_page587)

Лакшин Я. И. — [584](#_page584), [587](#_page587)

Ларгин П. С. — [584](#_page584), [585](#_page585), [587](#_page587)

Ларин Н. П. — [584](#_page584)

Лебедева Н. С. — [594](#_page594)

Лежава А. М. — [566](#_page566), [567](#_page567)

Ленин В. И. — [27](#_page027), [202](#_page202), [423](#_page423), [424](#_page424), [427](#_page427), [428](#_page428), [434](#_page434) – [436](#_page436), [520](#_page520), [594](#_page594)

Леонидов Л. М. — [22](#_page022), [23](#_page023), [79](#_page079), [80](#_page080), [94](#_page094), [105](#_page105), [112](#_page112), [116](#_page116), [125](#_page125), [139](#_page139), [147](#_page147), [174](#_page174), [195](#_page195), [199](#_page199), [200](#_page200), [217](#_page217), [219](#_page219), [227](#_page227), [245](#_page245), [274](#_page274), [282](#_page282), [322](#_page322), [334](#_page334), [366](#_page366), [369](#_page369), [381](#_page381), [383](#_page383), [388](#_page388), [441](#_page441) – [443](#_page443), [457](#_page457), [470](#_page470), [500](#_page500), [507](#_page507), [517](#_page517), [529](#_page529) – [532](#_page532), [534](#_page534) – [539](#_page539), [545](#_page545), [547](#_page547), [549](#_page549), [551](#_page551), [555](#_page555), [559](#_page559), [560](#_page560), [570](#_page570), [571](#_page571), [575](#_page575), [583](#_page583), [585](#_page585), [587](#_page587), [592](#_page592)

{600} Леонов Л. М. — [29](#_page029), [31](#_page031), [153](#_page153), [164](#_page164), [165](#_page165), [191](#_page191), [198](#_page198), [199](#_page199), [213](#_page213), [217](#_page217), [221](#_page221), [224](#_page224), [225](#_page225), [233](#_page233), [240](#_page240) – [245](#_page245), [248](#_page248) – [252](#_page252), [275](#_page275), [346](#_page346), [351](#_page351), [387](#_page387), [413](#_page413) – [416](#_page416), [482](#_page482) – [495](#_page495), [511](#_page511), [524](#_page524), [526](#_page526), [530](#_page530), [533](#_page533), [546](#_page546), [547](#_page547), [550](#_page550), [554](#_page554), [556](#_page556), [557](#_page557), [562](#_page562) – [565](#_page565), [572](#_page572), [593](#_page593)

Лермонтов М. Ю. — [370](#_page370), [385](#_page385), [390](#_page390), [596](#_page596)

Лернер Н. Н. — [594](#_page594)

Лешковская Е. К. — [48](#_page048), [56](#_page056)

Ливанов Б. Н. — [148](#_page148), [190](#_page190), [197](#_page197), [200](#_page200), [227](#_page227), [239](#_page239), [244](#_page244), [249](#_page249), [250](#_page250), [256](#_page256), [258](#_page258), [274](#_page274), [321](#_page321), [329](#_page329), [388](#_page388), [418](#_page418), [478](#_page478), [484](#_page484), [500](#_page500), [501](#_page501), [504](#_page504), [505](#_page505), [511](#_page511) – [513](#_page513), [524](#_page524), [525](#_page525), [532](#_page532), [534](#_page534), [535](#_page535), [538](#_page538), [539](#_page539), [570](#_page570), [584](#_page584), [585](#_page585), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Лидин В. Г. — [536](#_page536), [594](#_page594)

Лилина М. П. — [80](#_page080), [85](#_page085), [139](#_page139), [147](#_page147), [254](#_page254), [255](#_page255), [379](#_page379), [534](#_page534), [540](#_page540), [554](#_page554), [556](#_page556), [558](#_page558), [587](#_page587), [591](#_page591)

Литвинов М. М. — [560](#_page560)

Литовцева Н. Н. — [235](#_page235), [381](#_page381), [411](#_page411), [479](#_page479), [509](#_page509), [523](#_page523), [529](#_page529), [547](#_page547), [558](#_page558), [570](#_page570), [582](#_page582), [588](#_page588), [589](#_page589), [592](#_page592), [593](#_page593)

Лойтер Н. Б. — [594](#_page594)

Лопе де Вега — [198](#_page198), [588](#_page588), [590](#_page590), [591](#_page591)

Лужский В. В. — [22](#_page022), [23](#_page023), [78](#_page078), [85](#_page085), [105](#_page105), [147](#_page147), [162](#_page162), [240](#_page240), [244](#_page244), [249](#_page249), [406](#_page406), [408](#_page408), [484](#_page484), [500](#_page500), [524](#_page524) – [532](#_page532), [534](#_page534) – [538](#_page538), [540](#_page540), [542](#_page542) – [549](#_page549), [551](#_page551), [555](#_page555), [557](#_page557), [559](#_page559), [560](#_page560), [569](#_page569) – [571](#_page571), [579](#_page579)

Луначарский А. В. — [34](#_page034), [209](#_page209), [210](#_page210), [236](#_page236), [276](#_page276), [281](#_page281), [283](#_page283), [287](#_page287), [311](#_page311), [565](#_page565)

Льевр П. — [393](#_page393), [394](#_page394)

Людвигов П. Л. — [587](#_page587)

Людвигова Е. Л. — [592](#_page592)

Люнье-По О.‑М. — [393](#_page393)

Малеев А. С. — [584](#_page584), [587](#_page587)

Малолетков Б. С. — [539](#_page539), [543](#_page543), [584](#_page584), [592](#_page592)

Малышкин А. Г. — [387](#_page387), [389](#_page389), [563](#_page563), [565](#_page565), [572](#_page572), [575](#_page575)

Маш шин С. А. — [366](#_page366)

Малютин И. А. — [209](#_page209)

Мане Э. — [393](#_page393)

Марина Н. И. — [535](#_page535)

Марков В. П. — [584](#_page584)

Мартынов А. Е. — [117](#_page117)

Масс В. З. — [155](#_page155), [526](#_page526), [546](#_page546), [564](#_page564)

Массалитинов Н. О. — [141](#_page141)

Массальский П. В. — [148](#_page148), [195](#_page195), [426](#_page426), [482](#_page482), [540](#_page540), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Маяковский В. В. — [28](#_page028), [209](#_page209), [211](#_page211), [262](#_page262) – [269](#_page269), [297](#_page297), [353](#_page353), [354](#_page354), [387](#_page387), [533](#_page533), [535](#_page535), [540](#_page540), [578](#_page578)

Мейерхольд В. Э. — [25](#_page025), [36](#_page036), [79](#_page079), [92](#_page092), [122](#_page122), [123](#_page123), [184](#_page184), [211](#_page211), [266](#_page266), [268](#_page268), [296](#_page296), [297](#_page297), [311](#_page311), [323](#_page323), [331](#_page331), [342](#_page342), [357](#_page357), [452](#_page452), [453](#_page453), [526](#_page526), [528](#_page528), [530](#_page530)

Мережковский Д. С. — [136](#_page136), [137](#_page137), [312](#_page312)

Месхетели В. Е. — [33](#_page033)

Метерлинк М. — [92](#_page092), [101](#_page101), [102](#_page102), [407](#_page407), [408](#_page408)

Микитенко Н. К. — [578](#_page578)

Михаловская Н. В. — [558](#_page558)

Михеева Т. Е. — [591](#_page591), [592](#_page592)

Молчанова Р. Н. — [258](#_page258), [534](#_page534), [544](#_page544)

Мольер Ж.‑Б. — [37](#_page037), [112](#_page112), [121](#_page121) – [123](#_page123), [125](#_page125), [127](#_page127), [157](#_page157), [185](#_page185), [186](#_page186), [385](#_page385), [390](#_page390), [393](#_page393), [429](#_page429), [526](#_page526), [591](#_page591), [593](#_page593)

Монахова А. А. — [179](#_page179), [540](#_page540), [543](#_page543), [584](#_page584), [587](#_page587)

Мордвинов Б. А. — [278](#_page278), [371](#_page371), [381](#_page381), [558](#_page558), [570](#_page570), [584](#_page584), [588](#_page588), [591](#_page591)

Морес Е. Н. — [258](#_page258), [274](#_page274), [543](#_page543), [584](#_page584)

Москвин И. М. — [23](#_page023), [31](#_page031), [32](#_page032), [57](#_page057), [59](#_page059), [80](#_page080), [83](#_page083), [84](#_page084), [90](#_page090), [96](#_page096), [116](#_page116), [139](#_page139), [143](#_page143), [146](#_page146), [147](#_page147), [150](#_page150), [158](#_page158), [195](#_page195), [197](#_page197), [199](#_page199), [203](#_page203) – [206](#_page206), [217](#_page217), [219](#_page219), [243](#_page243) – [245](#_page245), [248](#_page248), [282](#_page282), [285](#_page285), [286](#_page286), [327](#_page327), [366](#_page366), [369](#_page369), [379](#_page379), [381](#_page381), [395](#_page395) – [398](#_page398), [425](#_page425), [433](#_page433), [434](#_page434), [457](#_page457), [470](#_page470), [484](#_page484), [500](#_page500), [517](#_page517), [519](#_page519), [529](#_page529), [534](#_page534) – [537](#_page537), [539](#_page539), [540](#_page540), [544](#_page544), [545](#_page545), [547](#_page547), [549](#_page549) – [551](#_page551), [558](#_page558) – [560](#_page560), [563](#_page563), [569](#_page569) – [571](#_page571), [583](#_page583), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Мстиславский С. Д. — [579](#_page579)

Наврозов А. П. — [354](#_page354)

Найденов С. А. — [63](#_page063)

Невежин П. М. — [43](#_page043)

Недзвецкий Ю. В. — [584](#_page584), [591](#_page591), [592](#_page592)

Немирович-Данченко В. И. — [22](#_page022), [23](#_page023), [26](#_page026), [27](#_page027), [33](#_page033), [35](#_page035) – [37](#_page037), [43](#_page043) – [45](#_page045), [57](#_page057), [58](#_page058), [63](#_page063), [64](#_page064), [73](#_page073), [74](#_page074), [79](#_page079) – [81](#_page081), [83](#_page083), [86](#_page086), [89](#_page089), [90](#_page090), [97](#_page097), [99](#_page099) – [101](#_page101), [103](#_page103) – [105](#_page105), [109](#_page109), [112](#_page112) – [115](#_page115), [127](#_page127), [129](#_page129), [130](#_page130), [133](#_page133), [138](#_page138), [139](#_page139), [141](#_page141), [147](#_page147), [152](#_page152), [167](#_page167), [181](#_page181), [184](#_page184), [187](#_page187) – [192](#_page192), [194](#_page194) – [199](#_page199), [202](#_page202) – [204](#_page204), [206](#_page206), [210](#_page210), [220](#_page220) – [222](#_page222), [224](#_page224), [232](#_page232), [237](#_page237) – [239](#_page239), [251](#_page251), [256](#_page256), [262](#_page262), [270](#_page270), [276](#_page276), [278](#_page278), [293](#_page293), [312](#_page312), [313](#_page313), [315](#_page315), [323](#_page323), [324](#_page324), [330](#_page330) – [333](#_page333), [338](#_page338), [355](#_page355), [364](#_page364) – [366](#_page366), [369](#_page369), [370](#_page370), [373](#_page373), [378](#_page378), [380](#_page380) – [382](#_page382), [390](#_page390), [392](#_page392), [393](#_page393), [395](#_page395), [403](#_page403) – [405](#_page405), [408](#_page408), [411](#_page411), [413](#_page413), [416](#_page416) – [418](#_page418), [422](#_page422), [428](#_page428), [440](#_page440) – [449](#_page449), [451](#_page451) – [457](#_page457), [459](#_page459), [460](#_page460), [463](#_page463), [465](#_page465), [467](#_page467) – [474](#_page474), [477](#_page477), [478](#_page478), [481](#_page481), [485](#_page485), [490](#_page490), [495](#_page495), [499](#_page499), [500](#_page500), [506](#_page506), [508](#_page508), [510](#_page510), [516](#_page516), [519](#_page519), [560](#_page560), [566](#_page566) – [573](#_page573), [582](#_page582), [586](#_page586), [588](#_page588), [592](#_page592), [594](#_page594), [595](#_page595)

Нивуа П. — [156](#_page156), [533](#_page533)

{601} Николаева М. П. — [584](#_page584)

Новиков В. К. — [539](#_page539), [543](#_page543), [558](#_page558), [584](#_page584), [587](#_page587)

Новицкий П. И. — [36](#_page036), [281](#_page281), [291](#_page291), [298](#_page298), [340](#_page340)

Нусинов И. М. — [316](#_page316)

Огнев Н. (М. Г. Розанов) — [563](#_page563), [572](#_page572), [578](#_page578), [579](#_page579)

Одетс К. — [594](#_page594)

Олеша Ю. К. — [31](#_page031), [168](#_page168), [170](#_page170), [171](#_page171), [221](#_page221), [252](#_page252), [257](#_page257) – [261](#_page261), [303](#_page303), [349](#_page349), [353](#_page353), [387](#_page387), [389](#_page389), [514](#_page514), [574](#_page574) – [576](#_page576), [578](#_page578), [580](#_page580), [586](#_page586)

Ольшевская Н. А. — [256](#_page256), [585](#_page585)

Орленев П. Н. — [457](#_page457)

Орлинский А. Р. — [34](#_page034), [287](#_page287), [288](#_page288), [290](#_page290), [291](#_page291)

Орлов В. А. — [148](#_page148), [197](#_page197), [200](#_page200), [244](#_page244), [249](#_page249), [258](#_page258), [286](#_page286), [487](#_page487), [488](#_page488), [493](#_page493), [529](#_page529), [532](#_page532), [535](#_page535), [538](#_page538), [540](#_page540), [555](#_page555), [583](#_page583), [584](#_page584), [586](#_page586), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Островский А. Н. — [25](#_page025), [34](#_page034), [73](#_page073), [112](#_page112), [115](#_page115) – [117](#_page117), [119](#_page119), [127](#_page127), [139](#_page139), [152](#_page152), [157](#_page157), [158](#_page158), [185](#_page185), [189](#_page189), [190](#_page190), [197](#_page197), [200](#_page200), [283](#_page283), [286](#_page286), [287](#_page287), [341](#_page341), [359](#_page359), [361](#_page361), [365](#_page365), [383](#_page383), [397](#_page397), [430](#_page430), [444](#_page444), [456](#_page456), [459](#_page459), [462](#_page462), [479](#_page479) – [481](#_page481), [483](#_page483), [498](#_page498), [527](#_page527), [533](#_page533), [562](#_page562), [573](#_page573), [574](#_page574), [586](#_page586), [588](#_page588), [592](#_page592)

Охитович Л. А. — [465](#_page465)

Охлопков Н. П. — [449](#_page449), [450](#_page450)

Паньоль М. — [156](#_page156), [533](#_page533)

Пастернак Б. Л. — [28](#_page028), [264](#_page264), [526](#_page526), [531](#_page531)

Паушкин М. М. — [291](#_page291)

Певцов И. Н. — [147](#_page147), [274](#_page274)

Пельше Р. А. — [311](#_page311)

Пермяк Е. А. — [422](#_page422)

Петипа В. М. — [457](#_page457)

Петкер Б. Я. — [482](#_page482), [493](#_page493), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Петров А. А. — [526](#_page526)

Петров П. В. — [275](#_page275)

Петров-Водкин К. С. — [164](#_page164)

Петрова А. В. — [540](#_page540), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591)

Пиксанов Н. К. — [283](#_page283)

Пильняк Б. А. — [31](#_page031), [233](#_page233), [555](#_page555), [557](#_page557)

Пилявская С. С. — [191](#_page191), [195](#_page195), [485](#_page485), [583](#_page583), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Писемский А. Ф. — [197](#_page197), [318](#_page318), [527](#_page527)

Писсарро К. — [393](#_page393)

Платон И. С. — [510](#_page510)

Погодин Н. Ф. — [27](#_page027), [173](#_page173), [200](#_page200), [202](#_page202), [303](#_page303), [308](#_page308), [387](#_page387), [423](#_page423), [427](#_page427), [428](#_page428), [434](#_page434) – [436](#_page436), [498](#_page498), [578](#_page578), [586](#_page586), [593](#_page593), [595](#_page595)

Подгорный Н. А. — [141](#_page141), [529](#_page529), [539](#_page539), [540](#_page540), [549](#_page549), [557](#_page557), [559](#_page559), [560](#_page560), [568](#_page568), [571](#_page571), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Подольский С. С. — [311](#_page311), [316](#_page316)

Полонская В. В. — [263](#_page263) – [265](#_page265), [267](#_page267) – [269](#_page269), [584](#_page584), [585](#_page585)

Полонский В. П. — [275](#_page275), [547](#_page547), [554](#_page554), [560](#_page560), [562](#_page562), [565](#_page565) – [567](#_page567)

Понс Ю. Е. — [539](#_page539)

Понсов А. Д. — [488](#_page488)

Поплавский И. И. — [594](#_page594)

Попов А. Д. — [452](#_page452)

Попов В. А. — [591](#_page591), [592](#_page592)

Попов И. Ф. — [223](#_page223), [224](#_page224)

Попова В. Н. — [31](#_page031), [190](#_page190), [585](#_page585), [588](#_page588), [589](#_page589), [590](#_page590), [592](#_page592)

Пристли Дж. — [596](#_page596)

Протопопов В. В. — [89](#_page089)

Прудкин М. И. — [148](#_page148), [193](#_page193), [222](#_page222), [235](#_page235), [245](#_page245), [493](#_page493), [523](#_page523), [525](#_page525), [529](#_page529), [532](#_page532), [534](#_page534), [538](#_page538) – [540](#_page540), [545](#_page545), [547](#_page547), [549](#_page549), [558](#_page558) – [560](#_page560), [569](#_page569), [571](#_page571), [573](#_page573), [574](#_page574), [575](#_page575), [582](#_page582), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [594](#_page594)

Пузырева М. И. — [534](#_page534), [538](#_page538), [583](#_page583), [584](#_page584), [587](#_page587)

Пушкин А. С. — [30](#_page030), [31](#_page031), [37](#_page037), [98](#_page098), [112](#_page112), [124](#_page124), [125](#_page125), [195](#_page195), [204](#_page204), [267](#_page267), [371](#_page371), [378](#_page378), [385](#_page385), [387](#_page387), [427](#_page427), [441](#_page441), [454](#_page454), [507](#_page507), [586](#_page586)

Рабинович И. М. — [166](#_page166), [167](#_page167), [209](#_page209), [238](#_page238), [254](#_page254), [255](#_page255), [365](#_page365)

Радин П. М. — [476](#_page476)

Радлов С. Э. — [209](#_page209), [381](#_page381), [510](#_page510), [594](#_page594)

Радлова А. Д. — [585](#_page585), [586](#_page586)

Радомысленский В. З. — [381](#_page381)

Раевская Е. М. — [147](#_page147), [540](#_page540)

Раевский И. М. — [217](#_page217), [223](#_page223), [256](#_page256), [530](#_page530), [531](#_page531), [539](#_page539), [540](#_page540), [551](#_page551), [552](#_page552), [555](#_page555), [558](#_page558), [570](#_page570), [584](#_page584), [587](#_page587)

Райх З. Н. — [268](#_page268)

Рамша Ф. Е. — [212](#_page212)

Раскольников Ф. Ф. — [575](#_page575), [578](#_page578)

Рафалович В. В. — [381](#_page381)

Рахманов Л. Н. — [423](#_page423), [498](#_page498), [595](#_page595)

Рашель Э. — [400](#_page400)

Режан Г. — [56](#_page056)

Ренуар О. — [393](#_page393)

Рерих Н. К. — [114](#_page114), [125](#_page125)

Римский-Корсаков Н. А. — [78](#_page078), [365](#_page365)

Розанов В. В. — [327](#_page327)

Роксанова М. Л. — [78](#_page078), [79](#_page079)

Роллан Р. — [392](#_page392)

Ромашов Б. С. — [28](#_page028), [347](#_page347), [586](#_page586)

{602} Ромен Ж. — [526](#_page526), [533](#_page533), [546](#_page546)

Ростан Э. — [198](#_page198)

Рыбников А. А. — [526](#_page526)

Рыжов И. И. — [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591)

Рындин В. Ф. — [199](#_page199)

Рышков В. А. — [89](#_page089)

Рязанов Д. Б. — [547](#_page547), [560](#_page560)

Савина М. Г. — [29](#_page029), [74](#_page074), [117](#_page117)

Савицкая М. Г. — [85](#_page085), [86](#_page086), [331](#_page331)

Садовский П. М. — [510](#_page510), [511](#_page511)

Сакулин П. Н. — [283](#_page283)

Салтыков-Щедрин М. Е. — [112](#_page112), [119](#_page119) – [122](#_page122), [157](#_page157), [527](#_page527), [593](#_page593)

Сальвини Т. — [174](#_page174), [443](#_page443)

Самарова М. А. — [86](#_page086)

Санаев В. В. — [592](#_page592)

Санин (Шенберг) А. А. — [79](#_page079)

Сапунов К. Н. — [526](#_page526)

Сарсе Ф. — [57](#_page057)

Сахновский В. Г. — [165](#_page165), [183](#_page183), [244](#_page244), [245](#_page245), [249](#_page249), [259](#_page259), [283](#_page283), [366](#_page366), [381](#_page381), [428](#_page428), [448](#_page448), [449](#_page449), [483](#_page483), [485](#_page485), [500](#_page500), [540](#_page540), [547](#_page547), [553](#_page553), [555](#_page555), [556](#_page556), [559](#_page559), [560](#_page560), [569](#_page569) – [571](#_page571), [579](#_page579), [582](#_page582) – [584](#_page584), [588](#_page588) – [591](#_page591), [594](#_page594)

Сац И. А. — [103](#_page103), [133](#_page133), [134](#_page134)

Сверчков С. Н. — [583](#_page583)

Свидерский А. И. — [575](#_page575)

Свободин Н. К. — [593](#_page593), [594](#_page594)

Сейфуллина Л. Н. — [217](#_page217)

Сельвинский И. Л. — [28](#_page028), [582](#_page582), [583](#_page583)

Семашко Н. А. — [560](#_page560)

Сервантес М. — [144](#_page144)

Силич Л. Н. — [488](#_page488)

Симов В. А. — [48](#_page048), [54](#_page054), [114](#_page114), [133](#_page133), [134](#_page134), [164](#_page164), [194](#_page194), [238](#_page238), [374](#_page374) – [376](#_page376), [379](#_page379), [509](#_page509), [526](#_page526), [528](#_page528), [540](#_page540), [560](#_page560)

Симонов К. М. — [203](#_page203), [498](#_page498)

Симонов Р. Н. — [263](#_page263)

Синицын В. А. — [174](#_page174), [245](#_page245), [259](#_page259), [540](#_page540), [543](#_page543)

Скарпетта В. — [215](#_page215), [360](#_page360)

Скарпетта Э. — [215](#_page215)

Скульская Е. Ф. — [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Сластенина Н. И. — [557](#_page557), [583](#_page583), [585](#_page585), [587](#_page587), [591](#_page591)

Смолин Д. П. — [150](#_page150), [183](#_page183), [533](#_page533)

Смышляев В. С. — [156](#_page156), [533](#_page533), [534](#_page534), [556](#_page556)

Соколова В. С. — [29](#_page029), [200](#_page200), [244](#_page244), [248](#_page248), [250](#_page250), [442](#_page442) – [444](#_page444), [484](#_page484), [529](#_page529), [540](#_page540), [544](#_page544), [545](#_page545), [583](#_page583), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Соколовская Н. А. — [277](#_page277), [321](#_page321), [534](#_page534), [543](#_page543), [557](#_page557), [587](#_page587)

Соколовский М. В. — [36](#_page036), [311](#_page311)

Соловьев С. М. — [157](#_page157)

Соснин Н. К. — [192](#_page192), [587](#_page587)

Софокл — [156](#_page156), [531](#_page531), [532](#_page532), [554](#_page554)

Станиславский К. С. — [23](#_page023), [25](#_page025) – [28](#_page028), [31](#_page031) – [37](#_page037), [43](#_page043) – [46](#_page046), [57](#_page057), [58](#_page058), [67](#_page067), [73](#_page073), [74](#_page074), [78](#_page078) – [83](#_page083), [86](#_page086), [89](#_page089), [92](#_page092), [97](#_page097), [99](#_page099), [101](#_page101) – [103](#_page103), [109](#_page109) – [114](#_page114), [116](#_page116) – [118](#_page118), [121](#_page121), [123](#_page123), [138](#_page138) – [141](#_page141), [144](#_page144), [146](#_page146), [148](#_page148), [152](#_page152), [154](#_page154) – [156](#_page156), [158](#_page158) – [160](#_page160), [164](#_page164), [165](#_page165), [173](#_page173), [174](#_page174), [180](#_page180) – [188](#_page188), [195](#_page195), [199](#_page199), [206](#_page206), [217](#_page217) – [223](#_page223), [227](#_page227), [229](#_page229), [232](#_page232), [233](#_page233), [236](#_page236), [240](#_page240), [241](#_page241), [243](#_page243) – [245](#_page245), [249](#_page249), [250](#_page250), [253](#_page253) – [255](#_page255), [257](#_page257), [258](#_page258), [270](#_page270), [278](#_page278), [284](#_page284), [285](#_page285), [288](#_page288), [292](#_page292), [293](#_page293), [298](#_page298), [299](#_page299), [312](#_page312), [313](#_page313), [315](#_page315), [318](#_page318), [319](#_page319), [321](#_page321), [323](#_page323), [324](#_page324), [327](#_page327) – [330](#_page330), [332](#_page332), [334](#_page334), [339](#_page339), [346](#_page346), [366](#_page366) – [370](#_page370), [376](#_page376), [380](#_page380) – [382](#_page382), [388](#_page388), [390](#_page390), [393](#_page393), [395](#_page395), [398](#_page398) – [407](#_page407), [419](#_page419), [421](#_page421), [433](#_page433), [441](#_page441), [443](#_page443), [444](#_page444) – [449](#_page449), [451](#_page451) – [455](#_page455), [457](#_page457), [459](#_page459), [460](#_page460), [463](#_page463) – [478](#_page478), [481](#_page481), [483](#_page483), [484](#_page484), [486](#_page486), [497](#_page497) – [499](#_page499), [506](#_page506), [508](#_page508) – [510](#_page510), [513](#_page513), [516](#_page516) – [518](#_page518), [523](#_page523) – [532](#_page532), [535](#_page535) – [554](#_page554), [556](#_page556), [559](#_page559) – [562](#_page562), [564](#_page564), [565](#_page565), [567](#_page567) – [569](#_page569), [571](#_page571), [572](#_page572), [574](#_page574), [575](#_page575), [581](#_page581), [583](#_page583), [585](#_page585), [586](#_page586), [588](#_page588), [589](#_page589)

Станицын В. Я. — [29](#_page029), [193](#_page193), [195](#_page195), [197](#_page197), [200](#_page200), [366](#_page366), [487](#_page487), [534](#_page534), [535](#_page535), [540](#_page540), [543](#_page543), [549](#_page549), [558](#_page558), [570](#_page570), [584](#_page584), [587](#_page587), [589](#_page589), [591](#_page591), [592](#_page592)

Степанов А. Ф. — [151](#_page151)

Степанова А. О. — [148](#_page148), [193](#_page193), [194](#_page194), [197](#_page197), [200](#_page200), [268](#_page268), [269](#_page269), [482](#_page482), [543](#_page543), [583](#_page583), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Степун В. А. — [540](#_page540), [543](#_page543), [585](#_page585), [587](#_page587)

Стриндберг А. — [531](#_page531)

Струев А. А. — [385](#_page385)

Субботин Л. А. — [209](#_page209)

Судаков И. Я. — [26](#_page026), [29](#_page029), [148](#_page148), [174](#_page174), [199](#_page199), [217](#_page217), [222](#_page222), [226](#_page226), [227](#_page227), [229](#_page229), [235](#_page235), [236](#_page236), [254](#_page254), [278](#_page278), [281](#_page281), [316](#_page316), [366](#_page366), [368](#_page368), [370](#_page370), [381](#_page381), [383](#_page383), [388](#_page388), [467](#_page467), [508](#_page508) – [511](#_page511), [523](#_page523), [525](#_page525), [526](#_page526), [529](#_page529), [537](#_page537), [545](#_page545) – [547](#_page547), [549](#_page549), [550](#_page550), [555](#_page555), [558](#_page558) – [561](#_page561), [569](#_page569) – [571](#_page571), [572](#_page572), [573](#_page573), [575](#_page575), [584](#_page584), [585](#_page585), [588](#_page588), [591](#_page591)

Судьбинин С. Н. — [406](#_page406)

Сулержицкий Л. А. — [140](#_page140), [528](#_page528)

Сургучев И. Д. — [136](#_page136), [137](#_page137)

Сухарев Я. Б. — [587](#_page587), [592](#_page592)

Сухово-Кобылин А. В. — [152](#_page152), [156](#_page156), [158](#_page158), [159](#_page159), [197](#_page197), [385](#_page385), [390](#_page390), [526](#_page526)

Сухотин П. С. — [218](#_page218), [409](#_page409)

Сушкевич Б. М. — [141](#_page141)

Тагор Р. — [142](#_page142)

Таиров А. Я. — [36](#_page036), [122](#_page122), [261](#_page261), [311](#_page311), [323](#_page323), [449](#_page449), [452](#_page452), [453](#_page453)

{603} Тальма Ф.‑Ж. — [400](#_page400)

Тальников Д. Л. — [413](#_page413)

Тарасова А. К. — [147](#_page147), [192](#_page192), [197](#_page197), [200](#_page200), [205](#_page205), [366](#_page366), [387](#_page387), [478](#_page478), [479](#_page479), [516](#_page516), [517](#_page517), [532](#_page532), [534](#_page534), [539](#_page539), [544](#_page544), [555](#_page555), [558](#_page558), [583](#_page583), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592), [594](#_page594)

Тарханов М. М. — [147](#_page147), [158](#_page158), [179](#_page179), [195](#_page195), [199](#_page199), [218](#_page218), [227](#_page227), [254](#_page254), [255](#_page255), [285](#_page285), [286](#_page286), [366](#_page366), [416](#_page416), [419](#_page419), [421](#_page421), [456](#_page456) – [458](#_page458), [500](#_page500), [514](#_page514), [515](#_page515), [519](#_page519), [523](#_page523), [525](#_page525), [529](#_page529), [534](#_page534), [539](#_page539), [553](#_page553), [556](#_page556), [557](#_page557), [559](#_page559), [560](#_page560), [565](#_page565), [569](#_page569) – [571](#_page571), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Тассо Т. — [211](#_page211), [215](#_page215)

Татлин В. Е. — [202](#_page202)

Телешева Е. С. — [148](#_page148), [381](#_page381), [391](#_page391), [416](#_page416), [447](#_page447), [448](#_page448), [535](#_page535), [543](#_page543), [570](#_page570), [582](#_page582), [584](#_page584), [586](#_page586), [588](#_page588), [590](#_page590), [591](#_page591), [593](#_page593), [594](#_page594)

Титова М. А. — [148](#_page148), [256](#_page256), [535](#_page535), [540](#_page540), [586](#_page586), [591](#_page591), [592](#_page592)

Титушин Н. Ф. — [531](#_page531), [539](#_page539), [540](#_page540), [558](#_page558),

Тихомирова Н. В. — [534](#_page534), [540](#_page540), [558](#_page558), [583](#_page583), [584](#_page584), [587](#_page587), [592](#_page592)

Толстой А. К. — [58](#_page058), [397](#_page397), [527](#_page527)

Толстой А. Н. — [27](#_page027), [199](#_page199), [387](#_page387), [389](#_page389), [455](#_page455), [544](#_page544), [585](#_page585), [586](#_page586)

Толстой Л. Н. — [24](#_page024), [68](#_page068), [112](#_page112), [114](#_page114), [115](#_page115), [117](#_page117), [144](#_page144), [168](#_page168), [174](#_page174) – [176](#_page176), [192](#_page192), [193](#_page193), [197](#_page197), [309](#_page309), [329](#_page329), [375](#_page375) – [381](#_page381), [397](#_page397), [430](#_page430), [454](#_page454), [457](#_page457), [459](#_page459), [476](#_page476), [481](#_page481), [500](#_page500), [518](#_page518), [519](#_page519), [526](#_page526), [527](#_page527), [533](#_page533), [560](#_page560), [570](#_page570), [574](#_page574), [575](#_page575), [586](#_page586), [589](#_page589)

Топорков В. О. — [166](#_page166), [171](#_page171), [186](#_page186), [198](#_page198) – [200](#_page200), [254](#_page254), [255](#_page255), [258](#_page258), [366](#_page366), [381](#_page381), [426](#_page426), [466](#_page466), [469](#_page469) – [471](#_page471), [473](#_page473), [480](#_page480), [482](#_page482), [500](#_page500), [558](#_page558), [570](#_page570), [578](#_page578), [583](#_page583), [585](#_page585), [587](#_page587), [592](#_page592)

Тренев К. А. — [34](#_page034), [150](#_page150), [190](#_page190), [191](#_page191), [198](#_page198), [199](#_page199), [222](#_page222), [302](#_page302), [354](#_page354), [384](#_page384), [387](#_page387), [389](#_page389), [422](#_page422), [423](#_page423), [428](#_page428), [533](#_page533), [557](#_page557), [563](#_page563), [565](#_page565), [572](#_page572), [575](#_page575), [577](#_page577), [578](#_page578), [585](#_page585), [586](#_page586), [593](#_page593), [595](#_page595)

Тургенев И. С. — [112](#_page112), [117](#_page117) – [119](#_page119), [121](#_page121), [127](#_page127), [129](#_page129), [139](#_page139), [197](#_page197), [378](#_page378), [425](#_page425), [496](#_page496), [538](#_page538)

Уайльд О. — [452](#_page452), [591](#_page591)

Ульянов Н. П. — [228](#_page228)

Уоткинс М. — [168](#_page168), [169](#_page169)

Уралов И. М. — [112](#_page112)

Фадеев А. А. — [27](#_page027), [270](#_page270), [422](#_page422)

Файко А. М. — [28](#_page028), [347](#_page347), [526](#_page526), [540](#_page540), [544](#_page544) [586](#_page586)

Федин К. А. — [27](#_page027), [260](#_page260), [354](#_page354), [533](#_page533), [540](#_page540) [544](#_page544), [563](#_page563), [565](#_page565), [572](#_page572)

Филиппов В. А. — [281](#_page281), [416](#_page416), [419](#_page419)

Фиш Г. С. — [422](#_page422), [593](#_page593), [595](#_page595)

Фореггер Н. М. — [209](#_page209)

Франк Л. — [586](#_page586)

Фрумен С. Б. — [543](#_page543), [579](#_page579)

Халютина С. В. — [147](#_page147), [585](#_page585), [587](#_page587)

Харламов А. П. — [78](#_page078), [79](#_page079)

Хеллман Л. — [498](#_page498)

Хемингуэй Э. — [198](#_page198), [596](#_page596)

Хмелев Н. П. — [27](#_page027), [29](#_page029), [148](#_page148), [160](#_page160), [166](#_page166), [192](#_page192), [193](#_page193), [197](#_page197), [199](#_page199), [200](#_page200), [202](#_page202), [204](#_page204), [206](#_page206), [222](#_page222), [230](#_page230), [235](#_page235), [245](#_page245), [254](#_page254), [255](#_page255), [262](#_page262), [277](#_page277), [387](#_page387), [425](#_page425), [431](#_page431) – [434](#_page434), [453](#_page453), [455](#_page455) – [457](#_page457), [470](#_page470), [517](#_page517), [529](#_page529), [534](#_page534), [538](#_page538) – [540](#_page540), [545](#_page545), [556](#_page556), [558](#_page558), [569](#_page569) – [571](#_page571), [573](#_page573), [575](#_page575), [584](#_page584), [586](#_page586), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Хованская Е. А. — [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Ходасевич В. М. — [212](#_page212), [214](#_page214)

Хохлов К. П. — [510](#_page510)

Хромова Е. А. — [478](#_page478)

Цаккони Э. — [117](#_page117)

Цыганова Е. Г. — [592](#_page592)

Чапек К. — [596](#_page596)

Чебан А. И. — [141](#_page141), [191](#_page191)

Чернов П. Г. — [480](#_page480)

Чехов А. П. — [22](#_page022), [24](#_page024), [29](#_page029), [37](#_page037), [43](#_page043), [44](#_page044), [58](#_page058) – [64](#_page064), [66](#_page066), [70](#_page070), [72](#_page072), [73](#_page073), [75](#_page075), [81](#_page081), [84](#_page084) – [86](#_page086), [89](#_page089), [102](#_page102), [117](#_page117), [130](#_page130), [136](#_page136), [162](#_page162), [184](#_page184), [185](#_page185), [195](#_page195) – [198](#_page198), [231](#_page231), [243](#_page243), [298](#_page298), [318](#_page318), [324](#_page324), [327](#_page327), [329](#_page329), [337](#_page337), [338](#_page338), [352](#_page352), [357](#_page357), [359](#_page359), [383](#_page383), [393](#_page393), [399](#_page399), [403](#_page403), [404](#_page404), [407](#_page407), [408](#_page408), [411](#_page411), [412](#_page412), [422](#_page422), [429](#_page429), [430](#_page430), [439](#_page439) – [441](#_page441), [444](#_page444), [452](#_page452), [457](#_page457) – [459](#_page459), [478](#_page478), [479](#_page479), [492](#_page492), [495](#_page495), [496](#_page496), [500](#_page500), [507](#_page507), [515](#_page515), [518](#_page518), [562](#_page562), [586](#_page586), [588](#_page588), [589](#_page589), [593](#_page593)

Чехов М. А. — [141](#_page141), [146](#_page146), [292](#_page292), [327](#_page327), [570](#_page570)

Чижевский Д. Ф. — [223](#_page223), [595](#_page595)

Чириков Е. Н. — [63](#_page063), [64](#_page064), [85](#_page085)

Чупятов Л. Т. — [164](#_page164), [236](#_page236), [509](#_page509)

Шаляпин Ф. И. — [212](#_page212)

Шевченко Ф. В. — [147](#_page147), [244](#_page244), [249](#_page249), [250](#_page250), [480](#_page480), [482](#_page482), [484](#_page484), [534](#_page534), [539](#_page539), [540](#_page540), [555](#_page555), [583](#_page583), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [592](#_page592)

Шекспир У. — [37](#_page037), [73](#_page073), [80](#_page080), [103](#_page103), [144](#_page144), [168](#_page168), [173](#_page173), [198](#_page198), [329](#_page329), [337](#_page337), [343](#_page343), [344](#_page344), [365](#_page365), [369](#_page369), [371](#_page371), [385](#_page385), [387](#_page387), [390](#_page390), [393](#_page393), [399](#_page399), [424](#_page424), [425](#_page425), [427](#_page427), [429](#_page429), [452](#_page452), [526](#_page526), [533](#_page533), [534](#_page534), [546](#_page546), [564](#_page564), [575](#_page575), [576](#_page576), [586](#_page586), [588](#_page588), [590](#_page590), [591](#_page591), [593](#_page593)

{604} Шереметьева А. А. — [587](#_page587), [592](#_page592)

Шеридан Р. — [198](#_page198), [429](#_page429), [593](#_page593)

Шиллер Ф. — [198](#_page198), [371](#_page371), [385](#_page385), [426](#_page426), [427](#_page427), [429](#_page429), [432](#_page432), [590](#_page590), [591](#_page591)

Шифрин Н. А. — [273](#_page273)

Шишков Я. Г. — [482](#_page482)

Шкваркин В. В. — [498](#_page498)

Шмидт В. В. — [560](#_page560)

Шпажинский И. В. — [43](#_page043), [536](#_page536)

Шпет Г. Г. — [560](#_page560), [562](#_page562), [566](#_page566)

Шульга Н. А. — [539](#_page539), [584](#_page584), [587](#_page587)

Щеглов Д. А. — [422](#_page422)

Щепкин М. С. — [450](#_page450), [474](#_page474)

Эзов Л. Д. — [592](#_page592)

Эрдман Б. Р. — [258](#_page258)

Эрдман Н. Р. — [28](#_page028), [211](#_page211), [214](#_page214), [216](#_page216), [217](#_page217), [221](#_page221), [260](#_page260), [263](#_page263), [265](#_page265), [269](#_page269), [329](#_page329), [345](#_page345), [526](#_page526), [535](#_page535), [540](#_page540), [544](#_page544), [556](#_page556), [578](#_page578), [580](#_page580), [586](#_page586)

Эсхил — [34](#_page034), [152](#_page152), [156](#_page156), [157](#_page157), [531](#_page531), [533](#_page533)

Эфрос А. М. — [525](#_page525)

Южин А. И. — [48](#_page048), [232](#_page232), [460](#_page460)

Юон К. Ф. — [146](#_page146), [179](#_page179)

Юстинов Д. И. — [559](#_page559)

Юшкевич С. С. — [130](#_page130), [131](#_page131)

Якубовская О. А. — [540](#_page540), [543](#_page543), [589](#_page589), [593](#_page593)

Яновский Ю. И. — [422](#_page422), [594](#_page594)

Яншин М. М. — [29](#_page029), [148](#_page148), [171](#_page171), [198](#_page198), [200](#_page200), [230](#_page230), [256](#_page256), [258](#_page258), [263](#_page263), [264](#_page264), [267](#_page267) – [269](#_page269), [480](#_page480), [482](#_page482), [512](#_page512) – [514](#_page514), [529](#_page529), [539](#_page539), [540](#_page540), [545](#_page545), [551](#_page551), [552](#_page552), [557](#_page557), [581](#_page581), [584](#_page584), [587](#_page587), [591](#_page591), [593](#_page593)

Яров С. Г. — [584](#_page584), [587](#_page587), [592](#_page592)

Ярцев П. М. — [63](#_page063), [64](#_page064)

Яхонтов В. Н. — [546](#_page546)

1. Этот протокол вместе с частью других, касающихся репертуара и некоторых вопросов внутренней жизни театра, публикуется в Приложении. [↑](#footnote-ref-2)
2. Премьера во МХАТ состоялась 19 сентября 1925 года. На обсуждении председательствовал А. В. Луначарский, выступали также В. А. Филиппов, Э. М. Бескин, Н. О. Волконский, П. И. Новицкий, И. Я. Судаков Стенограмма хранится в Музее МХАТ. [↑](#footnote-ref-3)
3. Российская академия художественных наук. [↑](#footnote-ref-4)
4. Премьера в МХАТ состоялась 23 января 1926 года. На обсуждении выступили с докладами Н. Л. Бродский и Н. К. Пиксанов, в прениях — П. Н. Сакулин, В. Г. Сахновский, Н. Д. Волков. Стенограмма обсуждения опубликована в журнале «Искусство», 1927, кн. 1. [↑](#footnote-ref-5)
5. Премьера спектакля во МХАТ — 5 октября 1926 года. Диспут о спектаклях «Дни Турбиных» в МХАТ и «Любовь Яровая» в Малом театре был устроен редакцией газеты «Правда» в помещении Театра имени Вс. Мейерхольда. Выступали: А. В. Луначарский (докладчик), А. Р. Орлинский (редактор журнала «Современный театр»), М. А. Булгаков, П. А. Марков, В. К. Владимиров. Отчеты о диспуте см.: «Правда» от 10/II – 1927; «Вечерняя Москва» от 10/II – 1927; «Новый зритель» от 13/II – 1927. Стенограмму диспута см.: ЦГАЛИ, ф. 2355, оп. 1, ед. хр. 5. [↑](#footnote-ref-6)
6. Часть оппонентов театра требовала разоблачить белых офицеров через их взаимоотношения с денщиками и прислугой. [↑](#footnote-ref-7)
7. Доклад П. Новицкого состоялся 17 февраля 1930 года в подсекции марксистского театроведения Коммунистической академии. В последующих заседаниях участвовали также Ю. А. Завадский, Л. И. Зивельчинская, М. М. Паушкин, А. Г. Глебов. Отчет о заседаниях см.: «Советский театр», 1930, № 3 – 4. [↑](#footnote-ref-8)
8. Речь идет о совещании, созванном Агитпропом ЦК ВКП (б) в январе 1927 года. См. сб. «Пути развития театра», М., 1927. [↑](#footnote-ref-9)
9. Театральное совещание РАПП состоялось в январе — феврале 1931 года. Основные доклады делали А. Н. Афиногенов и С. С. Динамов. Со своими творческими декларациями выступили В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, руководитель ленинградского ТРАМа М. В. Соколовский. В совещании участвовали А. В. Луначарский, Р. А. Пельше, С. С. Подольский, В. В. Ермилов, В. М. Киршон и другие. Публикуемое выступление должно было изложить творческие позиции Художественного театра. Материалы совещания см.: «Советский театр», 1931, № 2 – 3. [↑](#footnote-ref-10)
10. Премьера спектакля «Хлеб» в МХАТ — 25 января 1931 года. В диспуте о «Хлебе» в секции марксистского театроведения Института литературы, искусства и языка Комакадемии 21 и 27 февраля участвовали А. Н. Афиногенов, С. С. Динамов, И. М. Нусинов, С. И. Амаглобели, М. С. Гейц, И. Я. Судаков, В. В. Ермилов, С. С. Подольский, И. И. Анисимов. Часть выступлений см в кн.: В. М. Киршон, Статьи и речи, М., «Искусство», 1962. Стенограмма диспута хранится в Музее МХАТ. [↑](#footnote-ref-11)
11. Лекции прочитаны на курсах режиссеров летом 1932 года. [↑](#footnote-ref-12)
12. Доклады состоялись 25 марта, 3 и 10 апреля и 3 мая 1933 года. [↑](#footnote-ref-13)
13. П. И. Новицкий в начале 1930‑х годов заведовал Главискусством. [↑](#footnote-ref-14)
14. Статья написана в связи с постановкой «Грозы» А. Н. Островского в МХАТ. Премьера — 2 декабря 1934 года. [↑](#footnote-ref-15)
15. На собрании 2 и 3 июня 1935 года, обсуждавшем основные вопросы жизни МХАТ, выступили также: И. Я. Судаков, И. М. Москвин, Л. М. Коренева, В. Я. Станицын, А. К. Тарасова, В. О. Топорков, С. И. Калинин, К. Н. Еланская, В. Г. Сахновский, В. В. Грибков, М. М. Тарханов, О. Л. Книппер-Чехова, Л. М. Леонидов, Ф. Ф. Ваграмов, С. А. Мамошин. Стенограмма собрания с многочисленными пометками К. С. Станиславского хранится в Музее МХАТ (Архив К. С., № 3357). Выдержки из стенограммы опубликованы в многотиражке «Горьковец» от 15 июня 1935 года. [↑](#footnote-ref-16)
16. Отговорка ради самооправдания по вопросу репертуара. (Здесь и далее пометки на стенограмме, вынесенные нами в сноски, сделаны рукой К. С. Станиславского.) [↑](#footnote-ref-17)
17. Почему? Дайте хорошую пьесу. [↑](#footnote-ref-18)
18. Правит этим он и Судаков. [↑](#footnote-ref-19)
19. Кто? С радостью уступлю. О если бы у нас был Шекспир вместо Киршона!.. [↑](#footnote-ref-20)
20. Вот это верно. [↑](#footnote-ref-21)
21. Повторение моих же слов Согласен. [↑](#footnote-ref-22)
22. Придется понизить требования до других театров. [↑](#footnote-ref-23)
23. Верно. [↑](#footnote-ref-24)
24. Это поручалось Судакову Результат? [↑](#footnote-ref-25)
25. Когда актеры будут работать над искусством. [↑](#footnote-ref-26)
26. Почему ни единого слова об искусстве актеров, которые так ужасно отстали даже от оперных.

    Правда в том, что мы стары и управлять больше не можем Могут ли наши средние управлять? По прежним опытам — нет И в этом мое отчаяние Все-таки, другого выхода нет На стороне подходящих людей нет Что будет, то и будет А пока надо создавать новый коллектив, что я и сделал Быть может, проживу еще 4‑5 лет. [↑](#footnote-ref-27)
27. Написана совместно с Б. А. Мордвиновым. [↑](#footnote-ref-28)
28. В 1936 году директор МХАТ М. П. Аркадьев собрал творческое совещание, которому были предложены для обсуждения специально подготовленные Е. С. Телешевой и В. З. Радомысленским вопросы, касающиеся существа искусства Художественного театра, в частности: «Что такое спектакль Художественного театра?», «Что такое режиссер Художественного театра?», «Что такое актер Художественного театра?», «Нужно ли и допустимо ли разнообразие методов режиссуры, и в каких пределах допустимо преломление единого метода в творческих индивидуальностях актеров и режиссеров?», «Осознаны ли теоретически и освоены ли практически творческие линии Владимира Ивановича и Константина Сергеевича?» и др. В собеседовании также участвовали Л. М. Леонидов, И. М. Москвин, В. И. Качалов, В. Г. Сахновский, И. Я. Судаков, М. Н. Кедров, Б. А. Мордвинов, Н. Н. Литовцева, С. Э. Радлов, В. О. Топорков, В. З. Радомысленский, В. В. Рафалович. Часть выступлений была опубликована в 1936 году в газете «Горьковец» (см. № 7, 8, 9, 10). [↑](#footnote-ref-29)
29. Выступление Е. С. Телешевой опубликовано в том же номере газеты «Горьковец». [↑](#footnote-ref-30)
30. Первый вариант статьи написан к 60‑летию А. М. Горького и опубликован в № 13 «Красной нивы» за 1928 год. Фрагменты его, не вошедшие в редакцию 1938 года, введены в публикуемый текст. [↑](#footnote-ref-31)
31. В обсуждении спектакля участвовали В. А. Филиппов, В. Ф. Залесский, Н. Л. Бродский, Е. С. Телешева, М. М. Тарханов и другие. Премьера в МХАТ — 30 октября 1938 года. [↑](#footnote-ref-32)
32. Премьера в МХАТ — 6 мая 1939 года. [↑](#footnote-ref-33)
33. Премьера в МХАТ — 24 апреля 1940 года. [↑](#footnote-ref-34)
34. Премьера в МХАТ — 6 ноября 1957 года. [↑](#footnote-ref-35)
35. Премьера в МХАТ — 9 апреля 1960 года. [↑](#footnote-ref-36)
36. В подлиннике подписи нет. [↑](#footnote-ref-37)
37. Д. Н. Кардовский оформлял спектакль «Николай I и декабристы», А. А. Рыбников работал над «Прометеем». [↑](#footnote-ref-38)
38. Присутствовали К. С. Станиславский, В. И. Качалов, И. М. Москвин, Л. М. Леонидов, В. В. Лужский, М. М. Тарханов, П. А. Марков, Б. И. Вершилов, Н. М. Горчаков, Ю. А. Завадский, И. Я. Судаков, Е. В. Калужский, М. И. Прудкин. [↑](#footnote-ref-39)
39. Зачеркнуто. [↑](#footnote-ref-40)
40. В эти годы К. С. Станиславский с прежним успехом исполнял роль Астрова в «Дяде Ване». [↑](#footnote-ref-41)
41. Надо полагать, что под «новой трактовкой» «Дяди Вани» Константин Сергеевич подразумевал исполнение «Дяди Вани» в сукнах на Малой сцене, где в эти годы по преимуществу шел этот спектакль. [↑](#footnote-ref-42)
42. Пометки В. В. Лужского. См. его замечания ниже. [↑](#footnote-ref-43)
43. Присутствовали: И. М. Москвин, В. В. Лужский, Л. М. Леонидов, П. А. Марков, М. И. Прудкин, Ю. А. Завадский, Е. В. Калужский, И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева, К. И. Котлубай, А. К. Воронский, В. П. Полонский, В. Г. Сахновский, Л. М. Леонов, М. Г. Комиссаров. Председательствовал — Л. М. Леонидов. [↑](#footnote-ref-44)
44. Просьба Б. Г. Добронравова была вызвана его большой загруженностью в текущем репертуаре. [↑](#footnote-ref-45)
45. Присутствовали: К. С. Станиславский, Н. А. Подгорный, Н. В. Егоров. [↑](#footnote-ref-46)
46. Присутствовали. К. С. Станиславский (председатель), И. М. Москвин, В. В. Лужский, Л. М. Леонидов, Н. В. Егоров, Н. А. Подгорный, И. Я. Судаков, М. М. Тарханов, Д. И. Юстинов, И. Я. Гремиславский, М. И. Прудкин, П. А. Марков, В. Г. Сахновский. [↑](#footnote-ref-47)
47. Присутствовали: Л. М. Леонидов, М. М. Тарханов, П. А. Марков, В. Г. Сахновский, И. Я. Судаков. [↑](#footnote-ref-48)
48. Управление Государственных Академических театров. [↑](#footnote-ref-49)
49. Присутствовали: К. С. Станиславский, В. В. Лужский, И. М. Москвин, М. М. Тарханов, И. Я. Судаков, П. А. Марков, Н. П. Баталов, Ю. А. Завадский, Н. П. Хмелев, Н. А. Подгорный, Н. В. Егоров, В. Г. Сахновский. [↑](#footnote-ref-50)
50. Пометки рукой Немировича-Данченко. [↑](#footnote-ref-51)
51. Ольга Сергеевна Бокшанская — секретарь Дирекции МХАТ и личный секретарь Вл. И. Немировича-Данченко. [↑](#footnote-ref-52)
52. «Патент № 14». [↑](#footnote-ref-53)
53. «Ложь». [↑](#footnote-ref-54)
54. Присутствовали П. А. Марков, В. Г. Сахновский, Н. Н. Литовцева, Е. С. Телешева, Н. М. Горчаков, Б. А. Мордвинов, И. Я. Судаков, М. Н. Кедров, В. Я. Станицын. Председатель — П. А. Марков. Протокол вел В. Я. Виленкин. [↑](#footnote-ref-55)