**Московский Художественный театр в советскую эпоху: Материалы и документы** / Под. ред. А. В. Солодовникова, сост. и коммент. Ф. Н. Михальский и М. Л. Рогачевский. М.: Искусство, 1962. 519 с.

От составителей 3 [Читать](#_Toc417902335)

*А. Солодовников.* Второе рождение 5 [Читать](#_Toc417902336)

**Под руководством партии**

**В. И. Ленин о Художественном театре**

Из письма В. И. Ленина М. А. Ульяновой. 20 февраля 19[01], Мюнхен 26 [Читать](#_Toc417902344)

Из письма В. И. Ленина М. А. Ульяновой. 4 февраля 19[03], Лондон 26 [Читать](#_Toc417902345)

*Н. К. Крупская*. Что нравилось Ильичу из художественной литературы (Из воспоминаний) 28 [Читать](#_Toc417902346)

*А. В. Луначарский*. Ленин и искусство (Из статьи) 29 [Читать](#_Toc417902347)

*К. С. Станиславский* — Е. К. Малиновской. 15 октября 1918 г. Москва 30 [Читать](#_Toc417902348)

*К. С. Станиславский*. Обращение к участникам митинга работников театрального искусства (22 декабря 1919 г.) 32 [Читать](#_Toc417902349)

*Луначарский А. В*. Распоряжение наркома просвещения РСФСР 34 [Читать](#_Toc417902350)

Постановление Совета Народных Комиссаров РСФСР 35 [Читать](#_Toc417902351)

*А. В. Луначарский*. Из речи на вечере, посвященном двадцатипятилетию Художественного театра (5 ноября 1923 г.) 36 [Читать](#_Toc417902352)

*К. С. Станиславский* — Вл. И. Немировичу-Данченко. 20 ноября, 1923 г. Нью-Йорк 38 [Читать](#_Toc417902353)

*К. С. Станиславский* — А. В. Луначарскому 20 марта. 1926 г. Москва 39 [Читать](#_Toc417902354)

*Вл. И. Немирович-Данченко* — А. В. Луначарскому. Ноябрь, 1927 г. Лос-Анжелос 40 [Читать](#_Toc417902355)

*М. И. Калинин* — коллективу МХАТ 27 октября 1928 г. 41 [Читать](#_Toc417902356)

*А. В. Луначарский*. Из речи на торжественном заседании, посвященном тридцатилетию МХАТ (27 октября 1928 г.) 42 [Читать](#_Toc417902357)

*К. С. Станиславский*. Речь на торжественном заседании, посвященном тридцатилетию МХАТ (27 октября 1928 г.) 46 [Читать](#_Toc417902358)

*А. М. Горький*. — коллективу артистов МХАТ 30 октября 1928 г. Сорренто 52 [Читать](#_Toc417902359)

*К. С. Станиславский*. Из подготовительных материалов для обращения в правительство (Расширенный вариант) (1931 г.) 54 [Читать](#_Toc417902360)

[О передаче МХАТ в ведение президиума ЦИК СССР и о переименовании театра] 66 [Читать](#_Toc417902367)

Из постановления президиума Центрального Исполнительного комитета СССР. О мероприятиях в ознаменование 40-летия литературной деятельности Максима Горького 67 [Читать](#_Toc417902370)

*Вл. И. Немирович-Данченко* — А. С. Бубнову 1 ноября 1932 г. Сан-Режо 68 [Читать](#_Toc417902373)

*А. В. Луначарский*. Станиславский, театр и революция (Из статьи) (1933 г.) 69 [Читать](#_Toc417902374)

*К. С. Станиславский*. Октябрь и театр (1935 г.) 73 [Читать](#_Toc417902375)

*И. М. Москвин*. Из отчета о работе VIII чрезвычайного съезда Советов СССР. Выступление на общемосковском собрании работников искусств (25 декабря 1936 г.) 77 [Читать](#_Toc417902376)

Постановление Центрального Исполнительного комитета СССР. О награждении Московского Художественного академического театра СССР имени М. Горького 80 [Читать](#_Toc417902377)

*М. И. Калинин*. Из речи на заседании президиума ЦИК СССР (7 мая 1937 г.) 81 [Читать](#_Toc417902378)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Из речи на заседании президиума ЦИК СССР по случаю награждения МХАТ орденом Ленина (7 мая 1937 г.) 84 [Читать](#_Toc417902379)

*П. А. Марков*. О новом в искусстве МХАТ (1937 г.) 86 [Читать](#_Toc417902380)

*К. С. Станиславский*. Из материалов статьи к двадцатой годовщине Октябрьской революции (1937 г.) 94 [Читать](#_Toc417902381)

Постановление СНК СССР. Об увековечении памяти народного артиста Союза ССР К. С. Станиславского 100 [Читать](#_Toc417902386)

Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении Московского ордена Ленина Художественного академического театра СССР имени М. Горького орденом Трудового красного знамени 101 [Читать](#_Toc417902387)

Постановление Совета народных комиссаров Союза ССР [Об установлении стипендий ] 102 [Читать](#_Toc417902388)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Речь на торжественном заседании в день сорокалетнего юбилея МХАТ (27 октября 1938 г.) 103 [Читать](#_Toc417902389)

В Совнаркоме СССР. Об увековечении памяти народного артиста Союза ССР Вл. И. Немировича-Данченко 106 [Читать](#_Toc417902390)

*М. Н. Кедров*. Пятидесятилетие Московского Художественного театра (1948 г.) 107 [Читать](#_Toc417902391)

*Н. М. Шверник*. Из речи при вручении орденов, медалей и грамот о присвоении почетных званий работникам МХАТ (4 ноября 1948 г.) 112 [Читать](#_Toc417902392)

**Вместе с народом**

[О продолжении спектаклей в Театре Совета рабочих депутатов] (Из протокола общего собрания товарищества «Московский Художественный театр» 3 декабря 1917 г.) 117 [Читать](#_Toc417902394)

*А. П. Зуева*. Актер и народ (Из воспоминаний) 118 [Читать](#_Toc417902395)

[Письмо фабкома фабрики бывш. «Циндель»] 15 октября 1918 г. 120 [Читать](#_Toc417902396)

[Первая шефская поездка] 121 [Читать](#_Toc417902397)

*К. С. Станиславский*. Театр — голодающему (1922 г.) 122 [Читать](#_Toc417902398)

*Д. С. Носов*. Шефство над заводом «Поставщик» 124 [Читать](#_Toc417902399)

[Письмо харьковских железнодорожников коллективу МХАТ] 127 [Читать](#_Toc417902400)

Культурное шефство МХАТа над фабрикой «Красная роза» 128 [Читать](#_Toc417902401)

[Поездка бригады МХАТ на Тракторстрой] (1930 г.) 131 [Читать](#_Toc417902405)

*К. С. Станиславский*. [Приход в театр нового зрителя] (1932 г.) 133 [Читать](#_Toc417902407)

[Письмо ленинградских зрителей] Ленинград, 16/VII – 33 г. 135 [Читать](#_Toc417902408)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Простота героических чувств (1934 г.) 137 [Читать](#_Toc417902409)

*К. С. Станиславский*. [Первому Всесоюзному съезду советских писателей] (1934 г.) 139 [Читать](#_Toc417902410)

Письмо делегата Второго Всесоюзного Съезда колхозников-ударников 16 февраля 1935 г. 140 [Читать](#_Toc417902411)

*К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко* — командованию ОКДВА. Телеграмма. 22 июня 1935 г. 141 [Читать](#_Toc417902413)

*Ф. Н. Михальский*. Мхатовцы у дальневосточников (1935 г.) 142 [Читать](#_Toc417902414)

*К. С. Станиславский*. — зимовщикам Югорского Шара. Ноябрь 1935 г. Москва 145 [Читать](#_Toc417902415)

Полярники Югорского Шара — К. С. Станиславскому. 7 ноября 1935 г. Радиограмма-молния 146 [Читать](#_Toc417902416)

*В. И. Качалов*. Моя поездка в колхоз (1935 г.) 147 [Читать](#_Toc417902418)

*Л. М. Леонидов*. Образ Ленина (1936 г.) 149 [Читать](#_Toc417902419)

*А. К. Тарасова*. Моя работа в Совете (1936 г.) 150 [Читать](#_Toc417902420)

Сормовичи приветствуют Н. П. Хмелева [Открытое письмо] 153 [Читать](#_Toc417902421)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Из речи по радио накануне двадцатилетия Великой Октябрьской социалистической революции (1937 г.) 154 [Читать](#_Toc417902422)

*Б. Г. Добронравов*. Мое двадцатилетие (1937 г.) 156 [Читать](#_Toc417902423)

*И. М. Москвин*. Оправдать доверие избирателей (1938 г.) 159 [Читать](#_Toc417902424)

*Н. П. Хмелев*. Из речи перед избирателями (1939 г.) 162 [Читать](#_Toc417902425)

*Л. М. Леонидов*. Из речи на встрече с избирателями (13 декабря 1939 г.) 164 [Читать](#_Toc417902426)

[Письмо шахтеров] 166 [Читать](#_Toc417902427)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Волнующая встреча (1939 г.) 168 [Читать](#_Toc417902429)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Готовы к защите Родины (22 июня 1941 г.) 170 [Читать](#_Toc417902430)

*О. Л. Книппер-Чехова*. Каждый на своем посту готов бороться за Страну Советов (22 июня 1941 г.) 171 [Читать](#_Toc417902431)

*И. М. Москвин, Н. П. Хмелев*. Художественный театр в дни Великой Отечественной войны (1942 г.) 172 [Читать](#_Toc417902432)

*И. М. Москвин*. Речь на антифашистском митинге в Москве (29 ноября 1942 г.) 177 [Читать](#_Toc417902433)

Из переписки коллектива МХАТ с фронтовиками 180 [Читать](#_Toc417902434)

В редакцию стенной газеты МХАТ «Горьковец» (1953 г.) 184 [Читать](#_Toc417902438)

[Артисты МХАТ в Алтайском крае] (Май – июнь 1954 г.) 186 [Читать](#_Toc417902439)

[Мнение зрителя] 188 [Читать](#_Toc417902442)

*Н. В. Михаловская*. На строительстве Братской ГЭС (1957 г.) 190 [Читать](#_Toc417902443)

**Идейно-творческое развитие МХАТ**

**Деятели МХАТ о своем театре, о работе над спектаклями и ролями**

*Вл. И. Немирович-Данченко* — О. С. Бокшанской. (Из письма) 16 марта 1924 г. Москва 195 [Читать](#_Toc417902446)

*К. С. Станиславский* — А. Я. Головину. 4 февраля 1927 г. Москва 197 [Читать](#_Toc417902447)

*К. С. Станиславский*. Беседа с участниками народной сцены в спектакле «Cестры Жерар» (1927 г.) 200 [Читать](#_Toc417902448)

*К. С. Станиславский* — А. М. Горькому. 6 января 1933 г. Москва 205 [Читать](#_Toc417902449)

*В. И. Качалов*. Моя работа над ролью (1935 г.) 207 [Читать](#_Toc417902450)

*Вл. И. Немирович-Данченко* — А. М. Горькому. 4 февраля 1936 г. Москва 211 [Читать](#_Toc417902451)

*В. Г. Сахновский*. Из статьи о спектакле «Мертвые души» (1937 г.) 213 [Читать](#_Toc417902452)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. «Анна Каренина» на сцене МХАТ (1937 г.) 217 [Читать](#_Toc417902455)

[Переписка Н. П. Хмелева со зрителем Н. Шапошниковым] 221 [Читать](#_Toc417902460)

*В. И. Качалов*. Два образа (1938 г.) 225 [Читать](#_Toc417902463)

*Н. П. Хмелев*. Работа над образом (1938 г.) 228 [Читать](#_Toc417902464)

*К. С. Станиславский*. [К сорокалетию МХАТ] 231 [Читать](#_Toc417902465)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Театр мужественной простоты. (Из статьи) (1938 г.) 237 [Читать](#_Toc417902468)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Обращение к ленинградским зрителям (1938 г.) 241 [Читать](#_Toc417902469)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Вступительное слово перед началом репетиций спектакля «Три сестры» (1939 г.) 243 [Читать](#_Toc417902470)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Зерно спектакля (1940 г.) 250 [Читать](#_Toc417902473)

*Б. Г. Добронравов*. Из автобиографии (1946 – 1947 гг.) 256 [Читать](#_Toc417902474)

*М. Н. Кедров*. Из стенограмм репетиций пьесы Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» (1950 – 1951 гг.) 260 [Читать](#_Toc417902476)

*В. А. Орлов*. Лицо традиций. (Из статьи) (1961 г.) 263 [Читать](#_Toc417902477)

**МХАТ и советская драматургия**

*А. В. Луначарский*. «Бронепоезд» в МХАТе (Из статьи) (1927 г.) 272 [Читать](#_Toc417902479)

*Вс. Иванов*. «Бронепоезд 14‑69» (Из воспоминаний) (1927 г.) 273 [Читать](#_Toc417902480)

*К. С. Станиславский*. МХАТ жадно ждет современных пьес (1933 г.) 277 [Читать](#_Toc417902481)

*Л. М. Леонидов*. Будем взыскательны (1933 г.) 279 [Читать](#_Toc417902482)

*Б. Н. Ливанов*. Верить актеру (1933 г.) 281 [Читать](#_Toc417902483)

*К. А. Тренев*. Они учатся и учат других (Из статьи) (1934 г.) 283 [Читать](#_Toc417902484)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. «Любовь Яровая» (1936 г.) 286 [Читать](#_Toc417902485)

*А. Н. Афиногенов*. Творческий университет (Из статьи) (1934 г.) 292 [Читать](#_Toc417902488)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. О драматургии А. Е. Корнейчука. (Неоконченная заметка) (1935 – 1936 гг.) 296 [Читать](#_Toc417902489)

*А. Е. Корнейчук*. [Нет ничего богаче жизни] (1948 г.) 298 [Читать](#_Toc417902490)

*Л. М. Леонов*. Величественная зрелость (1938 г.) 300 [Читать](#_Toc417902491)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Из стенограмм репетиций пьесы Л. М. Леонова. «Половчанские сады» (1939 г.) 305 [Читать](#_Toc417902492)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Из стенограмм репетиций пьесы Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты» 307 [Читать](#_Toc417902495)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Из стенограмм репетиций пьесы К. М. Симонова «Русские люди» 310 [Читать](#_Toc417902498)

Открытое письмо коллектива МХАТ XII пленуму правления ССП СССР (1949 г.) 315 [Читать](#_Toc417902501)

*Б. А. Смирнов*. Образ Ленина (Из статьи) (1961 г.) 317 [Читать](#_Toc417902502)

**МХАТ и мировая театральная культура**

*К. С. Станиславский*. [Театр в борьбе за мир] 325 [Читать](#_Toc417902504)

*Элеонора Дузе* — К. С. Станиславскому. 1922 г. Нью-Йорк. Телеграмма 328 [Читать](#_Toc417902505)

Приветственные телеграммы к началу гастролей МХАТ в Нью-Йорке. 8 января 1923 г. 329 [Читать](#_Toc417902506)

*Н. А. Подгорный* — Е. К. Малиновской. 26 января 1923 г. Нью-Йорк 330 [Читать](#_Toc417902507)

[Приветственная речь Стандиша Вилькокса от имени города Бостона] (6 мая 1923 г.) 332 [Читать](#_Toc417902508)

*Оливер Сейлор* — Московскому Художественному театру. 26 мая 1923 г. Нью-Йорк 334 [Читать](#_Toc417902509)

[Элеонора Дузе на спектакле МХАТ] (1923 г.) 335 [Читать](#_Toc417902510)

[*К. С. Станиславский* — двум вашингтонским актерам] (1923 – 1924 гг.) 336 [Читать](#_Toc417902511)

*Карола Леони Эрнст* — О. Л. Книппер-Чеховой. 3 января 1924 г. 338 [Читать](#_Toc417902512)

*Макс Рейнгардт* — Художественному театру. 9 ноября 1926 г. Берлин. Телеграмма 340 [Читать](#_Toc417902513)

*К. С. Станиславский* — Анри Барбюсу. 26 (?) сентября 1927 г. 341 [Читать](#_Toc417902514)

*Ярослав Квапил* — К. С. Станиславскому. 10 октября 1928 г. Прага 342 [Читать](#_Toc417902515)

*Гергарт Гауптман* — К. С. Станиславскому. 28 октября 1928 г. Лугано. Телеграмма 343 [Читать](#_Toc417902516)

*Макс Рейнгардт* — К. С. Станиславскому. Октябрь 1928 г. Берлин 344 [Читать](#_Toc417902517)

*Гордон Крэг* — Художественному театру. Октябрь 1928 г. Лондон 345 [Читать](#_Toc417902518)

[Александр Моисси о Художественном театре] (1928 г.) 346 [Читать](#_Toc417902519)

Киноактеры Голливуда — Вл. И. Немировичу-Данченко. 25 октября 1928 г. Телеграмма 347 [Читать](#_Toc417902520)

Артисты «Групп-театра» — К. С. Станиславскому. 5 января 1933 г. 348 [Читать](#_Toc417902521)

*Андреас Урби* — К. С. Станиславскому. 18 января 1933 г. Москва. Телеграмма 349 [Читать](#_Toc417902522)

Записи из книги почетных посетителей музея МХАТ 350 [Читать](#_Toc417902523)

*Жак Копо*. Из предисловия к французскому изданию книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (1934 г.) 352 [Читать](#_Toc417902529)

*Джон Гилгуд*. Из статьи о книге К. С. Станиславского «Работа актера над собой» (1937 г.) 357 [Читать](#_Toc417902533)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Гастроли МХАТ в Париже во время Всемирной выставки 1937 года (Из черновой рукописи) 361 [Читать](#_Toc417902534)

*Поль Гзель*. Подлинный триумф (1937 г.) 369 [Читать](#_Toc417902536)

*Жан Леви-Безомб*. Русский театр на выставке. (Из статьи) (1937 г.) 373 [Читать](#_Toc417902537)

*Луи Арагон*. «Анна Каренина» в исполнении Московского Художественного академического театра СССР имени М. Горького (1937 г.) 375 [Читать](#_Toc417902540)

Труппа театра «Олд Вик» — Актерам и руководству МХАТ. 26 июня 1943 г. 378 [Читать](#_Toc417902541)

Переписка МХАТ с театром «Дзэнсиндза» 379 [Читать](#_Toc417902542)

Высшая театральная школа г. Лейпцига — МХАТ. 25 января 1956 г. Лейпциг 381 [Читать](#_Toc417902545)

**Гастроли в Югославии (1956 г.)**

*Бора Глишич*. Чехов у мхатовцев (Из статьи) 382 [Читать](#_Toc417902547)

[Приветствие О. Л. Книппер-Чеховой болгарским и румынским зрителям] (11 мая 1956 г.) 386 [Читать](#_Toc417902548)

**Гастроли в Болгарии (1956 г.)**

*В. Стефанова*. МХАТ у нас «Кремлевские куранты» 388 [Читать](#_Toc417902550)

*М. Бениеш*. «Плоды просвещения» (Из статьи) 390 [Читать](#_Toc417902551)

*Б. Дановски*. «Три сестры» (Из статьи) 392 [Читать](#_Toc417902552)

**Гастроли в Румынии (1956 г.)**

*Лючия Стурдза-Буландра*. Горячий привет творческому коллективу МХАТ (Из статьи) 396 [Читать](#_Toc417902554)

*Тудор Аргези*. МХАТ (Из статьи) 397 [Читать](#_Toc417902555)

**Гастроли в Чехословакии (1956 г.)**

*Е. Шмералова и В. Адамек*. «Москвичи» снова у нас 400 [Читать](#_Toc417902557)

**Гастроли в Венгрии (1956 г.)**

*Ференц Хонт*. Привет Московскому Художественному театру (Из статьи) 404 [Читать](#_Toc417902559)

*Ференц Хонт*. «Кремлевские куранты» (Из статьи) 406 [Читать](#_Toc417902560)

МХАТ — болгарским театральным деятелям 20 декабря 1956 г. 407 [Читать](#_Toc417902561)

[Письмо из Японии] Московскому Художественному академическому театру. 10 июня 1957 г. Токио 409 [Читать](#_Toc417902562)

*Цао Юй* — Московскому Художественному театру. 1957 г. 410 [Читать](#_Toc417902563)

МХАТ — Пекинскому Народному Художественному театру. Ноябрь 1957 г. 412 [Читать](#_Toc417902564)

*Джек Клей* — дирекции Московского Художественного театра. 16 декабря 1957 г. 414 [Читать](#_Toc417902565)

[Письмо из Аргентины] В Московский Художественный театр. 10 апреля 1958 г. 417 [Читать](#_Toc417902566)

*Вера Линдсей*. Подлинный «Вишневый сад». 1958 г. 419 [Читать](#_Toc417902567)

[Письмо в Художественный театр] 25 мая 1938 г. Лондон 422 [Читать](#_Toc417902568)

*Джузеппе Мегибочи* — О. Н. Андровской и Ю. Э. Кольцову. 1 июня 1958 г. Лондон 423 [Читать](#_Toc417902569)

*Морван Лебеск*. Чехов такой, как в Москве (1958 г.) 425 [Читать](#_Toc417902570)

*Роман Шидловский*. Подлинный Чехов (1958 г.) 429 [Читать](#_Toc417902571)

*Найто Хисао*. Исполнилось то, о чем я мечтал пятьдесят лет. (Письмо зрителя) (1958 г.) 434 [Читать](#_Toc417902572)

Из писем директора Будапештского Национального театра 436 [Читать](#_Toc417902573)

*Сл. Васев*. Гимн душевной молодости. (Из статьи) (1960 г.) 441 [Читать](#_Toc417902576)

*Стефан Каракостов*. Трагедия тирана в искусстве А. О. Степановой. (Из статьи) (1961 г.) 443 [Читать](#_Toc417902577)

**Комментарии** 445 [Читать](#_Toc417902579)

**Постановки МХАТ СССР с ноября 1917 года по 1 января 1962 года** 494 [Читать](#_Toc417902578)

# **{****3}** От составителей

Сборник материалов и документов «Московский Художественный театр в советскую эпоху» призван в известной мере заполнить пробел, существующий в театроведческой литературе, — у нас до сих пор нет работ, которые специально рассматривали бы более чем сорокалетний путь *советского* МХАТ. А ведь путь этот, вдвое превышающий историю дореволюционного Художественного театра, отмеченный блистательными достижениями и вместе с тем далеко не легкий и не бесспорный в своих отдельных моментах, требует пристального критического анализа и обобщения.

Естественно, настоящая книга не может выполнить столь серьезную задачу. Она носит другой характер, и ее задача гораздо скромнее. В ней собраны воедино разбросанные по различным изданиям или все еще хранящиеся в архивах наиболее значительные материалы и высказывания деятелей МХАТ, в своей совокупности способные дать представление об идейно-творческой эволюции искусства МХАТ в советские годы, о его вкладе в мировую театральную культуру. Именно с этих позиций составители подходили к включению в сборник документов, стараясь передать через них всю сложность процесса исторического развития театра.

Помимо широко известных материалов читатель найдет в сборнике много нового — высказывания и обращения к МХАТ М. И. Калинина, А. В. Луначарского, постановления Советского правительства, письма зрителей, отзывы о МХАТ прогрессивных деятелей зарубежного искусства из зарубежной печати.

Сборник ни в коей мере не претендует на полноту, особенно в освещении последнего периода деятельности театра. Объем {4} книги и ее характер требовали строгого отбора материала и сокращения печатаемых текстов в тех случаях, когда они выходили за пределы темы сборника; во избежание повторений с сокращениями печатаются и некоторые однотипные документы.

Обилие и чрезвычайное разнообразие документов побудили составителей распределить их по четырем разделам: «Под руководством партии», «Вместе с народом», «Идейно-творческое развитие МХАТ», «МХАТ и мировая театральная культура». Вместе с тем следует подчеркнуть, что это деление условно, так как разделы смыкаются и провести демаркационную линию между ними подчас невозможно.

Третий раздел состоит из двух отделов: «Деятели МХАТ о своем театре, о работе над спектаклями и ролями» и «МХАТ и советская драматургия». Это деление также условно. Формируя отдел «МХАТ и советская драматургия», составители хотели особо выделить эту тему — творческие взаимоотношения театра с советскими драматургами.

Наряду с освещением творческой жизни МХАТ в сборнике много внимания уделено общественной деятельности коллектива. Именно эта сторона жизни театра наглядно свидетельствует о коренных изменениях, совершившихся в театре в советскую эпоху.

Внутри разделов материал расположен в хронологическом порядке. Лишь иногда допускалась группировка текстов, близких по своему характеру и содержанию.

Публикуемые впервые отрывки из стенограмм репетиций и некоторых выступлений в ряде случаев были подвергнуты незначительной редакционной правке.

В тех случаях, когда документы публикуются с большими сокращениями, это оговаривается в заглавии. Незначительные сокращения в тексте обозначаются многоточиями в квадратных скобках.

Заглавия документов, данные составителями, заключены в квадратные скобки. Даты в статьях и речах указаны под заглавиями. Редакторские даты на письмах даны вверху справа курсивом, авторские — там, где они поставлены отправителем письма.

В конце сборника имеются комментарии текстологического и справочного характера. В комментариях к нескольким документам использованы фактические данные, впервые опубликованные в научном аппарате Собрания сочинений К. С. Станиславского и «Театральном наследии» Вл. И. Немировича-Данченко.

# **{****5}** Второе рождение

Московский Художественный театр за шестьдесят с лишним лет своего существования прошел большой и сложный путь развития. Более двух третей этого пути пройдены при Советской власти. Творческие и общественно-этические принципы, ради которых Художественный театр возник и вступил в борьбу с театральной рутиной своего времени, в условиях социалистического строительства обогатились и приобрели новые качества. Последовательно развивая принципы искусства социалистического реализма, МХАТ принял активное участие в строительстве социалистической культуры и еще более укрепил свою мировую славу.

Обстоятельная и научно разработанная история Художественного театра после победы Великой Октябрьской социалистической революции еще не написана. Тем больший интерес представляет публикация документальных материалов, относящихся к советскому периоду развития МХАТ. Некоторые из публикуемых документов достаточно известны, значительное число их публикуется впервые или взято из изданий, не имевших широкого распространения. Собранные вместе, документы дают убедительную картину развития Художественного театра как театра — патриота Советской родины, большими и честными усилиями завоевавшего почетное место в общем строю борцов за новаторскую, передовую, социалистическую культуру.

Родившись на рубеже XIX – XX веков, Московский {6} Художественный театр воплотил в своем творчестве мысли и чувства той части русской интеллигенции, которая была наиболее близка народу и с глубоким сочувствием относилась к его бедствиям. Не случайно Чехов и Горький наряду со Станиславским и Немировичем-Данченко стали основоположниками искусства МХТ. Непримиримость к пошлости и обывательской закоснелости, вера в человека и его высокое предназначение на земле, дух надвигающихся общественных перемен, словом, все то, что делало Чехова и Горького передовыми писателями своего времени, нашло в творчестве Художественного театра истолкование, невиданное по глубине и волнующей правдивости, незабываемое по тонкости и красоте художественной формы.

В исторической перспективе нам ясно теперь, что общественный подъем в России начала XX века находил свое выражение в самых различных явлениях. Станиславский и Немирович-Данченко во время своей знаменитой беседы в ресторане «Славянский базар», возможно, даже не упоминали слово «революция» или, уж во всяком случае, не вкладывали в него политический смысл. Тем не менее именно животворное дыхание революции, будившее все прогрессивные силы страны, вызвало к жизни и Художественный театр. Это был театр, искавший новые сценические формы для выражения тех демократических начал русской культуры, которые отражали борьбу и чаяния угнетенных низов.

В этом свете понятны чувство симпатии и интерес, которые проявлял к молодому Художественному театру В. И. Ленин. В начале 1901 года Владимир Ильич интересуется новой пьесой Чехова «Три сестры» и в письме просит родных рассказать о ее постановке в «Художественном-общедоступном», с удовольствием вспоминая посещение этого театра. Через два года из Лондона он пишет о своем желании посмотреть в Художественном театре «На дне» Горького. Ленин высоко ценил творчество Горького и Чехова. Его привлекал театр, который так смело и по-новому открыл народу драматургическое творчество этих выдающихся писателей-гуманистов.

Почти через два десятилетия, когда Владимир Ильич уже стоял во главе Советского государства, он произнес слова, определившие судьбу МХТ в новых исторических условиях: «Если есть театр, который мы должны {7} из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, — это, конечно, Художественный театр».

Первые годы существования Художественного театра отмечены необычайной творческой активностью. Она обусловлена тем подъемом общественного движения, который привел к революции 1905 года. В течение первого семилетия МХТ ставит одну за другой все пьесы Чехова, три пьесы Горького, произведения Шекспира, Ибсена, Гауптмана, Льва Толстого, Грибоедова и других авторов. В общем итоге — тридцать три премьеры за семь лет!

Критическое осмысление и осуждение отрицательных сторон русской действительности, порожденных самодержавно-бюрократическим строем, становится идейным стержнем творчества театра. Художественная сила, с которой МХТ утверждает гуманистические идеи, делает его властителем дум и настроений передовой части русского общества, не желавшей мириться с царскими порядками. Новаторские приемы творчества МХТ обусловливают небывалый интерес к нему, прежде всего со стороны художественной интеллигенции.

Поражение первой русской революции тяжело отразилось на развитии Художественного театра. После поездки за границу в 1906 году его коллектив столкнулся с серьезными противоречиями и трудностями в изменившейся общественной обстановке России. Художественный театр по-прежнему занимал передовые позиции в искусстве того времени. Работа над выдающимися произведениями русских классиков помогала ему сохранять свою художественную силу. Но устоять против поднявшейся волны декаданса театр не смог. Зависимость от акционеров-пайщиков и необходимость сохранить материальную базу существования привели МХТ в годы реакции к ряду компромиссов и отходу от прежней идейной линии. В репертуаре стали преобладать декадентские произведения Л. Андреева, М. Метерлинка, С. Юшкевича, К. Гамсуна, Д. Мережковского. Инсценировки романов Ф. Достоевского, и особенно «Бесов», вызвали резкий протест А. М. Горького. Между МХТ и писателем возник острый конфликт. Подлинно новаторское искусство театра перестало питаться драматургией передовой мысли и начало увядать.

О состоянии Художественного театра накануне Октября Вл. И. Немирович-Данченко говорил следующее: {8} «Мы отлично помним и сознаем, что перед самой Великой Октябрьской социалистической революцией мы были в состоянии сильнейшей растерянности. Эта растерянность была в нашем репертуаре. Чехова уже не было в живых. Произведения нашего любимого драматурга Алексея Максимовича Горького мы не могли ставить вследствие цензурных условий, а другие драматурги, которых нам часто приходилось ставить, не радовали нас. В классическом репертуаре нам не хватало необходимого мужества для создания больших социальных образов. Мы не имели необходимой идеологической и политической смелости для выявления больших и мужественных идей классических драматургов.

Наше искусство стало засыхать, оно уже не было таким горячим и страстным, каким оно было, когда мы зачинали наш театр. Оно было в лучшем случае теплым. Мы начинали терять веру в самих себя и в свое искусство. Наши стремления к общедоступности, к народной аудитории, сковывались нашим экономическим положением… Наша политическая жизнь была тускла. Мы теряли творческую смелость, без которой искусство не может двигаться вперед.

Мы сейчас великолепно сознаем, что, если бы не было Великой Октябрьской социалистической революции, наше искусство потерялось бы и заглохло».

МХТ как выдающаяся национальная художественная ценность был спасен от гибели Октябрьской революцией. Однако для нового, советского строя этот театр был все же до поры до времени ценностью скорее исторической. Нужна была прозорливость Ленина, мудрая политика партии в области культуры, чтобы, сохранив Художественный театр как выдающееся создание культуры прошлого, постепенно приобщить его к активному участию в борьбе за социалистическое будущее.

Этот процесс идейно-художественного роста театра в условиях советского строя и отражен в материалах сборника.

## \* \* \*

Коренные перемены в общественных отношениях, произведенные Октябрьской революцией, не сразу были поняты и полностью приняты деятелями Художественного театра.

{9} В самый разгар революционных событий, в январе 1917 года, руководители трех крупнейших театров Москвы — Большого, Малого и Художественного — собираются, чтобы «решать вопрос о возобновлении спектаклей, найдя общую моральную платформу». Вл. И. Немировичу-Данченко поручается выработать совместную резолюцию. Первый пункт этой резолюции, одобренный всеми тремя театрами, гласит: «Деятельность театра как учреждения, служащего задачам всенародного просвещения и художественной культуры, должна продолжаться вне зависимости от событий политического характера».

Однако, несмотря на такое решение, 3 декабря 1917 года часть пайщиков МХТ выступает против организации спектаклей для рабочих в театре Совета рабочих депутатов. Это было равносильно отказу сотрудничать с Советской властью. К. С. Станиславский предлагает продолжать спектакли для народа, исходя из того, «что задача театра — служить демократии — не может находиться в какой бы то ни было зависимости от политических переворотов и что единственная приемлемая для деятелей искусства платформа есть платформа эстетическая». Общее собрание Товарищества «Московский Художественный театр» принимает формулу Станиславского.

В начале 1918 года театр делает новые шаги навстречу массовому зрителю. Обсуждается вопрос об активизации выездной работы и принимается решение дать спектакли с участием лучших сил на сцене Военного театра, а затем организовать выступления в районах. Проходит несколько дней, и театр решает устраивать общедоступные воскресные утренники на своей сцене, «значительно понизив цены и озаботившись распределением билетов по фабричным и рабочим организациям».

Станиславский и Немирович-Данченко не были тогда активными политическими деятелями. Больше того, долгое время они считали, что искусство вообще стоит вне политики. Этот взгляд и отразился в документах первых лет Октябрьской революции, процитированных выше.

Однако создатели Художественного театра были подлинными патриотами и не представляли творческой деятельности в отрыве от своей страны и своего народа. С первых дней Советской власти руководители МХТ последовательно стремились к тому, чтобы приобщить к искусству Художественного театра широкие слои новых {10} зрителей — рабочих, красноармейцев, крестьян. И, конечно, это было, по существу, политическим выступлением на стороне победившего народа, несмотря на все оговорки по поводу того, что искусство находится вне политики.

Знамя верного служения народу Художественный театр пронес через всю свою историю, несмотря на отдельные колебания и внутреннюю борьбу в моменты революционной ломки общественных отношений. И эта патриотическая платформа, чутко понятая руководителями Коммунистической партии и Советского правительства, помогла театру преодолеть элементы аполитичности во взглядах на искусство и найти свой дальнейший путь развития в общем могучем потоке строительства социалистической культуры.

## \* \* \*

Этот процесс не был легким.

Мировая война 1914 – 1918 годов вызвала застой в творческой жизни Художественного театра. За два сезона, предшествовавшие войне, было выпущено шесть новых спектаклей. За два последних предреволюционных сезона в условиях войны — только одна новая постановка («Будет радость» Д. Мережковского). Демократический по своему существу, МХТ уже не мог творчески развиваться в удушающей атмосфере последних лет царского режима.

Грянул Октябрь. Начался могучий процесс революционного обновления. Художественный театр не сумел сразу понять грандиозность новых задач и новых возможностей, которые открыла перед искусством Октябрьская революция. Понадобилось известное время, чтобы деятели МХТ освободились от утопического представления об аполитичности искусства, приняли умом и сердцем революционную действительность. Только этими причинами можно объяснить, что за первые восемь пореволюционных лет театр выпустил всего четыре новые постановки.

Зарубежная поездка 1922 – 1924 годов во многом способствовала преодолению аполитичности и повороту к запросам победившего народа. Несмотря на триумфальный характер поездки по странам Европы и Америки, Художественный театр на каждом шагу чувствовал {11} мертвящую власть бизнеса. Антрепренер все время пытался навязать коллективу условия творческой деятельности, резко нарушавшие обычные нормы искусства Художественного театра. Наблюдения Станиславского и беседы его с авторитетными представителями театрального искусства на Западе привели его к мысля о бесперспективности развития буржуазного театра и о возможности подлинного возрождения сценического искусства только в условиях Советского Союза.

Открыто и с полной определенностью Станиславский высказал эту мысль значительно позже, в 1931 году, вернувшись после длительного лечения за границей. В своем обращении к Советскому правительству он писал: «… отвергнув ряд предложений об основании школы в Европе и Америке, не говоря уж о многочисленных предложениях руководить театрами или подготовить для них отдельные спектакли, я решил отдать остатки сил своей стране и тем самым принять участие в ее новом строительстве».

В период заграничной поездки театра Вл. И. Немирович-Данченко, оставаясь в Москве, устанавливает тесный контакт с советскими органами и готовит условия для более активной творческой деятельности МХТ. Важным событием в жизни МХАТ был приход в театр в 1922 – 1924 годах молодых артистических сил — воспитанников Второй и частично Третьей студии. Молодое пополнение труппы принесло с собой острое чувство нового, горячую жажду деятельности, стремление учиться у мастеров и вместе с тем — внести свою долю в возрождение Художественного театра.

Советское правительство внимательно следит за развитием МХТ и в трудных экономических условиях находит возможности помогать ему. В 1920 году театру присваивается звание академического. В 1923 году в связи с приближающимся двадцатипятилетием МХАТ Совнарком принимает специальное решение. Отмечая исключительное значение Московского Художественного театра в истории русского театрального искусства, правительство выделяет 4 млн. рублей на дальнейшее развитие театра. Луначарский, как представитель правительства, горячо защищает в эти годы МХАТ от нападок скептиков и реформаторов, стремившихся во имя создания нового театра ниспровергнуть и развенчать все традиции старых {12} академических театров. Больше того, Луначарский предсказывает расцвет искусства Художественного театра в советских условиях.

В стране в это время происходят огромные экономические преобразования, развертывается культурное строительство. XIV съезд партии провозглашает политику социалистической индустриализации. Появляются первые отряды специалистов, вышедших из рабочего класса и крестьянства. Все большее число представителей старой интеллигенции начинает верой и правдой служить победившему народу. С огромной силой проявляется тяга народа к образованию, к искусству. Новые зрители — рабочие, крестьяне, красноармейцы — переполняют залы театров, вдохновляют выступающих перед ними артистов своей непосредственностью и темпераментом.

Все эти внешние и внутренние обстоятельства создают условия для нового подъема искусства Художественного театра. В сезон 1925/26 года творческая активность коллектива проявляется с необычайной силой. Один за другим ставятся четыре новых спектакля (столько же было поставлено за предшествующие восемь лет). Станиславский и Немирович-Данченко работают без устали, осуществляя художественное руководство всеми новыми постановками. За пять последующих сезонов театр ставит восемнадцать новых спектаклей, из них десять по произведениям советских писателей.

Вторая половина 20‑х годов с полным правом может быть названа началом второго, советского рождения Художественного театра. В этот период поставлены такие шедевры, как «Горячее сердце», «Женитьба Фигаро», «Дни Турбиных», «Бронепоезд 14‑69», «Дядюшкин сон», «Воскресение», вошедшие в золотой фонд социалистической культуры. Если «Дни Турбиных» можно считать своего рода разведкой в современность, то «Бронепоезд 14‑69», подготовленный к десятилетию Советской власти, говорит уже о том, что Художественный театр стремится наполнить свое искусство горячим дыханием революции, что в нем зреют новые качества, рожденные советской действительностью.

В день своего тридцатилетия, 27 октября 1928 года, Художественный театр получает теплое приветственное письмо от главы Советского правительства М. И. Калинина. Он призывает театр идти вместе с рабочим классом {13} «в новый блестящий путь… на борьбу по созданию нового человека». В словах М. И. Калинина звучит уверенность в том, что МХАТ будет надежным соратником партии в борьбе за большое искусство социализма, за воспитание нового человека.

## \* \* \*

Тридцатые годы были периодом окончательного формирования Художественного театра как театра новой эпохи, театра социалистического реализма.

Не терпящий в своем искусстве ничего нарочитого, никаких внешних форм, не вытекающих органически из нового содержания, из новой драматургии, Художественный театр «врастал в эпоху» медленнее, чем того хотелось бы некоторым критикам и руководителям театрального дела, но зато врастал естественно, глубоко и крепко. Всякое подстегивание, попытки руководить Художественным театром без учета его особенностей, природы его искусства не только не помогали делу, но и вызывали чувство протеста у его основателей и ведущих мастеров.

Этим чувством проникнуто обращение к правительству, подготовленное Станиславским в 1931 году по возвращении из-за границы после длительного лечения. Станиславский ставит в этом письме коренные вопросы дальнейшего развития Художественного театра. Считая, что социалистическому обществу нужно и полезно глубокое и содержательное искусство МХАТ, его великолепное тонкое мастерство, Станиславский прежде всего требует планомерного воспитания, а не стихийного привлечения молодых сил. Анализируя сущность метода Художественного театра, он утверждает, что МХАТ раскрывает свои подлинные творческие возможности лишь тогда, когда создает спектакли длительного значения, а не случайные «однодневки». Качество драматургии, по мысли Станиславского, имеет решающее значение для воспитания актеров, нормального развития театра и выполнения им своего долга перед народом. Всей силой своего авторитета Станиславский выступает против халтуры, начавшей проникать на сцену Художественного театра, против чрезмерной перегрузки актеров, против поспешности, незрелости и нетребовательности в искусстве. {14} И до сих пор это замечательное письмо можно рассматривать как своего рода творческое завещание учителя коллективу созданного им театра.

Как всегда, в решениях правительства, в его политике руководители Художественного театра нашли ясный и четкий ответ на волновавшие их вопросы. Непосредственным ответом на письмо Станиславского явилось постановление правительства о переименовании театра в МХАТ СССР и передаче его из ведения Наркомпроса в ведение ЦИК СССР. Был упразднен Художественно-политический совет театра, не понимавший особенностей его искусства, а руководство МХАТ всецело передано Станиславскому и Немировичу-Данченко.

Ликвидация в 1932 году РАПП, сильно тормозившей в последние годы развитие советской литературы и искусства, постоянно нападавшей на МХАТ, еще больше укрепила связи между партией и творческой интеллигенцией. Люди искусства почувствовали свою близость к партии, доверие к себе, и это давало им новые творческие силы.

В 1933 году было отмечено семидесятилетие Станиславского. Луначарский в специальной статье «Станиславский, театр и революция» высказал убеждение, что Художественный театр может стать замечательным инструментом для исполнения музыки революции, если будет чуток к ее запросам. Горький тепло приветствовал Станиславского.

Статьи «Правды» в защиту реалистического искусства, опубликованные в 1936 году, окрыляют деятелей МХАТ, вселяют в них уверенность в будущем театра, твердо вставшего на путь социалистического реализма.

«В знаменитой статье “Правды”, — писал Станиславский, — народ устами своего правительства ясно, определенно и сильно сказал свое мнение о том искусстве, которое он считает годным и нужным для нашей эпохи. Имя этого искусства — “социалистический реализм”, к которому теперь со всей твердостью и убежденностью стремится наш театр».

Станиславский и Немирович-Данченко с огромным вниманием и уважением относились к указаниям и постановлениям руководящих органов Коммунистической партии. Партийное руководство в условиях социалистического строительства они воспринимали как дело естественное, {15} необходимое, обеспечивавшее правильное направление и развитие искусства. Признание руководящей роли партии, благодарность ей за поддержку и помощь — характерная черта многих высказываний деятелей МХАТ, приведенных в сборнике.

Победы социализма укрепляли в сознании интеллигенции чувство гордости за свою Родину, ставили перед ней большие идейно-творческие проблемы. Трудовой пафос и героические подвиги советских людей в 30‑х годах вызвали к жизни новые темы в литературе и искусстве. Нужны были новые художественные средства для их воплощения.

В 30‑х годах завершается процесс органического слияния развивающихся эстетических форм искусства Художественного театра с идейным содержанием советского строительства. Театр, его ведущие деятели все яснее определяют свои идейно-творческие задачи и на заботы правительства стремятся ответить со всей принципиальностью больших художников и убежденных проводников политики Коммунистической партии.

Основатели Художественного театра вполне закономерно называли его искусство революционным, новаторским. Постоянный интерес к запросам жизни, высокая требовательность к содержанию и форме спектаклей, глубокое раскрытие жизненной правды средствами искусства переживания, искусства психологического реализма, смелое отрицание и преодоление обветшавших канонов составляли суть этого новаторства.

Одна из самых замечательных традиций Художественного театра состояла в постоянной и тесной связи его с современностью, в остром чувстве нового. «Жизнь современного человека, его идеи мы призваны передавать на сцене… Искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные». Эти мысли высказаны Станиславским в 1928 году, в момент, когда театр подводил итоги своего тридцатилетнего пути.

Стремление к современности понималось основателями Художественного театра не поверхностно, а глубоко. Современные спектакли должны были быть вместе с тем и совершенными. Станиславский резко выступал против спектаклей «однодневок». Творчески сложный, рассчитанный на органическое вызревание каждого образа метод Художественного театра требовал художественно {16} совершенной драматургии. Революционная действительность и ее отражение в искусстве должны были стать для «художественников» их жизненным, кровным, личным делом. Только внутренне созрев для глубокого понимания всего происходящего, только осознав необходимость поиска новых качеств спектакля, органически соединив в своем искусстве лучшие из прежних традиций с новым идейным содержанием, Художественный театр пришел к утверждению метода социалистического реализма как наиболее плодотворного для развития сценического искусства: он отстаивал этот метод в борьбе с театрами «левого» направления.

И если «левые» театры скоропалительно утверждали новое, отрицая старое, ломая ценные традиции русского театра, то МХАТ практически проводил в жизнь ленинский тезис о строительстве новой, социалистической культуры на основе критического усвоения всего лучшего, что создано человечеством в прошлом.

До революции Художественный театр был лучшим представителем искусства критического реализма. Неудовлетворенность существовавшими порядками и нормами жизни пронизывала драматургию Чехова, Горького, Толстого и многих других авторов Художественного театра. Чехов, признанный властитель дум лучшей части дореволюционной русской интеллигенции, в значительной мере определил своеобразную поэтику Художественного театра. Лиричность, проникнутая порой меланхолией, камерный характер ряда постановок, увлечение пониженными тонами и полутонами, замедленность ритма спектакля, многочисленные паузы — все эти черты, характерные для многих дореволюционных спектаклей Художественного театра, в новых исторических условиях оказывались сплошь да рядом не только неподходящими, но и вредными.

Театр, искусство которого было в прошлом проникнуто мотивами отрицания, искал теперь выразительные средства для воплощения жизнеутверждающих идей.

Новые формы спектакля, новую поэтику театр искал прежде всего в работе над произведениями советской драматургии. Он стремился к органическому соединению героических устремлений эпохи с внешней скромностью и простотой советских людей — носителей массового героизма. Именно современная действительность привела {17} к утверждению тех качеств искусства Художественного театра, которые Немирович-Данченко выразил понятием «мужественная простота». Эти качества проявились и в современных спектаклях и в постановках классических произведений.

«… Человек чувствует просто, — писал Немирович-Данченко, — смотрит и говорит просто, но нигде не растрачивается по мелочам, не впадает в сентименты, не резонирует хладнокровно.

Мужественная простота сама по себе заключает большую идею, претворение большой идеи спектакля, создающей сильное, яркое сквозное действие. В образе, в стихе, в характере должна быть идея, и все это должно быть глубоко жизненно, но и ярко театрально».

Последовательная борьба за искусство социалистического реализма, за творческое воплощение на сцене героя современности вытекала из осознания театром своего места в общем строю, из стремления внести свой вклад в социалистическое преобразование страны. Это определяло и общественную активность деятелей МХАТ. В 1937 году И. М. Москвин был избран депутатом Верховного Совета СССР и к своим депутатским обязанностям относился с той же строгой требовательностью, как и к своей творческой деятельности. Л. М. Леонидов и Н. П. Хмелев были активными депутатами Московского городского Совета. Наряду с ними и многие другие артисты и работники МХАТ с высоким чувством ответственности работали в Советах, профсоюзных и других общественных организациях. Большую государственную работу вела артистка Художественного театра А. К. Тарасова — депутат Верховного Совета СССР нескольких созывов. Н. П. Хмелев и Б. Г. Добронравов показывали пример подлинно нового, социалистического отношения к творческой и общественной деятельности. Чувство гражданской ответственности способствовало росту идейной зрелости их искусства. Об этом убедительно говорят высказывания этих выдающихся артистов, приведенные в сборнике.

Все эти факты свидетельствуют о формировании в стенах МХАТ нового типа артиста — артиста-гражданина, патриота социалистической Родины, стремящегося к идейно глубокому и творчески сильному утверждению новой действительности, к переосмысливанию на основе {18} мировоззрения Коммунистической партии многих классических произведений. В документах сборника достаточно последовательно и полно отражена картина формирования Художественного театра, его деятелей как активных и убежденных строителей социализма.

В набросках статьи к двадцатой годовщине Октября Станиславский рассказывает, как бережное и внимательное отношение партии к творческой интеллигенции, решительное выступление партийной печати в защиту подлинно реалистического искусства помогло Художественному театру яснее понять пути своего развития и конкретные задачи, стоящие перед коллективом. «Как отрадно быть актером, который сознает свою воспитательную, общественную и политическую роль!» — восклицает Станиславский. А Немирович-Данченко в речи 7 мая 1937 года по случаю награждения МХАТ орденом Ленина от имени всего коллектива театра считает необходимым заявить: «Мы сейчас подошли к такому положению, когда театр является уже стопроцентно советским… Перед нами путь ясный — социалистический реализм, глубокий художественный вкус, использование тех лучших традиций нашего театра, которые накоплены за время его существования. Этот путь — единственно настоящий, правильный». С еще большей полнотой смысл идейной эволюции театра Немирович-Данченко раскрыл в речи, посвященной сорокалетию МХАТ. Для старшего поколения, говорил он, «нет ничего ценнее, чем интересы нашей великой Родины, чем идеалы социализма, который мы все вместе беззаветно строим».

## \* \* \*

Жизнь показала, как последовательно мастера Художественного театра проводили эти убеждения в своей творческой практике.

Верные своим художественным принципам, Станиславский и Немирович-Данченко создали на новой идейной основе целый ряд спектаклей «длительного значения», переживших десятилетия и поднявших театр к новым вершинам искусства. «Мертвые души», «Таланты и поклонники», «Враги», «Любовь Яровая», «Анна Каренина», «Тартюф», «Три сестры» — все эти выдающиеся постановки созданы за десятилетие, предшествовавшее {19} войне. В них в полной мере раскрылась идейная зрелость, позволившая Художественному театру внести много нового в трактовку известнейших классических произведений. Вместе с тем во «Врагах» и «Любови Яровой» ярко проявилось умение театра с покоряющей художественной убедительностью воплощать глубокие и острые проблемы классовой борьбы.

Замечательная особенность этого периода состоит и в том, что полноценно проявляют себя новые режиссерские силы. Ряд спектаклей самостоятельно создает И. Я. Судаков: он «открыл» для МХАТ через спектакль «Платон Кречет» такого драматурга, как А. Е. Корнейчук; им же поставлен «Страх» А. Н. Афиногенова. Рождается интересная постановка «В людях» по произведениям М. Горького, осуществленная М. Н. Кедровым. В. Я. Станицын как режиссер дебютирует в остром и оригинальном по форме «Пиквикском клубе».

В эти же годы достигает расцвета второе артистическое поколение мхатовцев и новые имена наряду с именами «стариков» все больше начинают украшать сцену Художественного театра. Наряду с Н. П. Хмелевым и Б. Г. Добронравовым широкое народное признание получают А. К. Тарасова, О. Н. Андровская, К. Н. Еланская, А. И. Степанова, А. Н. Грибов, Б. Н. Ливанов, В. О. Топорков, В. А. Орлов, М. И. Прудкин, М. М. Яншин и другие выдающиеся артисты второго поколения.

Спектакли «Любовь Яровая» и «Земля» продолжают тему борьбы народа за победу Октябрьской революции, начатую постановкой «Бронепоезда 14‑69». Вместе с тем в таких постановках, как «Страх», «Платон Кречет», «Половчанские сады» Л. Леонова, «Хлеб» В. Киршона, на подмостки театра смело входит современник, герой трудовых будней. Социалистическая действительность все более властно вторгается на сцену Художественного театра как необходимый, важнейший элемент идейного и творческого роста коллектива, как то крепчайшее звено, которое связывает театр с его зрителями.

Награждение в 1937 году Художественного театра орденом Ленина, а его виднейших артистов — орденами и почетными званиями явилось общенародным признанием его выдающейся роли в строительстве социалистической культуры. В следующем году в торжественной обстановке празднуется сорокалетие МХАТ. Вл. И. Немирович-Данченко {20} произносит от имени коллектива яркую речь, в которой определяет решающее влияние Октябрьской революции на судьбы МХАТ и развитие его искусства. Это была речь подлинного художника-патриота, убежденного сторонника искусства социалистического реализма.

Кровная сила связи Художественного театра с народом ярко проявилась и в годы Великой Отечественной войны. В обстановке тяжелых испытаний еще раз сказалась патриотическая стойкость коллектива МХАТ. В первые дни военных действий артисты театра, гастролировавшего в Минске, пешком уходили из горящего города, потеряв в результате налетов вражеской авиации декорации и костюмы важнейших спектаклей. В этих условиях ведущие мастера театра во главе с И. М. Москвиным и его молодые артисты проявили выдержку и мужество.

Эвакуация из Москвы не приостановила творческой деятельности театра. В начале 1942 года, в условиях эвакуации, была завершена начатая под руководством Вл. И. Немировича-Данченко работа над «Кремлевскими курантами» Н. Погодина — спектаклем, в котором Художественный театр впервые воплотил на своей сцене бессмертный образ В. И. Ленина. К двадцатипятилетию Октябрьской революции театр показал «Фронт» А. Корнейчука, острый, страстный спектакль, осуждавший устаревшие военные доктрины и ратовавший за новые, смелые методы военного руководства. Творческой победой театра была «Глубокая разведка» А. Крона — спектакль великолепного актерского ансамбля, созданного глубоко проникновенной режиссерской работой М. Н. Кедрова. В спектакле с большой художественной силой решена тема нового, социалистического отношения к труду, героического содержания трудовых будней. «Русские люди» К. Симонова говорили о героизме рядового советского человека на войне. Дни великой победы театр встретил постановкой пьесы А. Крона «Офицер флота». В годы войны были созданы и такие значительные спектакли, как «Пушкин» М. Булгакова и «Последняя жертва» А. Островского, на много лет вошедшие в репертуар Художественного театра.

Волнующие темы и образы современности помогли Художественному театру занять достойное место в общем {21} боевом строю и вместе со всем народом трудиться во имя грядущей победы. Примечательно, что в самый разгар войны, в 1943 году, открылась Школа-студия при МХАТ — новое высшее театральное учебное заведение. Этим важным событием началась подготовка к творческой жизни в мирных условиях.

Годы войны были периодом высокого творческого напряжения, трудового сплочения коллектива МХАТ, тем более необходимого, что в 1938 году театр потерял К. С. Станиславского, а в 1943 году — Вл. И. Немировича-Данченко. Упорным трудом коллектив стремился продолжить дело основателей Художественного театра, посвятивших всю свою жизнь служению народу.

## \* \* \*

В послевоенные годы перед Художественным театром со всей серьезностью возникла проблема подготовки творческой смены. Вслед за Станиславским и Немировичем-Данченко один за другим уходили славные корифеи первого поколения МХАТ — И. М. Москвин, В. И. Качалов, Л. М. Леонидов, М. П. Лилина, М. М. Тарханов, О. Л. Книппер-Чехова. Тяжелой была потеря и виднейших представителей второго поколения — Н. П. Хмелева, Б. Г. Добронравова, Н. И. Дорохина.

Непосредственные ученики основателей Художественного театра, возглавившие его, должны были практически решать задачу воспитания «третьего поколения». Активный процесс его формирования начался в 1947 году, когда Школа-студия им. Вл. И. Немировича-Данченко дала первый выпуск молодых актеров. Почти все они были приняты во МХАТ, образовав ядро «третьего поколения». В последующие годы театр настойчиво искал наилучшие возможности передачи молодой смене традиций, опыта, всех особенностей и «тайн» мхатовского искусства, накопленных за более чем полувековой период его творческой деятельности.

Серьезные трудности в жизни театра возникли из-за того, что между приходом основной группы актеров «второго поколения», сложившейся как единый по творческому методу ансамбль в коллективах Второй и Третьей студий, и началом формирования по-мхатовски подготовленного «третьего поколения» прошло двадцать {22} пять лет За это время в театр пришло немало хороших актеров. Но они ввиду отсутствия у них мхатовской школы с трудом входили в прославленный ансамбль Художественного театра. Труппа, по выражению Немировича-Данченко, «разбухла», но творчески мощнее не стала.

К середине 50‑х годов в театре наметились серьезные сдвиги в подготовке творческой смены. Артистические силы «третьего поколения» вошли в чеховский и горьковский репертуар, начали исполнять центральные роли в таких спектаклях МХАТ, как «Воскресение», «Анна Каренина», а также в целом ряде новых постановок, созданных театром.

Вторая трудность возникла в результате отхода от принципиальной мхатовской линии в вопросе формирования репертуара. Воплощение идей и образов современности на сцене Художественного театра сплошь да рядом решалось формально, без вдумчивого и строгого отбора пьес. Немало было случаев в жизни театра, когда огромный труд, затраченный на подготовку того или иного спектакля, давал незначительный творческий эффект.

Требование о приближении творчества театров, в том числе и Художественного, к современности, выраженное в Постановлении ЦК ВКП (б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», не стало основой серьезной перестройки всей творческой деятельности МХАТ. В этом коренная причина многих слабостей и репертуарных ошибок, допущенных театром в последующие годы.

В течение десяти лет после указанного Постановления ЦК ВКП (б) Художественный театр выпустил немало спектаклей по произведениям советских литераторов. Однако такие спектакли, как «Алмазы», «Зеленая улица», «Заговор обреченных», «Илья Головин», «Потерянный дом», «Ангел-хранитель из Небраски», «За власть Советов» и некоторые другие, не оставили заметного следа ни в сознании зрителей, ни в творческой жизни театра.

Незакономерное поощрение некоторых из этих спектаклей государственными премиями лишь дезориентировало общественность и сам театр. Официальное признание и поддержка плохих спектаклей как бы освобождали МХАТ от принципиальной требовательной {23} борьбы за высокую идейность и художественное совершенство, чего ждали от него широкие круги зрителей. Так на жизни театра сказывались те неблагоприятные обстоятельства, которые были порождены культом личности И. В. Сталина.

Отдельные выдающиеся спектакли этих лет — «Победители», «Дни и ночи», «Дядя Ваня», «Плоды просвещения» — не могли изменить общей картины.

После XX съезда КПСС творческая жизнь театра оживилась, работа над новыми спектаклями развернулась интенсивнее. Некоторые новые постановки вызвали большой интерес зрителей и получили поддержку печати. К таким спектаклям можно отнести «Кремлевские куранты» в новой редакции, «Золотую карету» Л. Леонова, «Третью патетическую» П. Погодина, «Битву в пути» по роману Г. Николаевой. Были созданы значительные спектакли и по классическим произведениям — «Мария Стюарт», «Зимняя сказка», «Братья Карамазовы». Уже несколько лет эти постановки пользуются неизменным признанием зрителей.

В период подготовки к XXII съезду КПСС за короткий срок одна за другой были выпущены три премьеры, посвященные актуальным проблемам жизни советского народа. Это «Цветы живые» Н. Погодина, «Над Днепром» А. Корнейчука и «Хозяин» И. Соболева. Создатели этих спектаклей с большим творческим вдохновением и увлеченностью работали над образами советских людей.

В последние годы практически решается важнейшая организационно-творческая задача создания первоклассного ансамбля Художественного театра на основе «второго» и «третьего» актерских поколений, объединенных глубоким пониманием творческого метода и лучших традиций МХАТ. Естественно, что не все здесь проходит легко и гладко, бывают и творческие неудачи. Но если подходить к этому вопросу исторически, с пониманием внутренних процессов, происходящих в сложном творческом организме МХАТ, нельзя не заметить, что наиболее трудные и опасные рубежи, возникшие в результате разрыва артистических поколений, пройдены. Образовалось крепкое ядро «третьего поколения». Художественный театр располагает достаточными силами и возможностями, чтобы уверенно и дальше бороться за свои творческие принципы.

{24} Ответственные зарубежные гастроли в странах центральной и юго-восточной Европы, в Англии, Франции и Японии, происходившие в 1956 – 1959 годах, подтвердили мировую популярность Художественного театра, повсеместный интерес к его творчеству и силу его художественных принципов. Отзывы прессы и письма, приведенные в сборнике, убедительно доказывают это и еще раз напоминают о высокой ответственности Художественного театра как перед отечественной, так и перед мировой сценической культурой.

Новая Программа КПСС, принятая XXII съездом партии, огромные идейные и художественные проблемы, возникающие перед искусством в период перехода от социализма к коммунизму, в сильнейшей степени содействуют консолидации всех творческих сил в стране. Художественный театр настойчиво борется за то, чтобы стать выразителем идеалов и устремлений общества, строящего коммунизм.

*А. Солодовников*

# **{****25}** Под руководством партии

# **{****26}** В. И. Ленин о Художественном театре

## Из письма В. И. Ленина М. А. Ульяновой 20 февраля 19[01], Мюнхен[[1]](#endnote-2)

20/II 01

… Бываете ли в театре? Что это за новая пьеса Чехова Три сестры? Видели ли ее и как нашли? Я читал отзыв в газетах. Превосходно играют в «Художественном-общедоступном» — до сих пор вспоминаю с удовольствием свое посещение в прошлом году…[[2]](#endnote-3)

## Из письма В. И. Ленина М. А. Ульяновой 4 февраля 19[03], Лондон[[3]](#endnote-4)

4/II 03

… Недавно были первый раз за эту зиму в хорошем концерте и остались очень довольны, — особенно последней симфонией Чайковского (Symphonie pathetique[[4]](#footnote-2)). Бывают ли у вас в Самаре хорошие концерты? В театре немецком были раз, — хотелось бы в русский Художественный, посмотреть «На дне»…

## **{****28}** Н. К. Крупская Что нравилось Ильичу из художественной литературы (Из воспоминаний)[[5]](#endnote-5)

… Возвращаясь из Сибири, в Москве Владимир Ильич ходил раз в театр, смотрел «Извозчик Геншель», потом говорил, что ему очень понравилось.

… Ходили мы несколько раз в Художественный театр[[6]](#endnote-6). Раз ходили смотреть «Потоп». Ильичу ужасно понравилось. Захотел идти на другой же день опять в театр. Шло Горького «На дне». Алексея Максимовича Ильич любил как человека, к которому почувствовал близость на Лондонском съезде, любил как художника, считал, что как художник Горький многое может понять с полуслова. С Горьким говорил особенно откровенно. {29} Поэтому, само собой, к игре вещи Горького Ильич был особенно требователен. Излишняя театральность постановки раздражала Ильича[[7]](#endnote-7). После «На дне» он надолго бросил ходить в театр. Ходили мы с ним как-то еще на «Дядю Ваню» Чехова. Ему понравилось. И, наконец, последний раз ходили в театр уже в 1922 г. смотреть «Сверчка на печи» Диккенса[[8]](#endnote-8). Уже после первого действия Ильич заскучал, стала бить по нервам мещанская сентиментальность Диккенса, а когда начался разговор старого игрушечника с его слепой дочерью, не выдержал Ильич, ушел с середины действия.

## А. В. Луначарский Ленин и искусство (Из статьи)[[9]](#endnote-9)

… Владимиру Ильичу редко в течение последнего периода его жизни удавалось насладиться искусством. Он несколько раз бывал в театре, кажется, исключительно в Художественном, который очень высоко ставил.

## **{****30}** К. С. Станиславский — Е. К. Малиновской 15 октября 1918 г. Москва[[10]](#endnote-10)

Глубокоуважаемая Елена Константиновна.

Я спешу поблагодарить Вас за Вашу помощь и заботу о нас, артистах: за присыпку удостоверения в бюро сейфов[[11]](#endnote-11).

В том же пакете было вложено Ваше письмо, приглашавшее меня на вчерашнее заседание[[12]](#endnote-12).

Я получил его только сегодня, с посланным из театра. Думаю, что я не мог бы быть полезным при обсуждении вопросов, которым было посвящено вчерашнее заседание.

Как может реагировать наше сложное и громоздкое искусство на быстро проносящиеся великие события? Чем они больше, тем больше нужно времени для переработки и отражений их в художественных произведениях сценического искусства.

Пока нам остается одно: хорошо играть хорошие пьесы. И чем больше события, тем лучше должен быть спектакль, тем больше времени он требует для его подготовки.

Думаю, что все (кроме Вас) меня осмеяли б вчера за такое отсталое мнение о театре. Поэтому я не жалею о том, что не был на заседании. Тем больше мне хочется помочь Вам в Ваших прекрасных начинаниях {31} в области чистого искусства. С нетерпением жду того времени, когда мне удастся на деле показать мою преданность идее и делу приобщения широких масс к театру и нашему искусству.

Прошу разрешения зайти к Вам на днях для разговоров.

С глубоким почтением и благодарностью

*К. Станиславский (Алексеев)*

1918. Вторник 15 октября

## **{****32}** К. С. Станиславский Обращение к участникам митинга работников театрального искусства (22 декабря 1919 г.)[[13]](#endnote-13)

Понимать искусство — значит чувствовать его.

Далеко не всем дана эта способность.

К счастью для русского театра, ею обладает наш руководитель Анатолий Васильевич Луначарский[[14]](#endnote-14). Он это доказал не раз на деле, в своих речах и статьях. Он понимает, как трудно выработать истинные традиции искусства, без которых оно не может существовать, как трудно сплотить артистические коллективы, могущие со стройностью оркестра выполнять сложные творческие задачи сцены.

Нужны десятки лет, века для созидания, но достаточно одного декрета для их разрушения.

Анатолий Васильевич понимает, что искусство — мстительно и что оно не терпит насилия, что писание пьес по заказу на великие события дня, что игра артистов по приказу, а не по собственному увлечению создают не самое искусство, а лишь пародию на него, которая не отражает, а профанирует великие переживаемые события.

Анатолий Васильевич понимает, что нужно дать время артистам и старому искусству для того, чтобы переродиться {33} и создать новые формы, чтоб проникнуть глубоко в сущность великих событий и выявить живую душу русского народного искусства.

Анатолий Васильевич понимает также, что нельзя давать заказов и рецептов для создания нового искусства, как нельзя приказывать родить ребенка на собственный вкус; он понимает, что только великие события, народные страдания и радости, время, наконец, не поддающиеся нашему сознанию тайны творческой природы артистов способны создать новое искусство, что тягаться в творчестве с самой природой смешно и что насильно вызывать преждевременные роды нового опасно.

Новое само придет тогда, когда ему придти надлежит.

Наконец, наш руководитель понимает, что плоскость нашего искусства — эстетика, из которой нельзя безнаказанно переносить искусство в иную, чуждую его природе плоскость политики или практической утилитарной жизни, так точно как нельзя политику переносить в плоскость чистой эстетики[[15]](#endnote-15).

В трепетном ожидании нового русского всенародного искусства будем искать и работать с удвоенной силой и благодарить судьбу за то, что она отдала театр под охрану того, кто умеет понимать, то есть чувствовать, наше, далеко не всем доступное искусство актера.

Душевно сожалею о том, что нездоровье лишило меня возможности высказать почтенному собранию представителей русского искусства все то, что изложил в этом письме.

*К. Станиславский*

## **{****34}** Распоряжение наркома просвещения РСФСР[[16]](#endnote-16)

РСФСР

Народный Комиссариат

по просвещению

Москва. Кремль.

Кабинет

Управл. делами

9 октября 1920 г.

№ 2524

В Художественный театр. тов. Малиновской

РАСПОРЯЖЕНИЕ

Считая необходимым сосредоточить работу Театрального отдела под новым руководством на регулировании театральной жизни во всей стране и в особенности на развитии новых форм театра и считая рациональным выделить ввиду этого временно ту группу театров, которая должна быть сохранена в ее настоящем виде и за которой необходимо обеспечить естественное развитие, предрешенное ее характером, прошу Управление государственными академическими театрами и Театральный отдел принять к сведению, что впредь до дальнейшего моего распоряжения Управление государственными театрами в Москве обязуется руководить следующими театрами: Большой театр, Малый, Камерный, Художественный со Студиями 1‑й, 2‑й, студией Вахтангова, Студия им. Горького и Государственный детский театр.

Нарком *А. Луначарский*

## **{****35}** Постановление Совета Народных Комиссаров РСФСР[[17]](#endnote-17)

РСФСР

Совет Народных

Комиссаров

Москва. Кремль.

28 июня 1923 г.

№ 24232

В Московский Художественный театр

пр. № 1054, п. I

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

Совет Народных Комиссаров в заседании от 22 июня 1923 года постановил:

Принимая во внимание исключительное значение Московского Художественного театра в истории русского театрального искусства и в связи с исполняющимся 25‑летием его деятельности, ассигновать на дальнейшее развитие Московского Художественного театра четыре миллиона (4 000 000) рублей денежными знаками образца 1923 г. за счет резервного фонда Совнаркома.

## **{****36}** А. В. Луначарский Из речи на вечере, посвященном двадцатипятилетию Художественного театра (5 ноября 1923 г.)[[18]](#endnote-18)

… Если мы подойдем к Художественному театру с точки зрения революционной оценки и спросим: «Нужен ли, важен ли для нас Художественный театр?», то скажем: «Нужен чрезвычайно и колоссально важен, ибо у порога нового театра, который почти что народился, мы сознаем, что должны прийти к театру большого, глубокого содержания».

В этом году некоторые театральные «реформаторы», как Таиров, Фореггер, Мейерхольд, говорят: «Ну, душа, ну, содержание, но ничего пока не вытанцовывается, ходят смотреть только форму». Во поскольку мы имеем основание предсказать поворот к театру глубокого содержания, можно спросить: «Это глубокое содержание в какую форму оденется?»

И здесь Художественный театр даст нам массу указаний, и не только указаний конкретных. (Потому что мы привыкаем и очень скоро привыкнем каждую пьесу одевать в соответствующие ей туалеты и с огромным разнообразием стилей, как требует авторский замысел.)

{37} Но не только такие конкретные указания мы найдем у Художественного театра. Мы найдем у него и ту гигантскую культуру, которая подняла Художественный театр на небывалую высоту. Мы найдем у него бесконечную добросовестность в формальном отношении, избыток вкуса, тончайшую до последнего ноготка художественность, которая в нем преобладает, как нигде в Европе, и которая не есть виртуозничанье спецов, а есть настоящее духовное служение, столь же доходящее до святости, как подвиги в революционном направлении интеллигентов предшествующей формации. Этот завет — огромная серьезность в отношении к театру — еще сугубо воскреснет, когда театр вместе с тем, *как* он говорит, будет вещать *что-то* огромной значительности.

## **{****38}** К. С. Станиславский — Вл. И. Немировичу-Данченко 20 ноября, 1923 г. Нью-Йорк[[19]](#endnote-19)

Нью-Йорк, 20‑го ноября 1923 г.

Дорогой Владимир Иванович!

До меня дошло известие о том, что, по случаю исполнившегося 25‑летия со дня основания МХТ, Совнарком пожаловал мне звание Народного Артиста. Если это действительно так, то прошу Вас выразить от меня мою глубокую благодарность в той форме, какую Вы найдете наиболее соответствующей и подходящей, имея в виду те общественные условия, в которых мы здесь находимся.

Любящий Вас

*К. Станиславский*

## **{****39}** К. С. Станиславский — А. В. Луначарскому 20 марта 1926 г. Москва[[20]](#endnote-20)

Москва, 20‑го марта 1926 года

Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич.

Я лишен возможности быть сегодня на Вашем торжестве[[21]](#endnote-21) и лично принести Вам свои поздравления, так как занят в спектакле «Горе от ума»[[22]](#endnote-22), который кончается поздно. По моему расчету я не только пропущу официальную часть чествования, но не успею подъехать даже к концертному отделению. Вот причины, которые заставили меня письменно принести Вам мои самые искренние поздравления.

Торжественные дни хороши тем, что они позволяют раскрывать сердца и говорить то, что хочется сказать. Думая о Вас сегодня, я испытываю благодарные чувства за Ваше заботливое отношение к русским культурным ценностям вообще и в частности к театру.

Благодаря Вашему энергичному и мудрому содействию, в период революционной бури, удалось спасти многое из прежних культурных достижений для передачи их русскому народу. История оценит Вашу заслугу в области театра, и нам, близким свидетелям великих событий, остается благодарить Вас за постоянную заботу о русском сценическом искусстве и его служителях — артистах.

От души желаем, чтобы судьба связала нас на долгие годы в нашей общей работе.

## **{****40}** Вл. И. Немирович-Данченко — А. В. Луначарскому Ноябрь, 1927 г. Лос-Анжелос[[23]](#endnote-23)

Телеграмма

В эти большие дни чувствую потребность выразить Вам, дорогой Анатолий Васильевич, благодарность за сохранение живых сил театра в тяжелые годы испытаний.

За новую аудиторию, о которой Художественный театр мечтал и хлопотал с первых шагов своей жизни, в свой «утра час златой». За поддержку дерзаний, новых форм.

*Немирович-Данченко*

## **{****41}** М. И. Калинин — коллективу МХАТ 27 октября 1928 г.[[24]](#endnote-24)

Всем работникам 1‑го Художественного театра[[25]](#endnote-25).

Горячо приветствую Вас с непрерывной тридцатилетней работой в искусстве по формированию лучшего человека.

Теперь, после Октябрьской револ[юции] и основательного укрепления диктатуры пролет[ариата], яснее очертания, виднее для всех пути развития человека. Они требуют более совершенного человека. Человека с огромными запасами революционной воли, питающими его из массовых недр. Живущего интересами пролетариата, нового класса — вождя всего человечества.

Вы своей тридцатилетней работой закончили как бы период одного поколения. Сейчас на базе проделанного вами пути надо суметь уловить основные пружины современного требования класса-вождя; и ему полностью и безраздельно, с беззаветной отвагой отдаться для выполнения поставленных перед ним историей задач.

Итак, в новый блестящий путь, не с разрозненными междуклассовыми прослойками, а с рабочим классом в его передовой идейной части на борьбу по созданию нового человека.

*М. Калинин*

27/Х 28

## **{****42}** А. В. Луначарский Из речи на торжественном заседании, посвященном тридцатилетию МХАТ (27 октября 1928 г.)[[26]](#endnote-26)

Товарищи артисты Художественного театра и все собравшиеся здесь товарищи! По поручению правительства РСФСР я приношу от его имени горячее поздравление по случаю тридцатилетия славной художественной деятельности Московскому Художественному театру в лице всех его работников, в особенности тех, которые являются юбилярами и которые видели счастливый день его возникновения и первое открытие его занавеса, и, наконец, в лице его основных работников, основателей его, руководителей и вождей, К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

… Позвольте мне теперь, товарищи, в словах, возможно более кратких, объяснить, что мы в Наркомпросе так высоко чтим в Художественном театре и почему день его тридцатилетнего юбилея является для нас днем большого праздника.

Мне было очень приятно прочесть в сегодняшнем номере газеты слова одного из самых уважаемых наших академиков — С. Ф. Ольденбурга, выдающегося представителя старой культуры и вместе с тем много раз доказавшего свою большую чуткость к тому, что совершается в наши послереволюционные дни.

{43} С. Ф. Ольденбург, говоря о Художественном театре, начал свой отзыв такими словами: «До сих пор театр служил предметом развлечения, хотя и очень высокого и очень тонкого. Наше время впервые сделало театр объектом высокой народной потребности»[[27]](#endnote-27).

Это замечание мне кажется в высокой степени важным и совпадает с тем, что приходилось часто высказывать и работникам в области культуры и нашей Коммунистической партия. Действительно, самое отношение к искусству вообще, которое у нас все больше крепнет и становится как бы само собой разумеющимся, есть именно отношение как к элементу нашей общественной жизни, который в высшей степени помогает общему делу социалистического строительства. […]

Может быть, некоторые скажут так: «Да, такое искусство нам нужно, такой театр нам нужен. Но вот Московский Художественный театр — не есть ли он, со всеми своими чертами, театр для нас чужой? Может быть, этот чужой театр восхитителен, может быть, он является изумительным памятником культуры, но вправе ли мы ожидать, чтобы он когда-нибудь мог дать что-нибудь нам родное? Ну, что же — надо его сохранить, но так, как мы сохраняем отдельные картины в музеях. Картины для своего сохранения не требуют ничего, кроме того, чтобы с них стряхивали пыль и следили за тем, чтобы они не отсырели, не подмокли и т. д. Между тем, живой театр должен действовать». […]

Мы радикально расходимся с этой точкой зрения, и я могу сказать, между прочим, что расходился с этой точкой зрения и Владимир Ильич. Я очень хорошо помню тот день и тот час, когда я убедился, что МХАТ как частное предприятие просуществовать не сможет и что он должен быть обращен в государственный театр. Этого, конечно, сделать без специального доклада и специального одобрения со стороны Владимира Ильича я не мог. Я обратился к нему с заявлением о необходимости помочь МХАТу, оберечь его, ввести его в ту относительно более спокойную бухту, какой были тогда академические учреждения при Наркомпросе. И Владимир Ильич, хотя для него не должно было быть ничего удивительного в том, что я спрашивал его директиву, — просто удивился: «Как же может быть иначе? Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало {44} спасти и сохранить, — это, конечно, Художественный театр».

Когда наступил революционный шквал, Художественный театр замолк, некоторое время его не было слышно, но это была такая эпоха, что многие театры поникли перед ее лицом. И только после того как началось новое строительство, Художественный театр стал оглядываться, как ему быть и что делать.

Есть и такие работники Художественного театра, которые до сих пор прозябают на чужбине без больших результатов для себя и для других, но Художественный театр в целом остался верным нам. Театр сделал огромное турне по всему миру, был увенчан славой всего мира и вернулся назад исполнять дальше свою огромную работу, как бы загадочна для него, я бы сказал, как бы тревожна ни казалась ему обстановка его работы.

Я не хочу говорить о тех трудностях, которые такой театр, как Художественный, должен был пережить, боясь, что его во что бы то ни стало заставят быть не высоко музыкальным рупором, а театром горячо поданной агитации или театром определенных тенденций. Такого большого сдвига с высоты художественной культуры вниз боялись крупные деятели Художественного театра. Они считали неверным для себя и совершенно неприемлемым начать воплощать сразу все те разнообразные голоса, которые в то время рассказывали об Октябрьской революции. И конечно, голос действительности мог зазвучать с этой сцены лишь тогда, когда его поднял бы драматург, поднял до известного уровня художественности. Требовать иного от таких художников, как артисты Художественного театра, было нельзя. Если пьеса или музыкальное произведение написаны художественно и поднимаются до степени великого прогресса, тогда художник или музыкант могут эти произведения играть с увлечением, а если этого нет, то они не могут играть или играют скверно и их виртуозность не просыпается.

Но сейчас мы знаем, что наша литература, в частности пролетарская, богатырски растет. Мы сейчас получаем пачками — по крайней мере в области романа — произведения огромной значительности, о которых можно сказать, что действительно тут достигаются лучшие довоенные уровни в смысле формы и которые далеко оставляют их позади в смысле содержания. И теперь, когда {45} Художественный театр нашел перекресток с революционным искусством в пьесе «Бронепоезд», смог дать несколько огромной ценности спектаклей, когда он даже в пьесе Булгакова[[28]](#endnote-28) смог показать в отдельных моментах свою способность отражать современность, мы можем сказать — этот заряд художественного благоговения, художественной добросовестности великолепным образом послужит нам в ближайшем будущем, когда окрепнет более или менее драматургический голос нашей революции. А это не за горами, это уже начинается, и мы можем это с радостным биением сердца приветствовать.

## **{****46}** К. С. Станиславский Речь на торжественном заседании, посвященном тридцатилетию МХАТ (27 октября 1928 г.)[[29]](#endnote-29)

Я бесконечно ободрен, обновлен, омоложен всеми приветствиями, знаками внимания, сочувствием, которыми вы сегодня нас всех, и меня в том числе, избаловали. Мы отлично понимаем, что очень большую часть из того, что мы здесь слышали, следует отнести к доброму расположению к Художественному театру и к нам. Мы отлично понимаем, что русская публика, русские зрители, Москва тем более, с исключительным вниманием и любовью всегда относилась и так же внимательно продолжает относиться к театру, любит актеров, любит искусство; поэтому, если мы все примем целиком, вы нас можете заподозрить в самомнении. Мы отлично знаем, что принадлежит нам и что принадлежит вам. […]

Прежде всего — мое обращение к правительству, в лице его членов, здесь присутствующих. Не подлежит сомнению, что ни одно правительство в мире не отдает столько внимания театру, поэтому низкий поклон ему за то внимание, за ту постоянную заботу, за ту помощь и за ту чуткость, с которой наше правительство относится к театру вообще и, в частности, к нашему театру.

Был такой бурный момент революции, о котором сказал Владимир Ильич, что революция в такой момент не {47} способствует развитию искусства. В этот момент нужно было спасать культурные ценности, нужно было спасать театры и провести работу театра через все Сциллы и Харибды революционных бурь. В это время правительство оказало нам большую поддержку и помощь. Благодаря этому, благодаря отдельным членам правительства, благодаря отдельным лицам, которым были подчинены академические и другие театры, и наш театр вышел целым из этих бурь. За это одно наш низкий, глубокий поклон.

И теперь, когда бури прошли, когда настала культурная революция, мы постоянно видим неизменные заботы и помощь в том, чтобы вести театр в надлежащих рамках, поставить его на тот путь, по которому рабочие идут, как по гладкому шоссе, вперед к прогрессу. И за это наш низкий поклон.

Но самый глубокий поклон мой — вот какой. Мой глубокий поклон за то, что, когда совершавшиеся события нас, стариков, артистов Художественного театра, застали в несколько растерянном виде, когда мы не понимали всего того, что происходило, наше правительство не заставило нас во что бы то ни стало перекрашиваться в красный цвет, сделаться не тем, чем мы были на самом деле. Мы понемногу стали понимать эпоху, понемногу стали эволюционировать, вместе с нами нормально, органически эволюционировало и наше искусство. Если бы было иначе, то нас толкнули бы на простую «революционную» халтуру. А мы хотели отнестись к революции иначе; мы хотели со всей глубиной поглядеть не на то только, как ходят с красными флагами, а хотели заглянуть в революционную душу страны. Этой науке, этому искусству, этому важному сознанию, которое в нас постоянно развивается, мы посвящаем свои годы в тиши наших кабинетов. Вот за то, что нам дали возможность не насиловать себя, дали возможность постепенно эволюционировать, за это самый низкий и глубокий поклон.

Второе мое обращение — к Наркомпросу, ко всем тем членам его, которые являются правой рукой правительства, от которого мы видим и теперь много забот. Их мы также благодарим.

Моя следующая благодарность — Московскому Совету. Мы находимся в Москве под его попечением, под его охраной, за то наша искренняя благодарность.

{48} Центральному Комитету Рабиса низкий поклон.

Всесоюзной Академии наук, которая протянула нам руку и благодаря которой мы ближе подошли к возможности и дальше изучать искусство, содействовать процветанию искусства, наш глубокий актерский привет.

Об актерах и театрах я буду говорить в конце.

Всем литературным организациям, которые нам теперь исключительно дороги, так как мы от них [многого] ждем, и с которыми искренно желаем самого близкого, самого глубокого и искреннего единения и сближения, наш поклон и пожелание, чтобы их пьесы шли к нам в театр.

Прессе, которая помогает нам найти и понять нового зрителя, тоже большое спасибо.

Художественным учреждениям, которым угодно было воспринять методы нашего преподавания, тоже большое сердечное спасибо. […]

С глубокой благодарностью мы обращаемся к нашим иностранным гостям. Многие из них предприняли очень утомительное и длинное путешествие, чтобы приехать сюда и пожать нам руку в этот день, незабываемый для нас. Они оставили свое дело в самый разгар сезона для того, чтобы явиться на праздник нашего юбилея. Мы просим вас верить, что мы все понимаем ваше трогательное самоотвержение, которое вместе с тем является доказательством вашей искренней дружбы в отношении нас.

Я оставил напоследок актеров, потому что они близкие люди, а с близкими людьми всегда не церемонятся, а во-вторых, потому что мне хочется как-то все охватить и сказать им, как, несмотря на то, что мы в разных театрах, мы любим друг друга, как мы присматриваемся друг к другу, как мы искренно радуемся и ценим всякий успех, помогающий тому, чтобы искусство шло по тому пути, который нам дорог.

Мы вместе в революционное время ходили по сугробам, мы вместе ездили на автомобилях, вместе таскали мешки, клали их на автомобиль, садились наверх, и мы друг другу в эту минуту помогали, вместе переносили нужду.

Теперь мы вместе творим новый театр, знакомим нового зрителя с искусством. Момент исторический и незабываемый — это тот момент, когда отворились двери {49} всех театров для нового зрителя и новый зритель явился сюда, сначала в шапке, сначала с закусочкой, а потом постепенно он сам понял и полюбил именно то, что нужно приходить в театр за некоторое врезая, сидеть и ждать начала, и теперь я не могу нахвалиться, не знаю лучшей публики, чем та, которую мы сейчас видим в Художественном театре.

Вот эти актеры, которые вместе с нами создавали и создают теперь театральное действие, нам бесконечно дороги, мы их бесконечно любим и считаем своими братьями и близкими. Разница только в том, что мы находимся в разных театрах. […].

Я не могу не припомнить и тех зрителей, которые нас в свое время приняли, направляли нас, критиковали, помогали нам понять, какие отзвуки имеет наша работа в зрительном зале.

Всем им кланяюсь и храню память о них.

Помощь правительства, помощь научных и общественных учреждений, иностранная культура — все это помогало и помогает нам выполнять те сложные задачи, которые стоят перед нами. Эти задачи действительно велики, как велика та историческая эпоха, которая их породила, и та жизнь, которую мы творим.

Искусство создает жизнь человеческой души. Жизнь современного человека, его идеи мы призваны передавать на сцене. Театр не должен подделываться под своего зрителя, нет, он должен вести своего зрителя ввысь по ступеням большой лестницы. Искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные. Эти идеалы живут в хаотическом виде. Но приходит литератор, приходит артист, он видит эти идеалы, он очищает их от всего лишнего, он облекает их в художественную форму и преподносит их тому народу, который их создал. В таком виде эти идеалы лучше усваиваются, лучше понимаются. Для того чтобы совершить эту работу, нужно уметь заглянуть в сердца современных зрителей, в душу роли, в сердца тех артистов, которые будут ее играть. Для этого нужна техника, нужна глубокая внутренняя выдержка. Об этой технике, вырабатываемой годами, говорят традиции, пришедшие к нам от веков и разработанные нашими гениальными предшественниками. В первую очередь нужно стараться спасти эти традиции.

{50} Античное искусство было великолепно, но оно кончилось навсегда, так как его не смогли донести до нас. Бельканто было великолепно, но секрет его навсегда утерян. Чтобы этого не случилось с нашим искусством, прежде всего наша обязанность сохранить те традиции, те положения, которые идут к нам от таких могикан, как Щепкин, чтобы передать их молодежи. Поэтому я обращаюсь к молодежи, чтобы она, пока мы еще живы, усиленно стремилась эти традиции усвоить, поддерживать и развивать то, что сделано многими поколениями русского гения.

Но ни один артист одними традициями ничего еще не может сделать в нашем искусстве. Наше искусство коллективно, и мы все являемся не едиными творцами, а сотворцами. Прежде всего литератор должен написать настоящую художественную пьесу. Я об этом говорил и сейчас повторяю, что мы ищем сближения и единения с нашей литературой, которая подает большие надежды. Мы многих [литераторов] знаем, среди них есть чрезвычайно талантливые люди, с великолепным чувством сцены. Писать в первый раз для сцены не так легко. Мы знаем, что значит делать первые шаги на сцене, поэтому мы не можем слишком строго относиться к этим первым шагам. С нашей стороны это было бы величайшей ошибкой. Нужно понимать, что люди испытывают в момент этих первых шагов. Нам надо быть терпеливыми, доброжелательными, а иначе самого талантливого писателя можно запугать или оттолкнуть.

Наша постоянная забота — о смене. С самого начала существования Художественного театра мы помнили о том, что мы стареем, а молодое растет. Это заставило нас расплодить массу студий. Пускай эти студии поднимаются и растут при нашей жизни, тем более, что я считаю, что в них есть очень милые, талантливые, способные, желающие работать молодые люди. Пускай эта молодежь торопится нас воспринять, нас оживить. Вот когда эта молодежь вместо с революцией воспримет культуру старых путей Художественного театра и пойдет вперед, чтобы ее развивать, — вот тогда настанет тот огромный момент, о котором мы мечтаем. Тогда мы вплотную подойдем к тому идеалу, о котором мы слышим. Я убежден, что близко то время, когда, как сказал Анатолий Васильевич [Луначарский], создастся такая {51} литература, такая пьеса и явятся такие актеры-самородки, которые скажут настоящее слово о революции, которые отразят переживаемую нами эпоху в той могучей, монументальной форме, которой она требует. Пока же не будем пыжиться, — такого актера еще нет, пьесы нет, и пока мы будем давать то, что мы искренно чувствуем. Мы будем постепенно расти и перерождаться естественным путем. Если мы будем себя насиловать или будем делать не то, что мы думаем, мы провалимся. Искусство таких провалов ужасно боится.

Нас иногда заподазривают в умышленной медлительности, говорят, что мы не так скоро идем за веком. Это потому, что в душе революция происходит совсем не так, как это делается внешне, внешне это ничего не стоит — надо пережить ее в душе. Над этим мы теперь работаем, и я работаю. В первую эпоху революции, когда нас считали отсталым театром, мы все сидели по кабинетам и все учились; сидели и старались как-то систематизировать то искусство, которое мы передаем. Мы старались написать грамматику драматического искусства, и с радостью могу сказать, что благодаря театру, благодаря товарищам, которые меня учили, я как будто достиг чего-то важного, и я льщу себя надеждой, что у меня хватит силы предпринять в нынешнем году курс публичных лекций, в которых я бы хотел высказать, чтó я знаю, чтó мне дорого и близко.

Я многих забыл поблагодарить, многое забыл сказать, но сейчас, признаюсь, я так устал, так рассеялось мое внимание, что я принужден на этом прекратить свою речь. Я надеюсь, что Владимир Иванович в своем слове меня поправит.

Я знаю, чего вам [членам Юбилейного комитета] это стоило — организовать такой праздник. Я особенно хочу оттенить наше чувство и нашу благодарность за те огромные труды, которые вы понесли. Верьте, что мы, люди театра, постоянно имеющие дело с администрацией, понимаем ту огромную сложную работу, требующую большого такта, ума и терпения, которую вам пришлось выказать. […]

## **{****52}** А. М. Горький — коллективу артистов МХАТ 30 октября 1928 г. Сорренто[[30]](#endnote-30)

Дорогие юбиляры —

опоздал я поздравить вас, но не сетуйте на меня за это, ведь от этого не остыло чувство моего уважения к вам и моего изумления пред плодотворностью, пред неутомимостью вашего творчества.

Вероятно, вы уже слышали все, что следовало сказать вам и что, наверное, сказано — о историческом значении вашей реформаторской артистической работы, о том, как чудесно много сделано вами для русского искусства, о том, какой мощный толчок дали вы развитию театра в России, Европе, Америке, о том, что если ваше влияние на искусство едены еще недостаточно заметно теперь, так это скажется со временем, когда Европа будет менее консервативна, — а этого, мне кажется, не долго ждать.

Я — не нахожу слов, достаточно красочных для того, чтоб передать в них чувство моего искреннейшего восхищения 30‑летней работой вашей. Я — ссорился с вами о Достоевском?[[31]](#endnote-31) Это — мое право, так же, как ваше — сердиться на меня. Ссориться я — «всегда готов», — привычка! Но как бы и по какому бы поводу я ни разногласил с людями, я никогда не теряю моей способности ценить их работу, их заслуги пред народом. И, разумеется, я не забываю, не могу забыть того, как огромна {53} и прекрасна ваша работа, сколько талантливых людей воспитано вами, как щедро обогатили вы свою страну прекрасными артистами. Вот историческая заслуга, которой вы имеете неотрицаемое, неоспоримое право гордиться так же, как и вашим личным артистическим творчеством.

Разрешите, старые товарищи, крепко пожать ваши руки и от всей души пожелать вам здоровья, а главное — бодрости духа.

*М. Горький*.

Кстати: сообщаю вам незатейливый, но великолепный комплимент, полученный мною на днях; автор комплимента — уралец, казак, кооператор:

«Был и в Художественном первом театре, сподобился. Эх, как играют, — настоящая жизнь — карикатура против них. На улицу вышел и себя не чувствую, как с крыши в погреб свалился».

Вот вам.

*М. Г*.

30.Х.28

## **{****54}** К. С. Станиславский Из подготовительных материалов для обращения в правительство (Расширенный вариант) (1931 г.)[[32]](#endnote-32)

### I

Тяжелая болезнь и длительное пребывание за границей оторвали меня от привычной для меня каждодневной работы в театре. Тем более было у меня досуга для раздумий о моем театре, для воспоминаний о его прошлом, для тревог за его будущее. Главным материалом моих размышлений было: непосредственно перед моей болезнью отпразднованный тридцатилетний юбилей театра и обнаруженное в связи с этим отношение к нам Правительства, советской общественности и товарищей по профессии; беседы с авторитетными людьми о состоянии театрального искусства на Западе, мое прямое наблюдение над упадком буржуазного театра и как упования лучших представителей европейского искусства на новое искусство СССР, так и мое убеждение в том, что эти упования не будут обмануты; наконец, постоянно доставлявшиеся мне сведения из Москвы о делах моего театра и о тех задачах, которые перед ним ставит современность и руководящие театром органы Правительства.

### **{****55}** II

Вывод, к которому я пришел, говоря коротко, состоит в том, что Художественный театр *полезен* в нашей обстановке социалистического строительства и *необходим* как ступень к будущему социалистическому искусству. Но раз что он полезен и необходим как средство для указанных целей, *может* он осуществить свои задачи лишь при условии *соблюдения* своей *существенной*, признанной, исторически оправданной основы. Говоря о существенной основе, я подчеркиваю, что хочу и умею отличать то случайное и проходящее, что привносилось в нашу работу условиями дореволюционного времени, и то подлинно художественное, что естественно переходит к новой жизни и находит себе новые художественные формы вместе с новым содержанием, в новых условиях и отношениях общественного бытия.

Говоря о соблюдении основ нашего театрального творчества, я имею в виду не консервирование достигнутых результатов техники и мастерства, а, напротив, развитие и применение достигнутых результатов, опять-таки в соответствии с названными условиями и отношениями.

Однако, если я ошибаюсь, — не в определении существа театрального искусства, как его понимал Художественный театр, а в определении и оценке задач современности, — и если Художественный театр в наше время бесполезен и не нужен, то есть это значит, что если само существо его будет признано современностью ложным, я не остановлюсь перед выводом, что он существовать не может и должен быть в интересах современности немедленно закрыт, и пусть тогда революционная и советская история разрешит на последней странице летописи Художественного театра собственною рукою написать слово: «*Конец*».

### III

Итак, в чем состоят упомянутые мною условия? Никого не удивит, что в моих мыслях Художественный театр неотделим от «системы К. С. Станиславского». Эта «система» не эстетический трактат, а техника театрального искусства, но такого, которое требует для своего воплощения в жизнь:

{56} А) крупных и длительных организационных форм для себя;

Б) высшего качества драматургического материала для включения театра в общую культуру времени;

В) плановой программы осуществления воспитательных — в широком смысле: от чисто художественного воздействия до политической пропаганды — возможностей театра для подъема культурного сознания широких масс.

Чем серьезнее наше отношение к этим трем сторонам нашего искусства, тем серьезнее и строже его собственные требования. Техника «системы» всегда требовала и требует максимального напряжения в осуществлении этих задач, потому что сама стремится поднять их на максимальную высоту.

А) Крупные организационные формы театрального искусства требуют, прежде всего, способного осуществить их, соответственно подготовленного и воспитанного *состава*. Этот состав я мыслю не как механическое соединение легко заменяемых частей, а как организационную систему, каждый член которой твердо знает свое место, сферу действия и лежащую на нем ответственность. В самой деятельности Художественного театра должно выполняться то, что в «системе» является основным принципом театрального представления: позволю сказать себе собственным термином — *сквозное действие*. Начиная с момента ознакомления с содержанием пьесы, замыслом автора, исторической и социальной природой изображаемых характеров и быта, через систематическую дисциплину осуществления заданной роли, вплоть до приспособления своей материальной и духовной жизненной обстановки к целям службы театральному искусству — одна сквозная нить.

Наш состав уже давно двоится: «старики театра» и «молодежь театра». Нет между ними безусловной грани ни по возрасту, ни по таланту, ни по значению для сцены; это лишь относительное разделение, главным образом по количеству опыта, стажа, может быть, еще усвоения «системы». Впрочем, я не мог бы с буквальной точностью утверждать, что «старики» «воспитаны» по «системе», — они вместе со мною создавали ее: они — ее воплощение, она — только отвлеченность от них.

{57} Вопрос о «стариках» мне казался ясным. Я был уверен, что по возвращении в Москву найду прежних товарищей и помощников, на которых могу полностью опереться в решении новых задач театра. Если что-нибудь меня беспокоило, то только состояние их здоровья. Но я помнил о внимательном отношении к ним Советского Правительства, о тех почетных и материальных преимуществах, которыми они были обеспечены, в особенности в связи с юбилеем театра.

Гораздо больше размышлений вызывала у меня «молодежь», смена. Знаю, сколько среди нашей молодежи прекрасных талантов, готовых работать и учиться. Но, во-первых, в надлежащих ли они материальных и культурных условиях, чтобы темпы их работы были не только не ниже тех, которые в свое время были взяты молодежью, именуемой теперь «стариками», а значительно превысили бы их в согласии с ростом культурных потребностей нашей страны и темпами нового строительства? Во-вторых, о смене мы думали давно, да и сама она шла к нам; кадры, прошедшие школу Художественного театра, кадры, воспитанные по «системе», сами собою образовывались, росли и пополнялись. Художественный театр выделял филиалы, студии, которые превращались в самостоятельные театры; «система» усваивалась, углублялась, может быть, иными и преодолевалась, начинались поиски новых путей, но это было то же развитие, ибо преодоление требует прежде всего усвоения, а не есть акт отвлеченной критики, наспех сочиняемой где-нибудь за письменным столом в собственном кабинете или в кабинете редактора газеты.

Это естественное когда-то развитие теперь, в нашей современности, было бы неестественным. Вопрос о театральных кадрах есть так же вопрос плана, как и другие стороны нашей общественной жизни.

Б) Здесь не место и, по-видимому, сейчас не время излагать эти планы, как они мне рисовались. Скажу только одно и тем самым перейду ко второму из вышеназванных условий. Воспитание молодежи и кадров по «системе», воспитание кадров в МХТ возможно лишь при самом серьезном, самом ответственном, самом обязывающем отношении к драматическому материалу, к нашему *репертуару*. «Система» не нужна, исторический опыт Художественного театра не нужен, если мы вернемся {58} к той стихии пьес-однодневок, которыми тридцать лет тому назад засорялись сцены русских театров. В своем прошлом Художественный театр не избегнул ошибок, и на его сцену залетали «однодневки», не стоившие его талантов и гигантской работы, но это не снижало наших требований к собственному творчеству, и эти ошибки нас многому учили. Главный урок состоит в том, что Художественный театр с его «системою» может быть только театром пьес длительного значения. С каждым годом для нас становилась яснее необходимость сосредоточиться на репертуаре преимущественно классическом. И если говорю «преимущественно», а не «исключительно», то только потому, что верю и знаю: и современность может создавать пьесы длительного значения. И разве, в самом деле, вчерашняя современность, если она велика, не становится сегодня классической? Чехов не сходит с нашей сцены. «На дне» посещается сегодня не хуже, чем 29 лет тому назад. Но Горький еще с нами, а молодых драматургов ужели тем поощрять, что принимать на сцену все, что ими написано, лишь потому, что оно написано? И не правильнее бы отметить признание художественной и общественной ценности Художественного театра том, что допускать на его сцену рядом с классическим репертуаром исключительно репертуар, составленный из наиболее значительных пьес современности, постановка которых оправдывала бы то напряжение сил и технической подготовки, к какому мы привыкли и каким мы завоевали свое место в мировом театре.

В) Наконец, надо признать, что ни искусство, ни культура в целом не суть отвлеченные ценности, одно наличие которых должно удовлетворять общество. К культурным ценностям общество вправе предъявлять свои требования, а сама культура должна быть активной культурою. И прежде всего и активность должна быть направлена на культурное воспитание тех, кто жестокостью истории отодвигается от нее или был отодвинут и не может полностью воспринять ее во всей ее глубине. В этом смысле революция поставила перед нами требования, неисполнение которых было бы равносильно для нас самоуничтожению. Я знаю, что Художественный театр никогда не забывал и не мог забыть своих *воспитательных* задач, и если он при своем {59} возникновении, по условиям времени, пробовал прикрыть свои серьезные задачи бесцветным словом «общедоступный», то все же это, конечно, не скрывало, а выдавало его намерения.

Теперь мы говорим о другом, более значительном, можно сказать, великом и торжественном: о театральной культуре масс. Я подошел к вопросу, который больше других волновал меня и который требовал от меня самого серьезного размышления. Мне было ясно, что даже опыт моей 45‑летней сценической деятельности не давал сразу ключа к решению этой трудной задачи, — в таком масштабе она перед нами поставлена. Кадры, студии, школы — этого так же мало, как мала наша сцена, чтобы пропустить даже в целое поколение всех, кто, питая нас своим трудом и творчеством, жаждет приобщиться к нашему труду и творчеству. Между тем я вижу, как малые театральные формы завладевают массовым зрителем, как он культурно растет изо дня в день и как он алчет культурной пищи соответственно своему росту, как обижается и даже страдает он, когда ему вместо этой пищи продают подчас ядовитый суррогат. И я считал бы, что возвращаюсь в Москву с пустыми руками, если бы у меня не созрел план подготовки на сцене МХТ режиссеров и спектаклей, которые в ближайшее же время могли бы перенести творчество Художественного театра в самые широкие массы провинциального и клубного зрителя.

### IV

Размышления на все эти темы привели меня к тому, что, вопреки советам врачей и отвергнув ряд предложений об основании школы в Европе и Америке, не говоря уж о многочисленных предложениях руководить театрами или подготовить для них отдельные спектакли, я решил отдать остатки сил своей стране и тем самым принять участие в ее новом строительстве.

То, что я застал здесь, то, что совершалось и совершается сейчас на моих глазах, таково, что вместо осуществления новых и широких планов, вместо положительной творческой работы, я вижу, надо думать только об одном: о спасении приближающегося к катастрофической гибели Художественного театра, об устранении ежедневно обнаруживающихся новых признаков близкой {60} гибели дорогого не одному мне театра; вместо представления Правительству конкретных планов текущей работы я увидел настоятельную необходимость обратиться с этим предостерегающим письмом.

Я не говорю, что Художественный театр уже разрушен и нет средств его восстановить, но я говорю, что он накануне катастрофы. Я говорю, потому что имею на это право, имею право даже кричать, когда гибнет мое дитя; но если бы даже у меня не было этого отцовского права, я говорил бы по обязанности художника и гражданина, и если бы кто-нибудь даже усомнился в моих правах и снял с меня мои обязанности, я все равно говорил бы, потому что Станиславский не может молчать, когда видит, что Московский Художественный театр разваливается. Не знаю, что видят мои товарищи по театру, что они переживают, что они могут сказать, я говорю от себя лично, но за то, что я говорю, отвечаю своим именем, ясно сознавая всю тяжесть этой ответственности, ибо это имя давно уже не только мое личное имя.

### V

Будучи за границей, я не переставал работать над книгой, в которой должна быть изложена «система»[[33]](#endnote-33). Возвращаясь, я думал довершить «систему» на практике, проверить и исправить ее применительно к новым условиям жизни и, опираясь на новый опыт, закончить свое изложение. Однако неопубликованная еще «система» уже толкуется вкривь и вкось, она — предмет дискуссий (переходящих иногда в то, что очень напоминает травлю) со стороны критиков, которые, по-видимому, не боятся только одного: неправильно понять, ложно истолковать и самим впасть в ошибку. Когда книга выйдет, я буду рад всякой здоровой и серьезной критике, которая поможет исправить мои ошибки и промахи, но что же сейчас, кроме досады, раздражения, протеста против помех в деле, может вызвать жонглирование «системой» со стороны лиц, с нею незнакомых? Ознакомиться сейчас с нею можно только на деле. Затем-то я и приехал, чтобы показать это дело. Что же я застал в той среде, в которой я хотел продолжать и показать «систему» в деле?

Прежде всего *состав* театра, организованный состав Художественного театра. Меня не беспокоили в моих {61} мыслях, сказал я выше, «старики». Вот что я увидел и вижу: Александров умер, Лужский умер, Грибунин тяжко болен, Книппер проболела полсезона, Качалов болен, Москвин болен, Леонидов болен, Подгорный болен, Раевская больна… Продолжать ли? Я ведь говорю не о своих субъективных чувствах, я говорю об объективном факте кануна гибели театра… Скажут, это все — «старики»! Я вынужден продолжать: Ершов болен, Бендина больна, Хмелев болен, Добронравов болен, Орлов болен и еще, и еще… И именно потому, что они не «старики», яснее виден источник их болезней: это заболевания на почве их профессиональной работы и злоупотреблений условиями, в которых она протекает. «Старики», когда были в возрасте этих «молодых», профессиональными болезнями не страдали.

Общее материальное положение актеров стало значительно хуже? Нет! Излишнее утомление в выполнении художественных задач Художественного театра? Нет! Ибо неужели выколачивание во что бы то ни стало «прибыли» путем доведения количества спектаклей до рекордной цифры 750 есть прямая и всеопределяющая задача Художественного театра? Той «прибыли», которой теперь чиновники Наркомпроса не могут найти применения? И на мой совет: отдать их на поправку здоровья тем, которыми эта «прибыль» приобретена, не получил ли я постыдное для меня контрпредложение? Почему «старики», участвовавшие в прошлогодней летней поездке на юг, должны были этой же зимою оплатить эту поездку своим здоровьем? И неужели можно быть уверенным, что поездка этого лета в Ленинград, уже уложившая там Грибунина, не оплатится новыми смертями и болезнями? Нет, «прибыль» не щадит ни «стариков», ни молодежи!

Зачем я смеюсь — горько смеюсь — над прибылью, это не единственный мотив нового управления Художественным театром. Какие же? Нужно разбить «академическую рутину», которая будто бы сказывается в систематической художественной работе на одном месте, нужно вести «выездную работу» и перебрасывать часть коллектива, а то и весь аппарат Художественного театра в другие города, нужно, наконец, вырывать несколько раз в сезон отдельные группы актерского и технического состава для обслуживания политических кампаний. {62} Нужно или не нужно? Да, цели нужные, но средства гибельные! Фатальным образом нарушено первое из указанных мною условий. Театр крупных художественных форм не должен вести систематической работы на одном месте, а должен перебрасываться из города в город, не только не успевая организовать своей работы, но окончательно расстраивая сделанное и расшатывая труппу и технический аппарат, расстраивая всякую дисциплину. А что остается от художественной ценности спектаклей, срепетованных для стационарной сцены и расшатывающихся, дребезжащих, как машина, изношенная ездою по дрянным мостовым, когда этим спектаклям приходится переезжать из района в район, из города в город и приспособляться к отвратительно оборудованным сценам этих городов? От спектаклей остаются их измельченные схемы, а вся система театра, художественная и техническая, расшатывается до основания.

Если «старики» платятся за неумелое и неразумное руководство театром жизнью и здоровьем, то молодежь платится еще и своими талантами и художественным воспитанием. Пьесы-однодневки завладевают сценою Художественного театра. Стоит ли для них работать по «системе», тем более, что она «кроется» призванными и непризванными выразителями общественного мнения? Да и как возможна сама эта работа? При обязательной для нас непрерывке[[34]](#endnote-34) где взять время для нужного количества работы, подготовки, репетиций? При постоянных перебросках и разбросках актеров как заставить актера отвечать за свою роль? Дублерство необходимо, но не случайное, не с нахвата, — у нас же оно превращается в подлинную обезличку.

И вот, может быть, только одна сила, способная заставить дисциплинированный и организованный коллектив Художественного театра вступить на путь «халтуры», — это организовать халтуру… И эта сила пущена в ход теперешним руководством театра, сознательно или несознательно — не знаю; вернее, конечно, без всякого сознания цели, роли и средств Художественного театра, как и без всякого сознания ответственности за разрушение этого театра.

Я ли должен напоминать, что эта организованная халтура уже нарушение профессиональных обязанностей, что она знаменует не только художественный, но {63} и общественно-моральный развал? Но, может быть, именно я должен указать и еще раз подчеркнуть, что главным фактором общего развала, то есть не только актерского коллектива, но и в среде рабочего, административного и обслуживающего персонала, является то же неавторитетное в глазах всего театра административное и профессиональное руководство, не внушающее к себе доверия, потому что оно не понимает театрального дела, не знает места Художественного театра, но зато умеет пользоваться таким же незнанием и непониманием канцелярий Главискусства и Рабиса. Ибо только канцелярски санкционированное, но в основе своей неумелое руководство могло столь искусственно создать в нашем театре противопоставление одной его части другой, когда актер, рабочий искусства, производственник сцены, ставится на второе место и лишен столь необходимой для его работы дружеской атмосферы и поддержки. Актер Художественного театра начинает халтурить потому, что перестает чувствовать себя не только актером Художественного театра, но и вообще актером, ответственным работником сцены.

Я отнюдь не хочу сказать, что все гибельные недостатки управления и руководства театром проистекают из злой воли и вообще чисто субъективных особенностей этого руководства. Я знаю, что оно само поставлено в условия, которые толкают его на путь, ведущий театр к катастрофе. И в связи с изложенным выше не могу не обратить особого, главного, исключительного внимания на *репертуарные* требования. Художественно-политический совет Художественного театра, которого, казалось бы, прямой и первой задачей должно быть усвоение существа работы Художественного театра и ее условий, понимание и оценка места Художественного театра в нашем и мировом искусстве, без всякой критики идет навстречу критиканствующей печати и вынуждает театр, под предлогом необходимости отвечать на острые вопросы современности, за недостатком пьес, соединяющих политическую выдержанность с подлинной художественностью, и всемерно помогая Главреперткому систематически препятствовать постановке найденных театром пьес, — вынуждает, говоря короче, театр ставить пьесы-однодневки с тем минимумом примитивной агитации, которая более уместна была бы и, может быть, даже {64} лучше достигала бы цели в другой обстановке и в другой постановке. И вот здесь-то и лежит первоисточник организованной халтуры!

Нас заставляют давать зрителю халтуру и воображают, что таким образом можно воспитать нового зрителя. Нет, это неправда: зритель так же не может быть воспитан на халтуре, как не может быть на ней воспитан и ответственный перед этим зрителем актер.

Сколько бы я на эту тему ни рассуждал, сколько бы ни говорил, самое громкое, что я могу сказать, это просто констатировать факт: на сцену Московского Художественного театра введена халтура. Только тот может не признать в этом симптома надвигающейся катастрофы, кануна гибели Московского Художественного театра, кто усмотрит в этом факте самую катастрофу и неотвратимую гибель этого театра!

### VI

Мне остается лишь указать меры, которые, на мой взгляд, должны быть в экстренном порядке приняты и принятие которых предотвратит полную гибель МХТ, а вместе с тем даст мне возможность представить Правительству положительный план дальнейшего развития театра.

1. Если мои представления об исторической роли МХТ и его возможной роли в социалистическом строе нашей страны не иллюзия и разделяются верховными руководящими органами Партии и Правительства, то ими должно быть вынесено твердое постановление, определяющее место театра в современности, как театра, исключительными задачами которого является постановка пьес классической драмы и лучшего современного репертуара.

2. Для выполнения и проверки выполнения задач, определяемых названным постановлением, а также и всех директив Правительства и Партии, касающихся общей театральной политики, ликвидировав ныне существующий Художественно-политический совет, образовать авторитетное партийное совещание (или Совет), свободное от опеки посредствующих канцелярий Наркомпроса; станет ли во главе названного Совета сам глава Наркомпроса, как орган, осуществляющий художественную политику Партии, или в какой-либо иной форме этот Совет будет под его непосредственным надзором, {65} это вопросы чисто организационной техники; существенно важно, чтобы этот орган театра был непосредственно подчинен верховным органам Правительства, а не был связан с ними канцелярской цепью промежуточных инстанций.

3. Выполнение директив Совета и непосредственное художественное руководство остается в руках теперешних директоров, ведающих художественной частью, в руках же красного директора сосредоточиваются политические и административные функции, при обязательном для него условии тесной связи с художественным руководством, в чем он сам будет почерпать необходимый опыт в управлении театром и найдет средства для восстановления разорванного единства разных категорий работников театра, равно как и должное направление для профессионального воспитания всего театрального коллектива.

4. Настоятельно необходимо отменить в театре непрерывку и ввести распределение времени, которое обеспечивало бы возможность достаточного, требуемого принципами Художественного театра, количества репетиций и вообще занятий, подготовляющих постановку спектаклей, а равно и достаточный отдых, предохраняющий работников сцены от их профессиональных заболеваний. В связи с этим — удлинить намеченный в этом году каникулярный перерыв с целью дать наиболее утомленным работою последних двух лет возможность восстановить здоровье и силы (в назначенный срок 29 августа, в крайнем случае можно было бы начать лишь частичные занятия по подготовке новых пьес).

5. Точно так же необходимо отменить погоню во что бы то ни стало за рекордными цифрами прибыли, и имеющиеся излишки ее распределить среди нуждающихся в лечении, санаторном отдыхе и т. п.

Я бью тревогу, потому что вижу грозную опасность. Я — старый рулевой сцены и знаю, откуда ждать опасности. Я был бы осчастливлен, если бы Правительство вняло моему предостерегающему голосу и, оставив меня у моего руля, дало бы мне, может быть, накануне моей смерти, ввести свой корабль в свободную и надежную гавань социализма.

## **{****66}** [О передаче МХАТ в ведение президиума ЦИК СССР и о переименовании театра]

### I В ПРЕЗИДИУМЕ ВЦИК[[35]](#endnote-35)

Декабрь 1931 г.

Президиум ВЦИК постановил изъять I Московский Художественный академический театр из ведения Народного Комиссариата Просвещения РСФСР и передать его в ведение Президиума ЦИК СССР.

### II МХАТ СССР[[36]](#endnote-36)

Январь 1932 г.

Президиум ЦИК Союза ССР постановил принять МХАТ 1‑й в ведение ЦИК СССР. Театр переименован в МХАТ СССР.

Общее руководство театром возложено на комиссию по руководству Большим театром СССР.

## **{****67}** Из постановления президиума Центрального Исполнительного комитета СССР

### О МЕРОПРИЯТИЯХ В ОЗНАМЕНОВАНИЕ 40-ЛЕТИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МАКСИМА ГОРЬКОГО[[37]](#endnote-37)

В ознаменование 40‑летия литературной деятельности Максима Горького Президиум Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР, отмечая заслуги Максима Горького в области воспитания новых писательских кадров из рабочих и крестьян, постановляет:

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

### IV

9. Переименовать Московский Художественный академический театр Союза ССР в Московский Художественный академический театр Союза ССР имени Максима Горького.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета

*М. Калинин*

Секретарь ЦИК СССР

*А. Енукидзе*

Москва, Кремль

17 сентября 1932 г.

## **{****68}** Вл. И. Немирович-Данченко — А. С. Бубнову 1 ноября 1932 г. Сан-Режо[[38]](#endnote-38)

Глубокоуважаемый Андрей Сергеевич!

Очень скорблю, что в праздничные дни 15‑летия не имею физической возможности находиться на своем посту и приветствовать лично Вас, а также в Вашем лице и весь Наркомпрос.

У нас часто слышно: «На театральном фронте неблагополучно». «Театральный фронт отстает». Может быть, так и надо непрестанно подстегивать, чтоб люди не складывали рук. Но когда в эти дни 15‑летия — дни как бы некоторых итогов — сравниваешь, что сделано на театральном фронте у нас и во что обратились после войны театры повсюду на Западе, то разница получается настолько несоизмеримая, что Наркомпрос может гордиться своим театральным фронтом. Во всех отношениях: и в политическом и в художественном; и в громаде тематических задач и в искании форм; и в материальной обеспеченности и прежде всего в том, что у нас театры уже внедрились в самую жизнь народа, становятся живым источником его духовной культуры, уже осуществляют самую фантастическую мечту дореволюционной эпохи, а здесь они быстро утрачивают даже то место культурного развлечения, которое до войны занимали в жизни интеллигенции.

С искренним приветом

Народный артист Республики

*Вл. И. Немирович-Данченко*

## **{****69}** А. В. Луначарский Станиславский, театр и революция (Из статьи) (1933 г.)[[39]](#endnote-39)

… Пришла революция и поставила перед театром именно эту задачу. Революция сказала театру: «Театр, ты мне нужен. Ты мне нужен не для того, чтобы после моих трудов и боев я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом зале и развлечься спектаклем. Ты мне нужен не для того, чтобы я просто могла свежо посмеяться и “отвести душу”. Ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советник. Я на твоей сцене хочу видеть моих друзей и врагов. Я хочу видеть их в настоящем, прошлом и будущем, в их развития и преемственности. Я хочу видеть их воочию. Я хочу также и твоими методами изучить их. Да не только изучить. Я хочу одно полюбить, а другое возненавидеть благодаря тебе не то что более страстно, — я вообще страстна, — а более четко то, что меня окружает. Я хочу, чтобы ты прославил передо мною самые мои подвиги и мои жертвы. Я хочу, чтобы ты осветил мои ошибки, мои изъяны и мои шрамы и сделал это правдиво, ибо я этого не боюсь. Я хочу, чтобы ты со всей полнотой своих волшебных ресурсов, не придерживаясь никаких школок и никаких узких правилец, выполнил бы эту задачу. Фотографируй, концентрируй, стилизуй, фантазируй, пусти в ход все краски твоей палитры, все инструменты {70} твоего большого оркестра и помоги мне познать и почувствовать мир и меня самое. Ибо я жадна к познанию, я жадна к уяснению моих собственных чувств. Мне нужна интенсивнейшая внутренняя жизнь, для того чтобы плодотворней был мой труд над землею, моя война за счастье».

Одни театры испугались, другие театры завиляли хвостом и сказали: «Всегда готовы». Стали порождаться новые театры. Одни ошибочно, другие близко к задачам революции, наскоро строившие новые инструменты для новой музыки. Художественный театр и его гениальные руководители вдумчиво и осторожно вслушивались в эти призывы.

А можно ли *это* перенести на театральную музыку? А не грубо ли это? Не газетно ли это? Не односторонне ли это? Не прячется ли за революцией секта? И что это такое *класс*? Почему класс, а не *человечество*, которому мы обязаны, по нашему мнению, служить?

И так же недоверчиво смотрели на Станиславского и на его театр со стороны революции: а не буржуазный ли это театр, не эстетски ли интеллигентский? А не театр ли это воздыханий и прекрасных слез слабости? А не размагничивающий ли это театр? В годы бедствий, в дни безвременья он утешал. Но на что нам утешитель? И какой же это утешитель со своим мягким голосом, изящными манерами и надушенным шелковым платком, которым он отирал слезы надорванной души, жившей в предутренних сумерках? Как же это он с нами пойдет перевязывать раны революционных бойцов? Как же этот великолепно надушенный и изящный сценичный платок искусства сможет превратиться хотя бы в самое маленькое знамя нашей борьбы?

Революционная драматургия росла медленно. И это не могло быть иначе. Театр так же медленно шел в качестве тонкого эстетического инструмента к потребностям нового времени. Он искал, не отходя от основного стержня своего, не отходя от своей основной веры в призвание театра включиться в новое строительство или включить новые мотивы в свою симфонию. Долго это удавалось лишь отчасти.

Быть может, сыграла известную роль уже драма «Дни Турбиных». Драма сдержанного, даже, если хотите, лукавого капитулянтства. Автор сдавал все позиции, но {71} требовал широкой амнистии и признания благородства заблудившихся борцов, стоявших по другую сторону баррикады.

Многие упрекали театр за эту пьесу очень тяжело. Партия чутко разобрала положительные стороны спектакля. Их было две: во-первых, это все-таки была капитуляция по тому времени, она не была лишена значительности; во-вторых, это была пьеса, принятая без художественной оговорки театром Станиславского, и пьеса глубоко современная, трактовавшая революционную действительность.

Театр оказался в состоянии трактовать ее превосходно. Именно массовые сцены, именно всевозможные типы смутного времени на Украине прошли с поразительной яркостью. С этих пор большинство драматургов, шедших революционными путями и действительно стремившихся как можно скорей создать вокруг своих идей художественное платье, стало мечтать именно о том, чтобы Станиславский и его мастера к этой литературно-художественной плоти подобрали и сценические одежды. «Бронепоезд» в его кульминационных пунктах был, в сущности говоря, до некоторой степени культурно-историческим событием.

Артисты Художественного театра были растроганы до слез сами, когда играли сцену с пленным американцем.

И театр был растроган. Я сидел тогда в ложе с одним молодым драматургом, очень крайним. И он плакал. Он плакал и уже в то время думал о том, «какое это счастье, когда такие мастера сцены будут воплощать твои художественные замыслы».

Все почувствовали, что Художественный театр как инструмент, как оркестр вовсе не отжил свое время, что эти «новые мехи», созданные гениальной искренностью Станиславского, его высокой верой в искусство, его требовательностью к себе и театру, не устарели. И что если до сих пор в них были разные слабые напитки и слабые вина, то это значит только, что мехи еще не дождались красного революционного винограда, не дождались еще полноценного вина, обновленной жизни, боевой человеческой активности, направленной к осуществлению самых великих целей, выраженных *в новом репертуаре*.

{72} Дождался ли Станиславский этого уже теперь? Не совсем. Не вполне. Не будем слишком гордиться. Пусть у нас не закружится голова от успехов. […]

И в день семидесятилетия Константина Сергеевича, и в день пятидесятилетия его богатой, всему свету видной, в десятках стран восторженно оцененной и в нашей истории столь огромной художественной деятельности я больше всего желаю ему, чтобы он дошел до полного, безраздельного убеждения, что замечательный инструмент, им построенный с великим терпением, с великим благоговением, был на самом деле построен им для того (хотя он и не сознавал этого), чтобы оказаться инструментом великой революции, начала революции мировой.

Для этого нужно работать революционным драматургам. Для этого нужно работать и самому театру. Новая музыка все-таки потребует значительного изменения инструмента. Функция изменяет органы. Художественный театр может воспринять новую музыку, но и новая музыка должна видоизменить Художественный театр. […]

## **{****73}** К. С. Станиславский Октябрь и театр (1935 г.)[[40]](#endnote-40)

Каждая новая годовщина Октябрьской революции заставляет нас торопиться и напрягать все силы, чтобы выполнить поставленные перед нами большие задачи.

Мне хочется подвести итоги всему сделанному за эти годы. Русское театральное искусство завоевало себе всемирную известность и признание и в Европе и по ту сторону океана. Европа и Америка признают нас, смотрят и учатся. У нас в стране двери всех театров открыты народу. Все делается для того, чтобы народ получил максимальный доступ к искусству и сам в полной мере раскрыл себя как его творец. Тысячи клубов, самодеятельных кружков, трамов, национальные театры, театры для юношества и детей, новые студии, возникающие по инициативе отдельных художников, театры для армии, театры для колхозов — все это пользуется огромной поддержкой правительства.

Проводятся артистические соревнования и олимпиады, строятся новые здания для театров, открываются театральные школы и вузы, печатается большое количество изданий, относящихся к театральному искусству. Строятся дома отдыха, лечебницы, санатории для актеров. Открываются дома ветеранов сцены. Всего, что делается для театров и сценических деятелей, невозможно {74} перечислить. Ни в одной стране, ни в одну эпоху не создавалось подобных условий для театра. Не удивительно, что когда рассказываешь об условиях нашей работы за границей, то слушающий конфузливо не смотрит в глаза, думая, что привираешь. А те, кто верит, удивляются и завидуют.

Чем же ответило стране искусство? Вся наша действительность приносит огромные идеи, мысли, способные стать основой большого творческого подъема. Как же театр претворил это огромное идейное богатство?

В области внешней формы и техники сделано немало. Изведаны все возможности условной и реалистической формы. Изобретены всевозможные сценические площадки. Построены конструкции — и самые сложные и упрощенные до крайности. Испробованы самые разнообразные приемы драматургического и живописного письма — от плаката до гротеска. Испробовано множество режиссерских трюков — хороших и плохих. Найдены своеобразные методы сценического движения и декламации. Нет возможности перечислить все пробы и эксперименты. Всем, пробующим свои творческие возможности и экспериментирующим над формой, была предоставлена полная свобода. Для них не жалелись средства. Но, к сожалению, внутренняя сущность творческого процесса оставалась в загоне. Я не могу припомнить ни одного большого открытия, касающегося психотехники актерского мастерства, практических приемов, возбуждающих к творчеству мысль, эмоцию, хотение, в то время как большое идейное искусство требует в первую очередь разработки именно этих приемов.

От театра требуется сейчас не внешний блеск «роскошных» постановок, не прозрачные трюки, которыми отдельные режиссеры пытаются маскировать внутреннюю пустоту актера. Этот путь наименьшего сопротивления вызвал в последнее время реакцию отрицания режиссера — мысль глубоко порочную, толкающую актерский коллектив к творческому анархизму. Отсюда и непонимание методов организации театрального производства. Скороспелость спектаклей у многих режиссеров происходит от бедности их идейно-творческого материала, которого едва хватает на два месяца. Между тем как Томазо Сальвини работал над Отелло около десяти лет. Это было необходимо потому, что у него идейно-творческого {75} багажа было так много, что для разработки его потребовалось десятилетие.

Этим я не хочу растягивать время работы над спектаклем. Весь театральный опыт мне подсказывает, что усиления темпов артистической работы следует добиваться не только в сфере самого производства, но и в деле изучения основ искусства. Если участниками спектакля окажутся подлинные знатоки и мастера своего искусства, то режиссуре не придется постоянно превращать репетицию в урок, как это приходится делать теперь. Когда создавать спектакль придут люди, умеющие работать над своими ролями не только на репетиции по указке режиссера, но и дома по собственному творческому чутью и по потребности своей изощренной психотехники, тогда темпы работы усилятся сами собой во много раз. Стаханов пришел к рекордным темпам благодаря детальному, глубокому изучению своего производства.

Что следует предпринять и какие вопросы поставить на ближайшее время?

Опыт подсказывает мне одно верное средство: пусть актер творит на сцене что и как ему угодно (в пределах идеи самой пьесы), но пусть верит своим переживаниям и действиям.

Нужно раз навсегда понять, что все, что актер делает на сцене, должно быть прежде всего убедительно своей художественной правдой. Подлинное большое искусство не терпит лжи. Такое требование заставляет актера изучать законы своего творческого процесса, законы, которых подавляющее большинство актеров не знает и не пытается изучить.

Понять искусство — значит чувствовать, уметь и делать.

Голос, правильно поставленный по законам природы, растет и крепнет. То же самое относится и к таланту драматического артиста. Органическое овладение законом естественного творчества застрахует театр и актера от всяких формалистических вывихов и искривлений.

Конечно, не все театры могут стоять на одном идейном, художественном и технологическом уровне, но все они могут овладеть внутренней сценической правдой. Овладение этими законами составляет основную задачу режиссера как основного руководителя и воспитателя театрального коллектива.

{76} Другой вопрос, который должен быть поставлен на ближайшее время, — это необходимость со всей настойчивостью бороться против различных суррогатов, пустых измышлений, против попавших в нашу среду невежд и карьеристов, всех тех, кто спекулирует на искусстве, играя на лжетемпах.

Ища новых средств приближения к большому искусству, глубокая идея должна быть противопоставлена всему суррогату и увести актера к подлинному искусству.

Создавая Московский Художественный театр, мы ставили перед собой не только художественные, но и общественные задачи. Мы хорошо знали тогда и еще лучше знаем теперь, что не может быть большого искусства без большой мысли и большого зрителя.

Наша главная задача — создать театр-лабораторию, театр больших мастеров, театр образцовых приемов актерского мастерства. Такой театр должен служить вышкой, к которой потянутся все другие театры. Такому театру должны предъявить высшие требования и предоставить наибольшие возможности. Законы высокого мастерства, законы глубоко реалистического искусства не есть привилегия высокопоставленных театров, наоборот, все самодеятельные кружки, трамы, студии могут и должны их изучать.

Пусть актеры поймут, какая задача поставлена жизнью перед всеми нами, какие обязанности перед широчайшими массами зрителей лежат на нас. Их выполнит только тот, кто с этими массами участвует в общем строительстве и вместе с ними растет.

Октябрьская годовщина всех нас заставляет присмотреться к самим себе, подумать о дальнейшем пути.

## **{****77}** И. М. Москвин Из отчета о работе VIII чрезвычайного съезда Советов СССР Выступление на общемосковском собрании работников искусств (25 декабря 1936 г.)[[41]](#endnote-41)

… Я буду искренним и правдивым до конца здесь, среди своих товарищей. Я, как, наверное, все вы, с радостью принял революцию. Но когда началась беспощадная ломка старого уклада нашей жизни, полная ее переоценка, я, грешным делом, по-обывательски «маленько затих», растерялся. Потерял ориентировку, потому что вышибли из-под меня скамейку, на которой я привык уже стоять сорок три года, и я повис в воздухе. Из этого несчастного положения я не скоро выкарабкался. Долго мне надо было всматриваться, вглядываться в большевиков, что это за люди, что это за племя. Играть-то я играл, это моя обязанность, играл даже не без удовольствия, потому что актеры — народ любознательный. Пришла новая, необычная публика. В Художественном театре с первых же дней держала себя дисциплинированно. Шапки снимали по первой же просьбе. Слушали пьесу на редкость тихо, внимательно, реагировали на происходящее умно, толково и аплодировали неплохо.

{78} Первый большевик, с которым мы близко познакомились, был Луначарский. Это был высокообразованный человек, с громаднейшей эрудицией, знающий театр, общительный.

К нашему театру он подошел осторожно, бережно. Когда на предложение его сейчас же начать играть в нашем театре и революционные пьесы Станиславский ответил, что этого делать пока не нужно, что актеры еще к этому не готовы, они не смогут сейчас так стихийно изобразить революцию, как она происходит за стенами театра, что это может прозвучать оскорбительно для нашей настоящей большевистской революции, — Луначарский внял его просьбе и перестал торопить нас с этим. Тут надо сказать, что Станиславский был прав. Вот пример из жизни. В первые годы революции, не помню на каком из съездов, присутствовали матросы, и им предложили пойти в театр. Их было до четырехсот человек. Выбор был — или «Дно» Горького, или «Зори» Верхарна[[42]](#endnote-42). Они выбрали «Дно», заявив, что в театрах не умеют показывать настоящую революцию, скучно смотреть. Потом начались концерты в государственных и общественных учреждениях, где приходилось встречаться с большим количеством партийцев.

Знакомился, разговаривал — люди серьезные, болтать не любят, театром, моим кровным делом, интересуются, говорят о нем деловито, придают ему огромное государственное значение.

Приехал Владимир Ильич Ленин к нам в театр, дал хороший отзыв о спектакле и в списке театров нас поставил на первое место. Все это вместе взятое заставило меня выглянуть из конуры, в которую я внутренне запрятался, так как я не сразу сделался беспартийным большевиком. И это понятно. Я из своей прежней, дореволюционной жизни притащил с собой огромный, сорокатрехлетний хвост прежней жизни, сразу его не сбросишь. Много было обывательщины, предрассудков, кажущегося благополучия, мертвых традиций, равнодушия к окружающей действительности. Можно было бы и поторопиться, перекраситься в красный цвет, но стыдно перед самим собой. Да и не поможет — внешняя краска скоро слезет, и ты можешь оказаться пестреньким, а то и совсем белым, а таких людей у нас выводят за ушко и на солнышко. Значит, надо было краситься {79} изнутри, а это дается не сразу. Нужно страстно хотеть этого, нужно ближе подойти к жизни, нужно зоркими глазами вглядываться в каждое движение страны, в каждый факт, который с необычайной убедительностью доказывает стремление нашего народа к познаниям, его мужество и героику (челюскинцы, освоение Севера), его непрерывные победы на фронте труда, доходящие до степени доблести, геройства (трех-четырехкратное перевыполнение заданий), его стихийное стремление к культуре и искусству. Если не закрывать глаз и ушей на все это, ведь нельзя остаться равнодушным к происходящему вокруг тебя. Взять хотя бы искусство наших народностей. Все оно лежало веками под спудом. Надо было прийти большевикам, чтобы освободить его и показать всему миру, на что способен истинно свободный народ. Мне надо было прожить шестьдесят лет, чтобы, например, познакомиться с прекрасным казахским театром, а я, грешным делом, не знал, что и существует-то такой народ. И все так в деятельности большевиков. Взять хотя бы наши беспримерные темпы в строительстве: дома, фабрики, заводы, наши плотины, заставляющие наши большие реки тоже работать, а не течь зря, ради прогулки. Наши каналы: Беломорский, Волга — Москва, наши новые города, наши новые железные дороги […] и, наконец, венец всего — перековка человека.

## **{****80}** О награждении Московского Художественного академического театра СССР имени М. Горького Постановление Центрального Исполнительного комитета СССР[[43]](#endnote-43)

Центральный Исполнительный Комитет СССР постановляет:

За выдающиеся успехи в области театрально-художественного творчества наградить Московский Художественный академический театр имени М. Горького ОРДЕНОМ ЛЕНИНА.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета СССР

*М. Калинин*

Секретарь Центрального Исполнительного Комитета СССР

*И. Акулов*

Москва. Кремль.

27 апреля 1937 г.

## **{****81}** М. И. Калинин Из речи на заседании президиума ЦИК СССР (7 мая 1937 г.)[[44]](#endnote-44)

… Теперь третья группа награжденных — это Московский Художественный театр, его работники. Их наградили как лучших представителей русского искусства. Что же, характеризовать Московский Художественный театр излишне, его все знают, даже те, кто не ходит в этот театр. Весь Союз не может ходить в этот театр, однако этот театр знают все. Мне кажется, что эта награда является всенародной наградой. А что это значит? Ведь это в старой истории — небывалое явление. В старое время люди, конечно, ходили в театр, даже очень часто ходили, ценили, аплодировали и цветы подносили крупнейшим артистам, певцам, музыкантам. Но все-таки тех отношений, какие установились между советским обществом, между Советским правительством и театром, таких отношений никогда раньше не было и не могло быть. Раньше театр был сам по себе, он вел частное культурное дело так, как оно ведется во всякой капиталистической стране. Мало того. Так как капиталистический мир переживает сумерки своего существования, он сейчас так уже не нуждается в таких культурных очагах, и поддержка такого культурного очага, каким был Художественный театр, она шла от отдельных капиталистов-чудаков {82} и со стороны радикальной интеллигенции, а за границей и этого не было.

У нас, в Советском государство, театр является могучим фактором просвещения масс, театр входит величайшей составной частью в дело образования масс, в дело внедрения культуры среди масс. Вот почему правительство и партия так серьезно относятся к театру. С одной стороны, они реагируют на неудачные, контрреволюционные постановки, с другой стороны, они поддерживают те театры, которые идут в ногу с культурным развитием страны. Ведь культура многогранна, она имеет бесконечное количество источников, и театр — это один из лучших источников культуры.

Я от души поздравляю вас, товарищи, с высокой наградой. Эта награда означает, что Художественный театр имеет успехи и в этом отношении идет в ногу с нашей страной, с народом, который добился огромных успехов во всех областях строительства и жизни.

Нигде в мире театр так не посещается, как в нашей стране. Вероятно, московские рабочие посещают за год больше театр, чем посещают, скажем, в Англии рабочие всей страны. Я об этом часто говорю приезжающим к нам иностранным рабочим делегациям. Театр тесно связывается с массами, соответственно этому сильно растет и влияние масс на театр.

Мне кажется, те успехи, которые вы сейчас имеете, это только начало. Выражаясь старым языком, вы входите только на паперть храма величайшего социалистического искусства. Правильно сказал Немирович-Данченко, что театр ждет величайшего драматурга, крупнейших произведений. Но вы, как великая культурная сила, должны подталкивать это дело. Я не сомневаюсь, что не очень пожилые доживут до появления величайших художественных произведений.

Поздравляя вас сегодня с высокой наградой, я вместе с вами невероятно оптимистически смотрю на завтрашний день. Хоть вы и большое культурное дело делаете, но все-таки это еще на базе старой культуры достигнуто. Этим я не хочу охаивать старую культуру, я сам — человек старого закала. Но мы только вступаем в социалистическое общество. Надо думать, что в ближайшем будущем должны появиться наши драматурги, которые сумеют создать ярчайшие драматургические {83} и оперные произведения, выразив в них высокие идеи рабочего класса и лучших представителей интеллигенции. Тогда действительно развернутся наши театральные силы и тогда наш театр будет, конечно, в десятки раз более народным, наш театр намного превзойдет те старые классические театры и представления, которыми когда-то пользовался весь народ, как это было в Греции.

Еще раз поздравляю Художественный театр с успехами и надеюсь, что земля наша не оскудела, что земля наша в ближайшие годы даст огромное количество талантов, новых творческих сил среди театральных деятелей.

## **{****84}** Вл. И. Немирович-Данченко Из речи на заседании президиума ЦИК СССР по случаю награждения МХАТ орденом Ленина (7 мая 1937 г.)[[45]](#endnote-45)

Я выступаю от лица всего театрального коллектива. Орден получен всем театром. Для нас Художественный театр — это не только талантливейшие представители актеров, а весь коллектив, от первого лица до последнего винтика в этой большой и сложной машине.

Благодарность наша за награду громадна. Мы признательны не только за данную нам награду, мы признательны за данные нам возможности получать эти награды.

Перед революцией театр был на распутье. Когда пришла Октябрьская социалистическая революция, театр не сразу ее принял, не смог всем своим существом — и художественным и духовным — охватить те громадные задачи, которые принесла революция. Нужна была необыкновенная проницательность руководителей нашего государства, чтобы сохранить театр, дать ему возможность для дальнейшего развития.

Работникам театра говорили:

Какие вам условия нужны — материальные? Вот вам материальные условия. Вам нужно время, потому что {85} вы привыкли работать вдумчиво и серьезно? Вот вам время. Вы боитесь агитки, плаката? Не ставьте их, делайте то, что вам подскажет художественная совесть, работайте над вещью до тех пор, пока она вам покажется вполне готовой.

С этими возможностями театр выправился, стал на настоящие рельсы, сохраняя не только старые художественные ценности, но и впитывая в себя лучшие идеи социалистического строя.

Мы сейчас подошли к такому положению, когда театр является уже стопроцентно советским. И теперь мы только ждем такого драматургического произведения, в котором могут выразиться талантливость нашего коллектива и то чувство, которое охватывает нас, как театр-орденоносец.

Перед нами путь ясный — социалистический реализм, глубокий художественный вкус, использование тех лучших традиций нашего театра, которые накоплены за время его существования.

Этот путь — единственно настоящий, правильный. И мы обещаем одно: идти по этому пути честно и тем отблагодарить правительство, которое дало нам эту высокую награду.

## **{****86}** П. А. Марков О новом в искусстве МХАТ (1937 г.)[[46]](#endnote-46)

Правительственное награждение представляет собой как бы троякое признание театра. С одной стороны, это есть награждение театра в целом. Это есть 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 вторую половину своей жизни в годы Великой пролетарской революции, в течение которых он создал спектакли, превосходящие по философско-социальной глубине и художественной ценности то, что он делал до революции. Это спектакли: «Бронепоезд», «Враги», «Воскресение», «Горячее сердце», «Анна Каренина», «Любовь Яровая». Искусство Художественного театра получило в них новую жизнь.

Я считаю мхатовскими спектаклями еще и два снятых, не идущих сейчас спектакля: «Блокаду» и «Унтиловск». Я их считаю мхатовскими по режиссерскому подходу, по способу раскрытия образа спектакля, по той {87} атмосфере, которой добились в этих спектаклях. Это по-настоящему глубоко мхатовские спектакли.

Награждение театра орденом Ленина не есть награждение театра за прошлые, предреволюционные заслуги, а есть награждение театра 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. В этом величайший смысл награждения театра орденом Ленина.

Во-вторых, это награждение есть признание творческой силы коллектива. Оно распространяется и на наших руководителей, и на наших стариков-актеров, и на ведущих актеров из молодежи. Это есть признание труппы вне каких-либо группировок и делений, вне очень вредного противопоставления стариков и молодежи, которое имело место в годы 1925 – 1930, это есть признание единства коллектива, его таланта, его творческой монолитности.

И наконец, третье признание. Награждение званием народных артистов СССР Тарасовой, Хмелева, 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 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 есть 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 тягчайшим образом отражалась на всех сторонах жизни театра. Художественные возможности театра и его неправильная организация находились в резком разрыве. {88} Большинству труппы было ясно, что, пока самым коренным образом не будет перестроена организация театра, невозможен дальнейший художественный рост театра. 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 35 постановок (не считая не увидевших света рампы «Бориса Годунова» и «Банкира»), из них 20, то есть явное большинство, принадлежит советским авторам.

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 проверки пьесы в кабинете перед началом репетиций, он основан на этом понимании и на этом доверии. Эта работа носит творческий характер, иначе она бесплодна; в ней недопустим формальный подход театра к автору и автора к театру.

За долгие годы 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 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.

В числе авторов мы имеем наших крупнейших писателей, как М. Горький, Вс. Иванов, Л. Леонов, Ю. Олеша, В. Катаев, М. Булгаков, К. Тренев, А. Корнейчук, имели В. Киршона, А. Афиногенова, молодых писателей (Ф. Ваграмов). Театр за это время вел работу с Алексеем {89} Толстым, Вс. Вишневским, Н. Погодиным, А. Малышкиным, И. Бабелем, были интересные переговоры с В. Маяковским, прерванные его неожиданной смертью. Из перечисления этих авторов 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 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 театра во что бы то ни стало дать политически насыщенный спектакль и на деле доказать, что он 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. Репетиции «Хлеба» и «Страха» превращались часто в непрерывные споры, когда театр защищал свой творческий метод.

Можно привести ряд попыток внутреннего внедрения РАПП в МХАТ. Сюда относятся и требования 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 Гейтца 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 Баталовым, режиссером Судаковым и другими. Но и политика внешнего разрушения театра окончилась неудачей.

Я не могу сказать, что постановки «Хлеба» и в особенности «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 великолепные образы, данные Леонидовым и Ливановым в «Страхе», Добронравовым и Кедровым в «Хлебе», показали, какие просторы лежат перед творческим методом Художественного {90} театра в области острого воплощения на сцене современных классово насыщенных образов. Эти спектакли не разрешили 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 различных представителей театра с Алексеем Максимовичем, и эти беседы крепко и круто повернули руль театра.

В этих беседах определялась роль Художественного театра в жизни страны. 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, подкрепленную беседами с Алексеем Максимовичем, — 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» А. Толстого, «Опыт» К. Тренева, «Смерть Залда» Ю. Олеши, пьеса Малышкина), не увенчалась успехом.

Меня занимает еще один, на мой взгляд, самый острый вопрос, на который я настоящего ответа найти не могу. А между тем вопрос этот определяет 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 сейчас выпускают основные спектакли на нашей сцене, и наши режиссеры подготавливают их к выпуску Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем. Но это временное положение. Если всегда так будет продолжаться, то мы окажемся перед полной катастрофой театра к тому {91} 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 хотя бы не с таким творческим гением, не с такой степенью интенсивности, 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 чрезвычайно средние спектакли. Ведь Вахтангов по-своему понял систему Станиславского. Каждый творец-художник будет ее понимать по-своему, следуя не ее букве, а ее духу, развивая, а не консервируя ее.

В театре необходимо 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 и большая актерская косность в театре, есть люди, которые лишены 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. В театре порою господствуют раз навсегда утвержденные приемы, раз навсегда утвержденные приспособления, штампы МХАТ и следование букве в режиссерской и актерской работе. Если мы будем следовать мертвой букве закона и метода, то разве можно говорить о будущем МХАТ?

Если говорить о формализме в МХАТ, то он более всего заключается в формальном пользовании готовыми приемами. Мы готовы одним ключом раскрыть и Чехова, и Островского, и Достоевского и Гоголя, любого драматурга, не думая о своеобразии автора.

Наши недостатки часто являются следствием упрощенного понимания метода. 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 {92} ее развивать дальше. Из богатейшего запаса творческого опыта МХАТ мы вынимаем готовые приемы и применяем их к различным пьесам. Эти готовые приемы и трафарет враждебны творческому методу МХАТ и его системе, которая внутренне чрезвычайно жива, разнообразна и находится в постоянном развитии. Об этом нужно говорить очень определенно, очень резко, очень по существу, потому что в таком положении «среднести», в котором порою живет наша мысль применительно к любой постановке, работать нельзя.

Крепкого осознания политической мысли произведения как глубоко органического синтеза, который охватывает всего человека с его классовым чувством, с его мыслями, с его радостями и скорбями, этого в театре *в целом* не было. Этот недостаток существовал частично в наших классических постановках, как «Мертвые души», «Таланты и поклонники» и в наших советских спектаклях, которые в начале 30‑х годов ограничиваются постановкой «Чудесного сплава» Киршона, как вещи, премированной на конкурсе, и «В людях» Горького. Казалось, что театр не находит нужного оформления неясно живущим в нем чувствам и стремлениям. В «Булычове» Художественный театр с поставленной задачей еще не справился. Над спектаклем продолжало тяготеть бытовое разрешение, отвлекавшее от философской идеи пьесы. 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 спектакле «Враги» и «Любовь Яровая» эпоха раскрывалась через живых людей, в них психология образа становилась социальной психологией, в них билась острая политическая мысль, они наполнены настоящей поэзией и пафосом. Они были органически цельны, в них не было насильственного противопоставления «политики» и «искусства». В этих спектаклях 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», {93} 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*.

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; только что мы принялись за Мольера, нет испанских классиков, нет Сухово-Кобылина, мы забыли Гончарова, мы забыли, что в 1941 году предстоит 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.

Ошибка наша состояла в том, что при выборе постановок мы слишком робели. Здесь 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: 1) в театре есть определенная твердая политическая линия, 2) когда мы не будем чувствовать разрыва между возможностями театра и тем материалом, который мы получаем.

Таковы основные вопросы, которые мне кажутся чрезвычайно важными в плоскости творческой политики театра. 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.

## **{****94}** К. С. Станиславский Из материалов статьи к двадцатой годовщине Октябрьской революции (1937 г.)[[47]](#endnote-47)

### I

Юбилей заставляет подводить итоги; он раскрывает душу; в эти дни можно говорить о том, чего не скажешь в другое время.

Этим преимуществом наступивших торжественных дней я хочу воспользоваться.

Лишь только партия и Советское правительство взяли в свои руки бразды правления, одной из первых их забот явилась охрана старого театра. Надо было поддержать коллективы, уцелевшие от прежней жизни.

Сначала многие из нас не понимали и недооценивали происшедшего тогда, в революционные дни. Многие из нас, и я в их числе, упирались, присматривались и не сразу согласились возобновить работу и спектакли.

В это трудное, переходное время партия и Советская власть проявили по отношению к нам, артистам, терпение, мудрость, такт, внимание. Тогда мы этого не понимали, но теперь, после двадцати лет, хочется отдать дань великой благодарности за осторожный подход к искусству и к тем, кто не сразу оценил значение перелома.

{95} Что же совершалось тогда в нашей театральной жизни?

Буду говорить о МХАТе.

Много писалось о том, что первые годы его существования были блестящи. Но к дням революции 1905 года мы очутились в тупике. Вот почему была затеяна первая заграничная поездка в Германию, Австрию и Чехословакию. Выезд из Москвы стал нам тогда необходимым не потому, что продолжение спектаклей в Москве сделалось невозможным. Мы уехали в Берлин и в другие заграничные города потому, что не знали, как нам жить дальше на своей родине и в каком направлении вести свое искусство.

Эти сомнения были вызваны в нас новым направлением, зарождавшимся тогда и вылившимся потом в так называемый теперь формализм. Его яд уже тогда начал оказывать на наше искусство свое влияние. Театральная ложь и условность изгоняли жизненную правду, а мы не были достаточно сильны и уверены в своей линии, чтоб бороться за нее.

Этот период сомнения и неустойчивости был продолжителен. Кроме некоторых честных, искренно ошибавшихся представителей нового, условного искусства появились толпы эксплуататоров, карьеристов, присосавшихся к театру, чтоб около него погреть руки и «в мутной воде ловить рыбу». Для этого создавшаяся в театре атмосфера лжи была благоприятна.

Прибавьте к этой, художественной, опасности другую, материальную: касса театра в большой мере зависела от царящей в искусстве «моды».

Мы не последовали тогда за волновавшими всех «измами»[[48]](#endnote-48), и за это нас признали отсталыми «натуралистами». Эта устаревшая кличка не покидает нас и теперь, «по традиции». Большую часть той поры, о которой идет речь, Художественный театр жил на свои собственные средства. У нас не было субсидий от царского правительства. Существование МХТ зависело от сборов, а сборы — от успеха начального, первого спектакля, открывавшего сезон. Если он вызывал в обществе сенсацию, то люди стремились к нам толпами, если же этого не случалось, сезон налаживался туго, и тогда сборы не покрывали расходов, и приходилось пополнять убытки весенними поездками.

{96} Так было до Великой революции 1917 года. По окончании ее все изменилось. Материальная ответственность за театр спала с нас. Нам предоставили возможность заниматься только своим художественным делом. Эта перемена явилась для нас истинной радостью, осуществившимся сном, исполнением заветной мечты.

Одновременно с этим жизнь поставила перед нами новую трудную задачу. Мы встретились с неизвестной нам до того времени аудиторией и новыми, не сразу понятыми нами задачами общественно-политического характера. Многие разрешали их простой сценической «агиткой». Мы растерялись и в таком состоянии недоумения и поисков провели долгие годы, пока наконец не произошло того, чему я не знаю примера в истории: в защиту подлинного искусства выступили не мы сами — артисты, — а партия и правительство.

В памятной всем статье в «Правде»[[49]](#endnote-49) от театра потребовали не суррогата, а подлинного искусства. Эта корректура сверху сразу направила работу по верному пути. Благожелательное, любовное отношение к артистам, постоянные нравственные и материальные поощрения, щедрые награды за успехи довершили остальное. Они укрепили уверенность и постоянно толкают вперед, к новым достижениям.

Работа рука об руку с правительством придает нам огромную силу и открывает широкие горизонты.

Нашему поколению не дожить до того времени, которое ясно мерещится. Оно близко. Придет пора, когда люди будут работать на других основаниях, столько, сколько нужно для нормальных человеческих потребностей, а не для капиталистических излишеств. Тогда природные богатства земли распределятся правильно, падут другие поводы для войны и для самоуничтожения. В будущей блаженной советской мировой республике людям придется работать лишь несколько дней в шестидневку. А что же они будут делать в остальное, свободное время? Заниматься спортом, совершать героические подвиги в борьбе со стихией, изучать науки и всевозможные искусства.

Человечество должно готовиться к этой счастливой жизни, в которой на нашу долю выпадает важная роль.

Артисты будут совершать походы из одних стран в другие, но не из-за корыстных, агрессивных целей, а {97} ради культурных завоеваний. Театры одной из республик будут «объявлять войну» [другим] ради соревнования в разных областях искусства. Лучшие представители нации с лучшими произведениями и лучшими исполнителями-артистами будут командироваться из одной мировой республики в другую для того, чтоб передавать душу, лучшие чувства народа в лучших произведениях своего искусства. Возникнут горячие схватки, споры во славу человеческой культуры, ради ее постоянного роста и усовершенствования. Пусть человечество и мы, артисты, готовятся к этим боям и победам! […]

### II

… Советское правительство в первые же дни своего существования обратило самое серьезное внимание на искусство, в частности на театр, в самые тяжелые времена гражданской войны и разрухи окружило театры и актеров особенным вниманием и в материальном и в моральном отношении.

И вот сейчас, в великие дни двадцатой годовщины пролетарской революции, что мы видим?

Театр не погиб. Театр проник во все уголки нашей страны, во все маленькие городки, фабричные поселки, колхозы.

Театр из привилегии небольшой группы, имевшей возможность его посещать, стал достоянием поистине народным. В театр пришел зритель чуткий, требовательный и благодарный, для которого театр является не забавой, для него театр имеет большое воспитательное значение, является трибуной для пропаганды новой жизни.

В театр пришел новый драматург. Теперь у нас уже есть советские пьесы, которые показывают зрителю новую жизнь и новых людей нашей страны. Если эти пьесы нельзя еще поставить наряду с классическими созданиями всего человечества, то это объясняется молодостью нашей советской драматургии. Все за то, что у нас будут свои классики.

Пролетарская революция широко открыла двери театра не только зрителю, но и актеру. У нас сейчас каждый театр есть в то же время школа для людей, желающих отдать свои силы и дарования на служение театру.

{98} … Я лично, пройдя длинный артистический путь и накопив за это время огромный опыт, весь остаток моей жизни хочу употребить на то, чтобы поделиться этим опытом с молодежью. Работа режиссера-постановщика меня теперь мало интересует, да и здоровье не позволяет.

Но я не ухожу от моего дела. Окруженный вниманием и заботой правительства и партии, я пишу книгу, в которой хочу передать весь мой опыт молодежи, я занимаюсь с моей молодой студией, в которой готовлю новых, советских актеров — актеров социалистического реализма.

Я верю, что театр, с победой социализма во всем мире, станет единым у всех народов. Перед ним откроются неизмеримые горизонты. Актеры всего мира будут вызывать друг друга на художественное соревнование. Их художественные достижения будут оружием, в руках с которым они будут вызывать друг друга на поединок, и это будут единственные войны будущего.

### III

… У нас в репертуаре многих бесчисленных театров есть удачные и неудачные пьесы, но есть ли у нас в каких-либо театрах фривольность, порнография, раздевание и одевание на сцене, показ своих прелестных форм, адюльтер, герои многих иностранных пьес, жены, обманывающие своих мужей и любовников одновременно, всевозможные пошлости жизни, подаваемые в пикантных приправах? Вся эта гниль, которая издавна заполняла и отравляла все иностранные театры и их искусство, все это изгнано, репертуар очищен, и это сделало театр не местом для забавы и мелкого, глупого препровождения времени, а сделало театр подлинной трибуной, проповедующей культуру, политические идеи или мысли. Какой ужас жить на сцене актеру или актрисе для того, чтобы по вечерам публично раздеваться и одеваться, показывать свои красоты, смешить на основании низких страстей и жизненной пошлости! И как отрадно быть актером, который сознает свою воспитательную, общественную и политическую роль!..

### **{****99}** IV

… Сколько обидных оскорблений, пощечин, высокомерных, презрительных намеков приходилось слышать при поездках за границу или при встрече с иностранцами. Одна японская война чего стоила. Постоянное оскорбление национального чувства стало нам привычно. Приходилось часто стыдиться своей родины. Теперь не то. Весь мир смотрит на нас удивленными глазами, дивится нашим героям, достижениям, ездит к нам из-за морей смотреть, и многому дивятся.

Хвалят, восторгаются, критикуют ошибки.

Мы несем рядом с красным знаменем — пальмовую ветвь мира.

… Все, что делается в нашей стране, преследует благородную цель свободы и мира народов как больших, так и малых…

## **{****100}** Об увековечении памяти народного артиста Союза ССР К. С. Станиславского[[50]](#endnote-50)

2 сентября 1938 г.

Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановил:

1. Соорудить в г. Москве памятник К. С. Станиславскому.

2. Создать правительственную комиссию по приему литературного наследства К. С. Станиславского.

3. Учредить пять государственных стипендий имени К. С. Станиславского для выдающихся студентов Государственного Института театрального искусства и учащихся студии им. К. С. Станиславского.

## **{****101}** Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении Московского ордена Ленина Художественного академического театра СССР имени М. Горького орденом Трудового красного знамени[[51]](#endnote-51)

26 октября 1938 г.

За выдающиеся заслуги в развитии советской театральной культуры, в связи с 40‑летним юбилеем, наградить Московский ордена Ленина Художественный академический театр СССР имени М. Горького орденом Трудового Красного Знамени.

Заместитель Председателя Президиума Верховного Совета СССР

*Г. Петровский*

Секретарь Президиума Верховного Совета

*А. Горкин*

Москва. Кремль.

## **{****102}** Постановление Совета народных комиссаров Союза ССР[[52]](#endnote-52)

Москва — Кремль

№ 1166

26 октября 1938 г.

Об установлении стипендий имени народных артистов Союза ССР К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, И. М. Москвина, В. И. Качалова, О. Л. Книппер-Чеховой и Л. М. Леонидова.

Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановляет:

1. В ознаменование сорокалетия Московского ордена Ленина Художественного академического театра Союза ССР имени М. Горького установить в Государственном институте театрального искусства им. Луначарского, Студии имени К. С. Станиславского, Ленинградском театральном училище и Киевском государственном театральном институте 20 повышенных стипендий, в том числе:

а) 5 стипендий имени К. С. Станиславского.

б) 3 стипендии имени В. И. Немировича-Данченко, 3 стипендии имени И. М. Москвина, 3 стипендии имени В. И. Качалова, 3 стипендии имени О. Л. Книппер-Чеховой и 3 стипендии имени Л. М. Леонидова.

2. Распределение стипендий между названными учебными заведениями поручить Комитету по делам искусств при Совнаркоме Союза ССР.

## **{****103}** Вл. И. Немирович-Данченко Речь на торжественном заседании в день сорокалетнего юбилея МХАТ (27 октября 1938 г.)[[53]](#endnote-53)

Я говорю от имени всего коллектива театра и в первую очередь от нашей труппы. Вот они здесь сидят — все на сцене. Здесь — три поколения. Мы — старики, так называемые «средники» (вернее было бы назвать их вторым поколением) и наша молодежь, которая счастлива тем, что она переживает этот прекрасный праздник в самом начале своей театральной жизни.

Наш сегодняшний праздник трогателен и прекрасен. О нашем настроении я могу сказать самыми простыми словами: мы счастливы.

Отдаваясь непосредственному чувству радости, мы в то же время задаем вопрос: чему мы обязаны этим прекрасным праздником? Нашему искусству? Нашим творческим достижениям?

И на этот вопрос отвечаю прямо: нет.

Да, мы прошли большой путь и сделали очень много. Мы были новаторами. Мы дружно боролись с консервативным театром. Мы смело искали новые театральные формы. Мы дерзали и в этом дерзании одерживали победы. Но мы отлично помним и сознаем, что перед самой Великой Октябрьской социалистической революцией мы были в состоянии сильнейшей растерянности.

{104} Эта растерянность была в нашем репертуаре. Чехова уже не было в живых. Произведения нашего любимого драматурга Алексея Максимовича Горького мы не могли ставить вследствие цензурных условий, а другие драматурги, которых нам часто приходилось ставить, не радовали нас. В классическом репертуаре нам не хватало необходимого мужества для создания больших социальных образов. Мы не имели необходимой идеологической и политической смелости для выявления больших и мужественных идей классических драматургов.

Наше искусство стало засыхать. Оно уже не было таким горячим и страстным, каким оно было, когда мы зачинали наш театр. Оно было в лучшем случае теплым. Мы начинали терять веру в самих себя и в свое искусство. Наше стремление к общедоступности, к народной аудитории сковывалось нашим экономическим положением. Надо было жить, надо было существовать. Приходилось поэтому прибегать к так называемым буржуазным пайщикам, зависимость от которых нам была тяжела. Наша политическая жизнь была тускла. Мы теряли творческую смелость, без которой искусство не может двигаться вперед.

Мы все сейчас великолепно сознаем, что если бы не было Великой Октябрьской социалистической революции, наше искусство потерялось бы и заглохло. Поэтому, отвечая на вопрос, чему и кому мы обязаны нашим сегодняшним праздником, я отвечаю решительно и прямо: мы этим обязаны Октябрьской социалистической революции и нашим гениальным революционным вождям.

Октябрьская социалистическая революция коренным образом изменила условия нашей работы. Она освободила нас от экономической зависимости, от буржуазных пайщиков. Она открыла нам дорогу к подлинному народу. На первых порах мы сами не предвидели, как развернутся грандиозные масштабы революции. В наших представлениях о революции преобладали литературные образы. Мы знали о революции по книжкам. Но после Октября перед нами развернулась яркая действительность, которую строили простые и мужественные люди, сами не сознававшие героического характера своей революционной творческой деятельности.

Как честные художники, мы оценили грандиозную мощь революции и замечательное обаяние простых и {105} мужественных людей, делающих эту революцию. В конечном счете наше литературное представление о революции заменилось знакомством с конкретной советской действительностью, которая превратилась в наш жизненный, творческий опыт. Укрепление веры в победу революционных идей закалило нашу творческую смелость.

Приблизившись к народу, мы увидели перед собой в театре изумительную аудиторию, необычайно чуткую ко всему глубокому и прекрасному. Мы увидели, что революция не только не помешала культурному расцвету, как это казалось некоторым представителям буржуазной интеллигенции, а, наоборот, создала благодатную почву для подлинного расцвета культуры. Партия и правительство чутко и ласково следили за процессом нашей идейной эволюции. Это привело к тому, что я могу сейчас, в этот торжественный вечер, перед лицом всей советской общественности сказать, что мы, старики, прошедшие через три революции, пронесшие нашу любовь к искусству через все этапы развития Художественного театра, сейчас сильно, ярко и безоговорочно перековались в подлинно советских граждан, для которых нет ничего ценнее, чем интересы нашей великой Родины, чем идеалы социализма, который мы все вместе беззаветно строим.

Я говорю — мы, старики, потому что на наших личных биографиях, на нашей творческой судьбе я могу эту мысль наиболее убедительно продемонстрировать. Но это я могу сказать о всех трех поколениях нашего театра, которые составляют единый сплоченный организм. Не могло бы и быть такой спайки в нашем коллективе, если бы нас не объединяла политическая общность и честность.

Знаки внимания и отличия, которыми нас так щедро одарило Советское правительство, мы принимаем не столько как награду за проделанную работу, а главным образом как поощрение к дальнейшим творческим победам и достижениям. Эти награды возлагают на нас ответственнейшие обязательства, которые нам необходимо выполнить. Эти награды вознесли нас на огромную вершину. А жизнь на вершине, как известно, гораздо более сложна и ответственна, чем жизнь в долине. Это чувство ответственности нас наполняет целиком. Мы полны самой сердечной благодарности за внимание к нашему театру и заботу о нас.

## **{****106}** В Совнаркоме СССР. Об увековечении памяти народного артиста Союза ССР Вл. И. Немировича-Данченко[[54]](#endnote-54)

26 апреля 1943 г.

Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановил:

1. Соорудить в Москве памятник народному артисту Союза ССР Вл. И. Немировичу-Данченко.

2. Поручить Комитету по делам искусств при СНК СССР издать литературные и режиссерско-исследовательские труды Вл. И. Немировича-Данченко.

3. Основать при Московском орденов Ленина и Трудового Красного Знамени Художественном академическом театре Союза ССР им. М. Горького Школу-студию имени народного артиста Союза ССР Вл. И. Немировича-Данченко.

4. Закончить в Москве в течение 1943 – 44 г. строительство здания Музыкального театра им. народных артистов Союза ССР К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

5. Передать в ведение Московского Художественного академического театра Союза ССР им. М. Горького квартиру народного артиста Союза ССР Вл. И. Немировича-Данченко для организации в ней филиала Музея МХАТ.

## **{****107}** М. Н. Кедров Пятидесятилетие Московского Художественного театра (1948 г.)[[55]](#endnote-55)

С громадным волнением мы, работники Художественного театра, воспринимаем 50‑летие МХАТ. Мы испытываем необыкновенную радость, когда видим, какой грандиозный размах приняла подготовка к чествованию Художественного театра. Но мы это не относим к себе. Мы хорошо понимаем, что творческий путь театра, пройденный им за полвека, превратил искусство Художественного театра в явление всемирно-исторического порядка.

Мы вспоминаем юбилеи Художественного театра, которые отмечались в наше, советское время. Мы не можем забыть обращение К. С. Станиславского к Советскому правительству, когда он говорил:

«… Ни одно правительство в мире не отдает столько внимания театру, поэтому низкий поклон ему за то внимание, за ту постоянную заботу, за ту помощь и за ту чуткость, с которой наше правительство относится к театру вообще и, в частности, к нашему театру».

Нам дороги и слова Вл. И. Немировича-Данченко, когда он говорил:

«Мы все сейчас великолепно сознаем, что если бы не {108} было Великой Октябрьской социалистической революции, наше искусство потерялось бы и заглохло».

В дни 50‑летия Художественного театра мы, его работники, хотим трезво и строго оценить свою деятельность, отчетливо осознать недостатки и трудности ее. С нами нет наших руководителей и учителей К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, безвозвратно ушли от нас прославленные мастера И. М. Москвин, В. И. Качалов, Л. М. Леонидов, М. М. Тарханов и ряд превосходных артистов первого призыва. Мы не можем без скорби говорить о Н. П. Хмелеве, таком выдающемся мастере октябрьского поколения наших артистов, и оттого в дни 50‑летия театра мы испытываем сознание величайшей нравственной ответственности, какая возложена на нас. Ведь мы должны достойно продолжать дело наших отцов, неустанно стремиться к тому, чтобы имя Художественного театра не тускнело и не блекло от времени.

В нашей стране вся деятельность советских людей проникнута величайшей требовательностью к себе. Народ ждет от нас новых и новых достижений; партия учит нас не успокаиваться на достигнутом. МХАТ имеет богатые творческие традиции. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко оставили громаднейшее творческое наследство, которое помогает нам творчески бороться за дальнейшее развитие искусства.

Сила Художественного театра, как я думаю, заключается не только в том, что им созданы прекраснейшие образцы сценического и режиссерского искусства, а и в том, что в трудах его основателей и сподвижников заложены подлинно научные основы великого реалистического направления. Идейность, народность, реализм — таковы принципы театрального искусства, за которые боролся Художественный театр. Глубокая жизненность, стремление воплотить многогранную, вечно движущуюся вперед действительность в ярких правдивых художественных образах отличали спектакли театра. Станиславский и Немирович-Данченко сделали исключительно много для развития социалистического реализма в театре.

В советскую эпоху Художественный театр вел неустанную борьбу за реализм в искусстве, против формалистических и натуралистических влияний. К. С. Станиславский гневно спрашивал:

{109} «Неужели современная изощренность внешней художественной формы родилась от здорового вкуса пролетария, а не от гурманства и изысканности зрителей прежней буржуазной культуры»? И о новом советском зрителе он говорил: «Ему нужна не изощренная форма, а жизнь человеческого духа, выраженная в простой и понятной… но сильной и убеждающей форме».

Революционная идейность, знание и понимание жизни, глубокое проникновение во внутренний духовный мир человека, простота и строгость художественных форм позволили создать образы, достойные, по признанию советской общественности, нашей замечательной современности. Искусство страны социализма многогранно и богато красками, как никакое другое искусство в истории человечества. Оно глубоко и правдиво; оно несет в себе черты нашей неповторимой эпохи. Реалистическая «система Станиславского» основана на глубокой демократичности, на стремлении к большим, обобщающим образам, на стремлении глубоко раскрыть жизненную правду.

Вокруг «системы» Станиславского возникают часто горячие споры. Отдельные ее положения подвергаются различному толкованию. Это понятно, ибо в ней затронуты буквально все вопросы актерского творчества и мастерства. Для нас особенно драгоценен тот дух неустанного стремления вперед, все к новым и новым достижениям, какой питал гений Станиславского.

«Система» Константина Сергеевича — это сверло в будущее. Его творческий метод будет жить и жить, все развиваясь и углубляясь и принося все новые и новые плоды. Вот почему для нас «система» — это гениальное руководство к действию, а не догматическая сводка определенных норм и правил.

И такие же зерна будущего заключены и в замечательных режиссерских работах Вл. И. Немировича-Данченко, в его высказываниях и теоретических обобщениях. Когда Владимир Иванович говорит, что «наиважнейшим элементом актерского творчества является верное чувствование образа», то он требует от исполнителей, чтобы в их игре были ярко слиты не только жизненное и театральное чувствование, но и классовое. Этот замечательный тезис дал возможность Художественному театру сценически прочитать пьесу Горького {110} «Враги» со всей той партийной страстностью, какая дана великим писателем.

Чехов и Горький для молодого Художественного театра были его современниками; их герои, ожившие на сцене театра, выражали жгучие вопросы современности.

И великий завет — отражать на сцене современную жизнь через произведения наших драматургов — остается для нас непреложным.

Можно сказать, что Художественный театр после Октября вновь зажил полной жизнью только тогда, когда на его сцене появились произведения советских авторов, пьесы о новых людях и новых отношениях. Вот почему спектакль «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова, показанный в 1927 году, имел такое глубоко принципиальное значение.

В дни юбилея мы вновь и вновь обращаемся к нашим драматургам с призывом создавать такие произведения, которые дали бы возможность Художественному театру показывать зрителям нашу прекрасную действительность во всем ее богатстве и красоте. Зритель ждет от нас волнующих спектаклей о современности.

Постановление ЦК ВКП (б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» указало на недостатки театров, в том числе и нашего, в работе над репертуаром. Эти указания стали основой нашей работы.

Станиславский и Немирович-Данченко учили нас быть суровыми и требовательными к себе. Еще в 1898 году при открытии репетиций Художественно-Общедоступного театра Константин Сергеевич: говорил:

«Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем нашу жизнь». И призывал: «Ради такой цели оставим наши мелкие счеты дома; давайте собираться здесь для общего дела».

Мы стремимся, чтобы в Художественном театре не угасал этот дух общего дела. Мы не скрываем ни от себя, ни от других, что нередко в отдельных звеньях нашей работы бывает творческий разнобой, что строй отдельных спектаклей иногда расшатывается. И, конечно, наша задача заключается в том, чтобы наше оружие никогда не покрывалось ржавчиной.

В свое время Станиславский и Немирович-Данченко призвали молодежь вступить в ряды прославленной {111} труппы. Так в середине 20‑х годов сложилось теперешнее артистическое ядро театра. Сейчас перед нами стоят важнейшие задачи воспитания тех молодых артистов, которые обеспечат будущее театра. Нам посчастливилось, ибо мы прошли свои годы учения в непосредственной близости с мастерами Художественного театра, мы черпали свои знания у величайших реформаторов сценического искусства Станиславского и Немировича-Данченко. Для подготовки смены при театре существует Школа-студия имени Вл. И. Немировича-Данченко. Мы считаем, что должны передавать молодежи не только творческий опыт нашего театра, но создавать из них художников в широком смысле этого слова. А быть художником в наших глазах — это значит быть артистом-гражданином, артистом-патриотом, художником-реалистом, человеком, беззаветно преданным делу строительства социализма.

Когда в 1937 году театр был удостоен высокой награды — ордена Ленина, наш коллектив принял постановление, в котором говорится:

«Сейчас весь свой опыт, все свои знания, силы театр отдает овладению большевизмом в искусстве для того, чтобы создать замечательные образы строителей социализма, лучших людей нашей великой эпохи».

Эта программа нашей деятельности остается для нас незыблемой и ныне, когда на пороге 50‑летия наш театр окружен такой горячей дружбой и любовью всех народов нашего могучего Советского Союза.

## **{****112}** Н. М. Шверник Из речи при вручении орденов, медалей и грамот о присвоении почетных званий работникам МХАТ (4 ноября 1948 г.)[[56]](#endnote-56)

Товарищи! Горячо поздравляю вас с высокой правительственной наградой — орденами и медалями Советского Союза за выдающиеся заслуги в развитии советского театрального искусства.

Полвека тому назад двумя выдающимися представителями русского искусства — К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, сплотившими вокруг себя молодых талантливых артистов, чьи имена теперь стали всемирно известными, был основан замечательный Художественно-Общедоступный театр.

Театр поставил перед собой благородную задачу — служение передовым освободительным идеям современности, направленным против реакции и мракобесия царизма.

На этом пути Художественный театр добился больших успехов потому, что он связал свою судьбу с передовыми людьми России того времени — А. П. Чеховым и А. М. Горьким, горячо любившими театр за точное, правдивое изображение людей в личной и общественной жизни, за настоящее искусство.

{113} Особенно большую, неоценимую роль в развитии Художественного театра сыграл великий пролетарский гуманист Горький, воодушевлявший руководителей и артистов театра своей революционной страстью, наполненной величайшей любовью к народу, своей человечностью, жизнеутверждающей правдой, разоблачающей буржуазно-мещанское искусство.

Московский Художественный театр носит имя Горького не случайно, а заслуженно. Он оправдывает его имя всей своей творческой деятельностью, являя своим искусством высокую идейность, народность и реализм.

Художественный театр — глубоко русский театр. Он воспитал целую плеяду выдающихся деятелей театрального искусства, пользующихся народной любовью, среди которых выдающиеся артисты О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, И. М. Москвин, Л. М. Леонидов, А. К. Тарасова, К. Н. Еланская и многие, многие другие, чье искусство проникнуто советским патриотизмом, любовью к народу. Именно это и сделало Художественный театр таким близким и родным, понятным и доступным самым широким массам.

Реалистическое творчество театра и прекрасная игра артистов, тесно связанных с народом, борющимся за передовые идеи, оказывало и оказывает огромное воздействие на развитие театрального искусства не только в братских союзных республиках, но и за пределами Советского Союза.

Своими большими успехами Художественный театр обязан Великой Октябрьской социалистической революции, раскрепостившей культуру и искусство.

Революция вдохнула в театр новые идеи, освежила его, подняла на новую ступень творчества для народа.

Художественный театр не отгородился от революции, а увидел в ней величайшую силу, способную всесторонне развить культуру и, в частности, искусство до таких размеров, о которых театр при капитализме не мог даже мечтать. В этом состоит также одна из величайших заслуг основателей и всего коллектива артистов театра.

Художественный театр идет в ногу с общим развитием нашей страны, решительно борется за развитие высокого реалистического искусства, отвечающего требованиям социалистического общества.

… Художественный театр много работал над созданием {114} спектаклей из жизни советского общества, в особенности после постановления ЦК ВКП (б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Но ему предстоит еще многое сделать.

Театр должен показать советского человека таким, каков он есть, показать высокий моральный облик и неиссякаемую творческую энергию миллионов масс в борьбе за построение коммунизма, показать советского человека во всем его величии строителя нового общества, ликвидирующего пережитки капитализма в сознании людей.

Я уверен, что высококвалифицированный коллектив артистов, воодушевленный новой правительственной наградой, еще выше поднимет и умножит мировую славу Московского Художественного театра.

# **{****115}** Вместе с народом

## **{****117}** [О продолжении спектаклей в Театре Совета рабочих депутатов] (Из протокола общего собрания товарищества «Московский Художественный театр» 3 декабря 1917 г.)[[57]](#endnote-57)

Председатель оглашает протоколы общего собрания Товарищества 6 и 7 ноября с. г. и заседания Совета и Правления 8 ноября с. г.

Из протоколов видно, что вопрос этот уже обсуждался, но остался нерешенным. Обсуждение вызывало долгие ирония, причем наметились два главных течения: часть собрания находит невозможным продолжение спектаклей в театре Совета рабочих депутатов, пока «фирмой» этого театра владеет группа лиц, захватившая власть грубым насилием. Другая же часть собрания находит, что деятели искусства должны быть вне политики и поэтому следует возобновить эти спектакли, не обращая внимания на то, какая политическая партия является в данный момент победительницей.

К. С. Станиславский предлагает продолжать спектакли, предварительно обратившись к широким слоям общества с заявлением, что задача театра — служить демократии — не может находиться в какой бы то ни было зависимости от политических переворотов и что единственная приемлемая для деятелей искусства платформа есть платформа эстетическая. Чтобы это обращение достигло цели, необходимо кроме обычного выступления в печати воспользоваться также афишами, программами и, м[ожет] б[ыть], отдельными плакатами.

После голосования принимается формула К. С. Станиславского. Председатель — *Вл. Немирович-Данченко*

Секретарь — *В. Неронов*

## **{****118}** А. П. Зуева Актер и народ (Из воспоминаний)[[58]](#endnote-58)

Великим актером может быть только тот человек, который всем своим существом чувствует биение пульса народной жизни, только тот, чье сердце бьется вместе со всем народом, переживает народное горе и народную радость, волнуется за народные судьбы. Ответственность актера перед народом велика необычайно. Всегда помнить об этой ответственности — значит быть актером-гражданином, достойным сыном своего народа.

Константин Сергеевич Станиславский был одним из тех, кто искренне стремился к бескорыстному служению интересам своего народа.

Один случай из жизни Константина Сергеевича, подтверждающий эту его характеристику, особенно мне памятен.

Это было в последних числах ноября 1917 года. Я, Соня Голлидей[[59]](#endnote-59) и Маша Александрова[[60]](#endnote-60) занимались у Константина Сергеевича Станиславского на квартире. Вдруг раздался звонок, и неожиданный гость прервал наши занятия. Слегка заикаясь, незнакомец просил Константина Сергеевича выступить после собрания на концерте. Выяснилось, что это собрание легковых и ломовых извозчиков в чайной на Таганской площади. Делегат, {119} приехавший за нами, объяснил, что его уполномочили пригласить «наибольшего» актера. Константин Сергеевич был очень взволнован этим приглашением. Хотя было сравнительно поздно, он все же согласился ехать, объяснив, что приедет вместе с нами, чтобы концерт был полнее.

По дороге Константин Сергеевич сильно волновался, говорил, что к нам пришел сам народ, что это великая честь для нас, и, беспомощно разводя руками, недоумевал, что ему прочесть перед такой необычной аудиторией.

В чайной было душно и сильно накурено. Площадка для выступления была буквально «пятачком». Исполнителями всего концерта были мы трое. Я выступала в этот вечер два раза. Один раз читала рассказы, во второй раз выступила с песенками. Константин Сергеевич читал отрывок из «Горя от ума». Зрители того времени — не зрители сегодняшнего дня: они не знали Грибоедова, и монолог Фамусова, блестяще прочитанный Константином Сергеевичем, не сразу дошел до них. Все были ошеломлены исполнением, но не знали, как реагировать. Спустя некоторое время разразилась бурная овация. Заметил это со свойственной ему чуткостью и Константин Сергеевич. Возвращаясь, он был очень расстроен, говорил, что народ не может не понимать этого произведения, что, очевидно, он читал плохо, и, сколько мы ни старались успокоить его, ничего не помогало. «Надо над собой еще работать, работать и работать, чтобы народ меня понимал», — уныло повторял он. «Высшая награда для актера — это когда он сможет захватить своими переживаниями любую аудиторию, а для этого нужна необычайная правдивость и искренность передачи, и если в чайной меня не поняли, то виноват я, что не сумел перекинуть духовный мостик между ними и мною».

Так остро и критически принял этот великий человек и актер одно из своих первых выступлений перед народной аудиторией.

## **{****120}** [Письмо фабкома фабрики бывш. «Циндель»] 15 октября 1918 г.[[61]](#endnote-61)

Фабрично-заводской комитет

рабочих с служащих

при фабрике

*бывш*. Т‑ва м‑ры Эмиль Циндель

№ 639

В ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

Заводской комитет рабочих и служащих при ф‑ке бывш. Т‑во Э. Циндель убедительно просит устроить в театре при нашей фабрике вечер чтения пьесы А. Толстого «Царь Федор Иванович» с предварительным словом Немировича-Данченко, как это было устроено в Политехническом музее.

О возможности и условиях устройства такого чтения Заводской комитет делегирует тов. Макарова.

Председатель Комитета *Морозов*

Секретарь *Е. Макаркина*

## **{****121}** [Первая шефская поездка][[62]](#endnote-62)

*8 сентября 1920 г*.

*Москва*

Московский Художественный театр удостоверяет, что Ивану Михайловичу Москвину и Юлию Лазаревичу Любицкому поручено организовать ряд бесплатных концертов МХТ в гор. Ростове и Воронеже для Красной Армии, рабочих и железнодорожных служащих.

Московский Художественный театр просит все отделы народного образования, Политуправление Реввоенсовета Кавказского фронта, 2‑й армии, Дорожные политические управления Кавказской и Юго-Восточной железных дорог, а также и другие советские учреждения, к коим Иван Михайлович Москвин и Юлий Лазаревич Любицкий обратятся за содействием, оказывать им таковое в устройстве концертов, в срочном предоставлении помещений, перевозке и отправке и т. д.

И. М. Москвину и Ю. Л. Любицкому предлагается не позже 7 октября вернуться в Москву в распоряжение Московского Художественного театра для участия в спектаклях.

Представители Московского Художественного театра[[63]](#endnote-63)  
*Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский*

Председатель Правления МХТ

*Н. А. Румянцев*

Член правления

*Н. А. Подгорный*

Председатель местного комитета работников искусств

*И. Н. Горюнов*[[64]](#endnote-64)

## **{****122}** К. С. Станиславский Театр — голодающему (1922 г.)[[65]](#endnote-65)

Театр — голодающему! Голод — и театр!!

В этом нет противоречия.

Театр — не роскошь в народной жизни, но насущная необходимость. Не то, без чего можно и обойтись, но то, что непреложно нужно великому народу. Театр — не праздная забава, не приятная побрякушка, но большое и культурное дело. В это мы, работники театрального искусства, верим непоколебимо.

Нельзя на время отложить театральное искусство, повесить замки на его мастерскую, приостановить его бытие. Искусство не может заснуть, чтобы потом по нашему хотению проснуться. Оно может лишь заснуть навсегда, умереть. Раз остановленное — оно погибнет. Приостановить искусство — значит погубить его. Оно если и воскреснет, то разве через столетия. Гибель же искусства — национальное бедствие.

Если бы мы думали иначе, мы не отдавали бы театру все свои силы в такое время, как сейчас, когда нельзя отвлекать человеческие силы на праздное, ненужное, когда наша родина проходит через великий крестный путь, когда совесть повелевает каждому отдать всю в нем заключающуюся силу на то, чтобы уменьшить страдания и муки близких.

{123} Пройдет время, голод будет изжит. Залечатся раны. Тогда нам будут признательны за то, что во время крестного пути было спасено искусство.

Тем более мы счастливы, что сегодня мы отдаем сохраняемое нами для народа искусство на помощь тому же голодающему народу.

Москвичи помнят, с какою отзывчивостью русские артисты в былое время откликались на нужды своих ближних. Сколько благотворительных учреждений содержалось концертами, в которых артисты в течение десятков лет участвовали безвозмездно.

И теперь, когда мы приходим на помощь тем, которые голодают, — Москва должна поверить нам, должна верить в нашу готовность, в наше бескорыстие и в нашу отзывчивость. И, как в былое время, она поможет нам в этом деле.

В годы военных бедствий мы сами ездили на фронт и из рук в руки передавали пожертвования Москвы. Теперь мы так же поедем на голод и накормим голодающих!

Поддержите нас сегодня!

## **{****124}** Д. С. Носов Шефство над заводом «Поставщик»[[66]](#endnote-66)

Двадцатые годы. Еще не отгремели пушки на фронтах гражданской войны, еще не побеждены лютые враги — голод и тиф, но страна, невзирая на это, трудится как никогда.

Вернувшись после фронта с гражданской войны в родную Москву, я ее не узнал — столько произошло перемен: при каждом заводе, фабрике создавались клубы, красные уголки, группы культармейцев. Шла кипучая работа, рабочие стремились скорей овладеть большими знаниями, приобщиться к культурным богатствам нашей Родины.

Кожевники. Военно-обмундировочный завод «Поставщик» с двадцатитысячным коллективом рабочих — в то время один из крупнейших заводов Москвы. Вместе с предприятием у бывших владельцев акционерного общества «Карл Тиль» был также национализирован и домашний театр, превращенный нами в заводской клуб.

Мне трудно сейчас передать словами, какая была у народа тяга к знаниям, к литературе и искусству. На культурно-просветительном активе завода мы решили обратиться за помощью к одному из самых уважаемых рабочими театров — Московскому Художественному театру. И театр пошел нам навстречу, выделив для этой работы лучшие силы своего коллектива.

{125} На заводе оказалось очень много любителей театрального и музыкального искусства. Поэтому одним из самых популярных кружков был театральный, которому много сил и энергии отдавала артистка МХАТ Софья Васильевна Халютина[[67]](#endnote-67). Она занималась с молодым начинающим коллективом самозабвенно, но считаясь со временем. Тех, кто отставал и нуждался в дополнительных занятиях, она приглашала к себе на квартиру. Созданные ею спектакли — «Грех да беда на кого не живет», вечера одноактных чеховских водевилей и литературные вечера с показом отрывков из «Русалки» и «Бориса Годунова» Пушкина — всегда пользовались большим успехом у рабочих завода.

Помимо этого рабочие нашего завода были желанными гостями и в самом театре.

Но Московский Художественный театр не ограничивался этим. Его культурное шефство было гораздо шире. Артисты театра выступали непосредственно в цехах, бывали на производстве. Пожалуй, впервые у нас в стране театр оказался настолько близок рабочему коллективу.

Вспоминаются давно прошедшие годы. В Москве тогда месяцами не расчищались от снега улицы; образовавшиеся ухабы напоминали горы. И вот в трескучий тридцатиградусный мороз в розвальнях, на тщедушных конях по этим ухабам, бережно закутанные в тулупы, подъезжают к нам лучшие артисты Художественного театра, чтобы показать созданные ими прекраснейшие произведения театрального искусства.

Я не случайно сказал: «бережно закутанные в тулупы»; наши рабочие как-то по-особенному любили Художественный театр, а потому и давали нам строгий наказ заботиться о каждом артисте.

Вспоминается и наша подготовка к спектаклям. Прежде всего помещение натапливали до нормальной температуры, хотя в то время с углем было очень плохо. Но клуб должен был быть теплым. Мы говорили: «Не допустим, чтобы артисты мерзли во время игры».

Спектакли шли в полных декорациях и костюмах. Несколько раз был показан спектакль «На дне», состоялись вечера из отдельных отрывков репертуара театра.

Перед началом каждого спектакля или литературного вечера кто-нибудь из ведущих режиссеров или артистов {126} рассказывал Зрителям о работе театра. А когда кончался спектакль, за чашкой морковного чая с сахарином и картофельным форшмаком (тогда все это было роскошью) в теплой и уютной гостиной далеко за полночь продолжалась беседа о литературе, искусстве.

Сколько интереснейших вещей узнали тогда наши культармейцы, а потом несли их в массы.

Как надолго останутся в памяти эти прекрасные вечера!

## **{****127}** [Письмо харьковских железнодорожников коллективу МХАТ][[68]](#endnote-68)

Професiйна Спiлка Залiзничникiв

СРСР

Всеукраiнське Центральне

Правлiння Спiлки

15/VI – 1925 г.

№ 1786

м. Харькiв

Полторы тысячи членов нашего союза 14 июня имели редкую возможность просмотреть одну из лучших постановок вашего коллектива — «На дне» М. Горького.

Исключительная по своему художественному выполнению постановка коллектива оставляет самое хорошее впечатление у массового зрителя.

Благодаря отзывчивости организаторов и руководителей театра, а главное, внимательному отношению участников постановки, выступивших лучшим ансамблем, к массовому малоподготовленному зрителю, — значительная часть членов нашего союза, работающих в Харьковском ж.‑д. узле, использовала воскресный день отдыха с большой пользой.

Отмечая это, Центральное Правление союза ж. д. Украины благодарит участников коллектива, надеясь вместе с тем, что это безвозмездное выступление для членов союза не будет последним, так же как и не было первым.

Председатель Всеукраинского Центрального Правления союза железнодорожников

[подпись неразборчива]

Секретарь

[подпись неразборчива]

## **{****128}** Культурное шефство МХАТа над фабрикой «Красная роза»

### Другие театры, возьмите пример! (1928 г.)[[69]](#endnote-69)

Вчера 1‑й Московский Художественный театр видел в своих стенах необыкновенную публику. Это не был обычный спектакль.

МХАТ принимает культурное шефство над рабочими фабрики «Красная Роза».

«30 лет тому назад, когда театр начал жить, он назывался Художественным и Общедоступным, — сказал в своей речи Вл. И. Немирович-Данченко, выступая от имени коллектива, — мы хотели показать его тем слоям населения, которым не были доступны театры того времени. За это дирекцию театра не раз вызывали к московскому градоначальнику Трепову.

Теперь мы имеем возможность показать наше искусство рабочему классу. Вы же в свою очередь поможете нам найти новые таланты в рабочей среде».

Выступали с приветствиями и работницы «Красной Розы». Они напоминали работникам искусства о задачах культурной революции, о той работе, которую они должны проделать.

Коллектив театра преподнес работницам «Красной Розы» в подарок художественно выполненный знак театра («Чайка»).

{129} Работницы же «Красной Розы» подарили театру художественно вытканный из шелка портрет Ильича[[70]](#endnote-70).

Концертное отделение с участием артистов театра Москвина, Лужского и других, а также самодеятельных кружков «Красной Розы» было очень интересно.

В заключение был показан один акт из пьесы «Бронепоезд 14‑69».

### Из письма В. В. Лужского коллективу фабрики «Красная роза»[[71]](#endnote-71)

Товарищи — завод «Красная Роза»!

У нас с вами связь по шефству МХАТ! Я, Лужский, один из его актеров, приготовил со студентами Центрального техникума театрального искусства спектакль «Мещане» М. Горького и предложил его вашему месткому. Этой своей работой я хочу восполнить ту обязанность по культурной связи между заводом и театром, которая легла, по-моему, на нас — деятелей МХАТ — с тех пор, как он — театр наш — принял шефство […]

Очень бы просил собравшихся дать свой отзыв о работе моих молодых товарищей путем опускания в ящик записок, чтобы по ним и им и мне знать о своих ошибках и достижениях.

### Отзыв тов. Лужскому от рабочих ф‑ки «Красная роза»[[72]](#endnote-72)

*29 мая 1930 г*.

Мы, рабочие и работницы ф‑ки «Красная Роза», заслушали чтение рассказа Горбунова тов. Лужским.

Мы, рабочие и работницы, совместно с фабричным комитетом и культкомиссией считаем, что прочитанный тов. Лужским рассказ вполне достоин для дальнейшей его проработки и что этот рассказ в дальнейшем может обслуживать широкие массы рабочих, так как в нем много сказано о колхозном движении, а рабоче-крестьянские массы заинтересованы этим вопросом.

Одобряем тов. Лужского в том, что он заложил хороший фундамент современных вещей, которые должны {130} прорабатываться среди рабочих масс, и думаем, что многие артисты и режиссеры последуют примеру тов. Лужского, который первым откликнулся на призыв современных писателей. Мы надеемся, что тов. Лужский не последний раз читает такие рассказы среди рабочих и ставит их на обсуждение.

Председатель

[подпись неразборчива]

Секретарь

*Сергеева*

Присутствующие:

*А. Федотов, В. Иванов, Шурыгина*

## **{****131}** [Поездка бригады МХАТ на Тракторстрой] (1930 г.)[[73]](#endnote-73)

### В ЦК РАБИС

Бригада ЦК Союза металлистов, находясь на Тракторстрое, дает настоящий отзыв ударной бригаде 1‑го МХАТа в том, что в течение трех недель, когда артисты находились в Сталинграде[[74]](#footnote-3), они хорошо обслуживали три больших завода («Тракторстрой», «Красный Октябрь» и «Баррикады»), охватывающих около 25 000 рабочих. Ударная бригада действительно работала по-ударному, выступала, не считаясь со временем, во время обеденных перерывов в цехах, а также вечером в клубах давала хорошие концерты, соответствующие жизни завода.

Составленные и сыгранные бригадой «райки»[[75]](#endnote-74), критикующие отдельных ответственных работников, помогли развивать самокритику на заводе; были также выпущены две стенных газеты.

В общем мхатовцы хорошо помогли провести предвыборную кампанию профорганизаций.

Исходя из опыта работы бригады, мы приветствуем решение ЦК РАБИС о посылке данной бригады на периферию.

{132} Ребята с 1‑го МХАТ вполне заслуживают названия ударной бригады, так как они к своей работе относились серьезно и с энтузиазмом выполняли таковую.

Руководитель бригады ЦК Металлистов

*Кириллов*

Члены бригады

*Гольдберг Тимоненко*

## **{****133}** К. С. Станиславский [Приход в театр нового зрителя] (1932 г.)[[76]](#endnote-75)

Приход в театр нового зрителя я считаю одним из самых важных фактов нашей театральной жизни. Мы имеем теперь дело со зрителем жадным, восприимчивым, непосредственным, легко откликающимся на спектакль. Тем большие обязанности лежат на театре по отношению к зрителю. Как всякое искусство, театр должен углублять его сознание, утончать его чувства, поднимать его культуру. Зритель, уходя со спектакля, должен смотреть на жизнь и современность глубже, чем когда он пришел в театр. Поэтому театр не вправе легкомысленно или поверхностно относиться к ожиданиям зрителя или обольщаться его аплодисментами и восторгами: зритель сейчас благодарен за всякий намек на искусство. Между тем театр часто заволакивает ту или иную большую тему или фальшивой театральной бутафорской игрой, или внешним подражанием жизни. Смысл театрального искусства в раскрытии темы пьесы через живые, глубоко насыщенные, правдивые образы. Тогда, следя за ходом перерождения или упадка образа, зритель будет яснее понимать глубочайшие проблемы культуры. Театр должен не «учительствовать», а образами увлекать зрителя и через образы вести к идее пьесы. В нашей стране театр не имеет права лгать — он должен {134} быть внутренне правдивым. Это и налагает огромные обязательства на актера и предъявляет такие же требования к его мастерству. Самое трудное — показать сейчас современные образы в правдивых, глубоких чертах. Оттого внимание МХАТ сейчас более всего устремлено на развитие и поднятие актерского мастерства.

В этом смысле мы считаем также очень важной и классику на сцене. Она вводит зрителя в круг основных ценностей и мыслей культуры прошлого. Она является и прекрасной школой для актера.

## **{****135}** [Письмо ленинградских зрителей] Ленинград, 16/VII – 33 г.[[77]](#endnote-76)

Милые москвичи,

как ни наивно звучит этот эпитет в обращении к вам, однако мы не находим другого, точнее и лучше передающего теплое и светлое чувство благодарности и восхищения, вызванного вашей совершенно бесподобной игрой, то есть нет, не игрой, а *самой жизнью* на сцене.

Сегодня мы в третий раз на «Турбиных» и если бы могли, то, кажется, не пропустили бы ни одного спектакля!

До этого времени в нашей жизни, довольно обильной театральными впечатлениями, мы никогда еще не испытывали более глубокого и серьезного наслаждения, как у *вас* и с *вами*…

Не скроем от вас, что на первом спектакле «Турбиных» (месяц тому назад), придя в театр и услыхав от некоторой части публики, что состав не «перворазрядный» (имея в виду «столпов» вашего театра), мы впали в некоторое разочарование. В опере, которую мы исправно посещали в течение зимнего сезона, подобное обстоятельство, к сожалению, бывает весьма чувствительно. Но уже прослушав начало первого действия, мы, да и весь театр вместе с нами, забыли и думать о «разрядах» и личных качествах артистов, а только смотрели, слушали и переживали…

{136} А к концу спектакля каждому было ясно, что лучше и совершеннее нельзя было сыграть и что поэтому нет первых и вторых разрядов, а есть величайшее творчество и изумительная созвучность, которые «вторых» делают первейшими и заставляют всю публику в целом признать, *что лучше* и не *могло быть*!

Таков общий отзыв. Таковы и наши чувства, которыми под закрытие занавеса, к концу ваших гастролей нам хочется поделиться с вами.

Примите же, милые, милые москвичи, сердечное спасибо и низкий поклон от группы ваших ленинградских почитателей и помните, что мы с нетерпением и *любовью* ждем вас обратно.

[Подписи неразборчивы.]

## **{****137}** Вл. И. Немирович-Данченко Простота героических чувств (1934 г.)[[78]](#endnote-77)

Героическая эпопея челюскинцев должна не только произвести огромное впечатление на театр, на актеров и режиссеров, — она должна быть ими глубоко продумана.

У нас до сих пор и актеры и постановщики, представляя героев, становятся на ходули. До сих пор исполнители не только всех Раулей, Марселей («Гугеноты»), Дон-Карлосов, маркизов Поза, героев Гюго, но даже героев простого русского репертуара всегда стремятся к созданию каких-то непростых человеческих фигур. В жесте, в интонации, в мимике — во всем они ищут таких внешних исключительных красок и черт, благодаря которым самое геройство кажется надуманным.

И вот пример челюскинцев показывает, что героями могут быть люди самые простые, по виду такие, что если не увидеть еще чего-то важного за их внешними проявлениями, они могут показаться самыми ординарными, ничем не отличающимися от обыкновенных людей.

Театры и, в частности, актеры должны подумать над тем, каким огромным внутренним огнем, какой стойкостью, какой преданностью своему народу должны обладать {138} люди, чтобы быть подлинными героями в самых простых бытовых проявлениях, и каким пафосом необычайной простоты должен обладать актер, стремясь к созданию такого героического образа.

В постоянной борьбе за простое, реальное искусство, в постоянной борьбе с плохими театральными штампами, в постоянном стремлении творчески доказать, что простота вовсе не означает приниженности чувств и задач, всегда ищешь примеров героизма. Эпопея челюскинцев дает потрясающие своей убедительностью образы и картины для актерского творчества, для могучего движения вперед истинно советского театра.

## **{****139}** К. С. Станиславский [Первому Всесоюзному съезду советских писателей] (1934 г.)[[79]](#endnote-78)

Московский Художественный академический театр Союза ССР им. М. Горького приветствует Всесоюзный съезд советских писателей и желает ему успеха.

Большие моменты жизни народов требуют и большой литературы для их выражения. Мы надеемся, что Всесоюзный съезд советских писателей укажет пути в литературе для верного отражения великих событий, происходящих в нашем Союзе, и вдохновит мастеров слова на создание больших художественных произведений, достойных великой роли, которую играет в мировой жизни наша удивительная страна.

Для этого всем писателям и нам, артистам, надо не только понять эпоху, но и стать человеком этой эпохи, не подделываясь под нее, а органически сродняясь с ней.

Задача всякого искусства — создание жизни человеческой души и передача ее в художественной форме.

Горячо желаем писателям отразить в красивой и художественной форме эту жизнь человеческой души нашей эпохи. Для этого не найти лучшего выразителя, чем наш прекрасный русский язык.

Директор МХАТ СССР им. М. Горького  
народный артист  
*К. С. Станиславский*

## **{****140}** Письмо делегата Второго Всесоюзного Съезда колхозников-ударников 16 февраля 1935 г.[[80]](#endnote-79)

### Постановка спектакля «Бронепоезд»

Само помещение чистое. Артисты до такой степени трогательно играют. На своих местах до 2000 делегатов 2‑го съезда ударников сидят без движения, до такой степени все заинтересованы спектаклем. Мы, колхозники, никогда не видели такой постановки.

Если бы не было Советской власти, то никогда не пришлось бы быть в Москве и в Государственном театре.

Мы пришли в Москву сделать большую государственную работу. Мы можем теперь без буржуев делать государственные дела.

Очень большое спасибо артистам Государственного Художественного театра за хорошую постановку спектакля.

По приезде домой в колхоз расскажу своим колхозникам о вашей постановке спектакля.

Делегат 2‑го съезда ударников-колхозников Председатель колхоза «1‑е Мая» Чувашской республики

*Куприянов Дмитрий*

## **{****141}** К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко — командованию ОКДВА Телеграмма 22 июня 1935 г.[[81]](#endnote-80)

Хабаровск. ОКДВА

МХАТ отправил к вам бригаду артистов. Театр надеется, что они доставят вам истинную культурную радость и этим актом хоть отчасти выразят то огромное чувство благодарности, какое все мы испытываем к людям, охраняющим наше великое социалистическое строительство.

*К. Станиславский  
Вл. Немирович-Данченко*

## **{****142}** Ф. Н. Михальский Мхатовцы у дальневосточников (1935 г.)[[82]](#endnote-81)

Сопка, вся заросшая молодым дубняком. У ее подножия — небольшая сцена, за сценой огромное без берегов озеро — вот театр, где бригаде МХАТ предстоит дать свой спектакль — премьеру в этой части ОКДВА. И сначала не знаешь, можно ли здесь играть, когда кругом лес, ветер, солнце, когда нет привычных удобных, со всех сторон продуманных условий спектакля. Но пошел занавес, и глаз невольно задерживается на огромнейшем амфитеатре-сопке, последние ряды которого много выше знакомого верхнего яруса нашего театра. Глаз быстро охватывает голубые, желтые, розовые, красные цвета женских платьев, мазками брошенные на общем фоне красноармейских гимнастерок. И когда в ответ на первые фразы ощущаешь настоящую реакцию зрительного зала, когда раздается первый, еще сдержанный смех, когда начинаешь чувствовать жадное внимание зрителей, то становится ясно, что здесь играть можно, здесь играть радостно и легко.

Бригада МХАТ СССР им. М. Горького выехала в части ОКДВА с двумя спектаклями («Чудесный сплав» В. Киршона и «Квадратура круга» В. Катаева) и с концертной программой. Все декорации, бутафория, {143} костюмы плотно уложены в специальные ящики и корзины, сделанные так, что они же могут служить декорациями и устанавливаться на любой сцене или подмостках. У нас своя постановочная часть — машинист сцены и портной, они же рабочие сцены. Актеры, певцы, баянист, концертмейстер, руководство бригады — все заняты в спектаклях на ведущих ролях и в массовых сценах. Бригада обслуживает определенный участок ОКДВА, и почти все переезды мы совершаем на грузовиках. Впереди — грузовики, забитые декорациями, ящиками и вещами, сверху, уже традиционно, садовая скамейка из спектакля «Квадратура круга», затем легковые машины, потом опять грузовики с составом бригады. И весь этот своеобразный поезд мчится среди сопок, полей пшеницы, риса, от старых городков и сел к новым, молниеносно вырастающим городам.

Нас ждут, нас встречают в каждой части по-новому, с подлинным режиссерским изобретательством, с любовной внимательностью, вплоть до цветов у каждой койки, вплоть до душей, устроенных здесь же, в поле, в палатках с надписью: «Добро пожаловать!»

За сорок четыре дня непосредственного пребывания в частях ОКДВА бригада сыграла тридцать восемь спектаклей и дала двадцать два концерта. Играли мы и утром и вечером, при солнце и при электрическом освещении, при керосиновых лампах и при свете автомобильных фар. Играли мы и в великолепных, не уступающих Центральному, Домах Красной Армии и в наскоро сбитых, покрытых палатками и фанерой театрах, в старых церковных зданиях и на подмостках из столов, окруженных молодой зеленью только что срубленных берез.

Нас старались удержать в части, к нам приезжали издалека с просьбой непременно заехать в ту часть, где еще никогда не бывала ни одна бригада. Не хватало сил отказать, и сплошь да рядом, выполняя очень напряженный план, мы по дороге соскакивали с машин, в открытом поле или в красноармейской спальне давали концерт, и опять на машины — дальше, туда, где нас ждут, где мы должны будем играть спектакль.

Мы близко узнали сотни бойцов и командиров, с подлинным героизмом осуществляющих ответственнейшее дело охраны наших границ и вместе с тем несущих {144} подлинную культуру в этот далекий, почти не освоенный еще край.

Актеры жадно и чутко воспринимали все новые впечатления, бесценные для их будущей творческой работы, присматривались к людям ОКДВА, мечтая сыграть этот какой-то особый, еще не написанный драматургом образ красного бойца или командира.

## **{****145}** К. С. Станиславский — зимовщикам Югорского Шара Ноябрь 1935 г. Москва[[83]](#endnote-82)

Вам, зимовщикам наших заполярных окраин, шлю свой самый сердечный, теплый привет.

Будьте бодры и здоровы!

Чтим вас как героев, завоевателей ледяных миров.

Мы, артисты, чувствуем поэзию и героику борьбы. К вам несутся наши восторженные мысли.

У нас, артистов, развито воображение, и потому мы ярко представляем себе всю трудность вашей миссии.

Но мы верим в ваше недаром прославленное мужество, в несокрушимую энергию и в беззаветную преданность нашей великой стране.

С таким несокрушимым человеческим орудием — побеждают!

Вам, наши дорогие подшефные, зимовщики Югорского Шара во главе с товарищем Евсеевым — мой особый привет и поздравление с праздником Октября[[84]](#endnote-83).

## **{****146}** Полярники Югорского Шара — К. С. Станиславскому 7 ноября 1935 г. Радиограмма-молния[[85]](#endnote-84)

### Директору МХАТ СССР им. Горького народному артисту республики К. С. Станиславскому

Дорогой Константин Сергеевич, шеф и друг нашей зимовки, в день великой 18‑й годовщины Пролетарской революции зимовщики Югорского Шара шлют пламенный привет. Коллектив бесконечно благодарен Вам за Вашу исключительную заботу. Мы пришли к Октябрю с перевыполнением всех показателей. В этот торжественный день мы обязуемся еще с большим энтузиазмом продолжать свою маленькую работу, чтобы к 19‑й годовщине Октября перекрыть достигнутое. Ни наступающая полярная ночь, ни беспрерывные арктические ветры не смогут остановить движения коллектива вперед, энтузиазма партийных и беспартийных большевиков, руководимых О. Ю. Шмидтом и С. А. Бергавиновым[[86]](#endnote-85). Растопить суровые льды Арктики, двигаться вперед, не топтаться на месте, не отставать от общего роста в стране — требует от каждого из нас партия. Мы это выполним. Нет больше слов, да и не простым набором их мы отрапортуем нашему шефу через тех, кто приедет в 1936 году проверять соцдоговор, овладевать техникой в производстве так, как владеют у вас стахановцы в искусстве.

Жмем крепко руку.

По поручению коллектива

*Евсеев*

## **{****147}** В. И. Качалов Моя поездка в колхоз (1935 г.)[[87]](#endnote-86)

На днях я побывал в г. Западная Двина Калининской области, где встретился с колхозниками-ударниками района и стахановцами лесокомбината.

Беседа со стариками-колхозниками, хорошо помнящими жизнь крестьянина до революции, показала, как велики чувства радости, которыми живет сейчас колхозник. День ото дня жизнь становится лучше, культурнее, веселее. «Светлая жизнь наступила», — говорят колхозники, чувствующие себя теперь на твердой земле, испытывающие радость плодотворного труда. Велика тяга колхозников к культуре, и поражает серьезное отношение к искусству.

Колхозная художественная самодеятельность произвела на меня очень большое впечатление яркостью и свежестью творчества. Кружковцы делают свое дело с полной серьезностью, с исключительной добросовестностью. Здесь — полное отсутствие позировки, актерского штампа, наигрыша, подчеркивания в игре, желания смешить. Выступления кружковцев показали наличие подлинных талантов. Прекрасно работает молодой коллектив первого районного самодеятельного кукольного театра. Молодежь только что овладела техникой этого дела, пройдя учебу на специальных курсах, организованных {148} здесь Центральным Домом самодеятельного искусства им. Крупской[[88]](#endnote-87), и овладела отлично. Движения кукол полны характерности, артистичны. У кукловодов, так же как и у чтецов, хорошая дикция. Хорошее впечатление производят драмкружковцы, показавшие отрывок из пьесы Островского «Не было ни гроша». Слово Островского дошло до слушателя. Конечно, молодым актерам предстоит еще значительная работа. Но серьезный подход к делу обеспечивает успех в будущем.

Десятилетняя Катя Кутелевская обнаружила исключительные способности к пародии в танце. В наших условиях, когда всякий талант попадает в «нежную опеку государства», Катю ждет прекрасное, полное творческой радости будущее художника. Но таких самородков у нас бесчисленное множество. Страна богата ими, веселая, счастливая наша страна.

После концерта я провел с кружковцами беседу, ознакомив их с историей возникновения МХАТ и его основными творческими задачами. В ряде вопросов, с какими обратились ко мне кружковцы, они обнаружили серьезность, желание постичь основы творческого процесса.

Общение с самодеятельностью очень освежает нас, профессионалов. Большое счастье, что мы дожили до такого времени, когда между артистами и колхозниками завязывается настоящая творческая связь. Для того чтобы она росла и крепла, нужны дела. Нужно продолжать такие встречи. Они дадут нам, артистам, новые краски.

Обращаюсь к моим товарищам, народным и заслуженным артистам нашей страны, ко всем работникам художественного слова с призывом стать ближе к народному искусству, помочь людям, творящим это искусство, своим опытом и почерпнуть в этом общении новые силы для своей работы.

## **{****149}** Л. М. Леонидов Образ Ленина (1936 г.)[[89]](#endnote-88)

Я видел Ленина всего один раз в жизни, но запомнил его образ на всю жизнь.

Это было при отправке войск на фронт. С балкона Моссовета Владимир Ильич обратился с речью к бойцам, уходившим на фронт.

Эта речь произвела на меня громадное впечатление. Ленин говорил необычайно сильно, волнующе, и вся сила его речи была в необычайной простоте его манер, в необычайной силе ее воздействия на массу.

Я много читал и слышал о Ленине, но это единственное личное непосредственное впечатление во много раз увеличило мое уважение к гениальному вождю.

Весть о смерти Ленина застала нас в Америке[[90]](#endnote-89). Эта весть произвела громадное впечатление на нас, находившихся далеко от Родины, эта утрата еще теснее сплотила нас вокруг нашего общего дела. Особенно обидно было, что мы не могли даже быть на похоронах Владимира Ильича.

У великих вождей народов нам, людям театра, надо учиться тому, насколько сильно воздействие на массы настоящей, неприкрашенной правды и подлинной простоты, не нуждающейся ни в каких украшениях.

## **{****150}** А. К. Тарасова Моя работа в Совете (1936 г.)[[91]](#endnote-90)

Когда меня выбрали депутатом в Свердловский районный Совет, я сразу не могла решить, за какую работу приниматься. Желания и энергии было много, но опыта еще было мало.

Я решила пойти работать в школьный сектор, в отдел художественного воспитания детей. Работу я начала вместе с директором станции художественного воспитания детей тов. Ширяевой. В клубе «Свобода» станция имела кружок по музыке, мы решили организовать еще и драматический кружок.

Цель кружка — воспитывать художественный вкус в детях. Из всех школьных драматических кружков мы отобрали после просмотра тридцать ребят. Отбирали не только хорошо читающих, но и желающих работать в кружке. Некоторые читали хуже, некоторые лучше. Один, по-видимому, очень способный мальчик просто выучил репертуар Хенкина[[92]](#endnote-91). Когда я его спросила, где он его слышал, он ответил: «Раз пятнадцать в саду».

Руководителем кружка районом был выделен тов. Аврашев. Занятия — упражнения на внимание, этюды и выразительное чтение — проводились в выходные дни. Я работала там как консультант. Мы решили ознакомить наших кружковцев с театрами и музеями. Я доехала для {151} детей разрешение на посещение спектаклей в нашем театре и его филиале. Некоторые ребята были в МХАТ впервые. После просмотра спектаклей мы устроили обсуждение виденного. В заключение ребята составили альбом со своими отзывами. Называется он «Знакомство с МХАТом».

Помимо этого дети побывали в нашем Музее. Там их ознакомили с историей нашего театра. Затем они посетили Бахрушинский музей и выставку декоративного искусства.

Работу, которую мы провели с детьми по нашему театру, было решено продолжить и по другим театрам. Начали просмотр спектаклей Малого театра.

После лета работа продолжалась, но, к сожалению, мы лишились комнаты в клубе «Свобода». Райсовет здесь оказался не на высоте положения и не помог нам. Драматический кружок был вынужден работать случайно в комнатах различных клубов. Это сильно мешало работе, но все же интерес к кружку продолжал возрастать. Кружок насчитывал уже семьдесят пять школьников вместо прежних тридцати. Мы просматривали их этюды и упражнения, но, к большому нашему сожалению, помещения не было. Тогда мы решили свою работу перенести в школьные драматические кружки. Ширяева, Аврашев и я продолжаем и сейчас добиваться помещения.

Работаю я и в подшефной нашему театру 28‑й школе. В прошлом году там проделал большую работу наш актер Людвигов. В этом году с помощью секретаря комсомольской организации тов. Комиссарова в 28‑й школе нам удалось наладить занятия в трех кружках. Привлекли туда для работы наших актеров, т. Ауэрбах, Нефедова и Ковшова[[93]](#endnote-92).

К пушкинской дате старшая группа школы готовит отрывки. Намечено в феврале организовать утренник, посвященный Пушкину. Первое отделение — выступление ребят, второе отделение — выступление наших актеров. Организовала я также ежемесячные лекции для школьников по вопросам искусства. В ноябре прочтет лекцию режиссер нашего театра В. Г. Сахновский, в декабре — П. А. Марков и в январе — И. М. Раевский. Кроме того, в феврале с детьми проведут ряд бесед наши актеры.

{152} Я принимаю участие в заседаниях пленумов Совета, в разрешении хозяйственных и политических вопросов. Работа в Совете — большая политическая школа для меня, школа государственной деятельности. Я выполняла ряд отдельных заданий. Проверяла готовность школы в Петровском переулке к зиме, проверяла, как проводится политучеба педагогов в 28‑й школе.

Помимо консультирования просматривала вечера детской самодеятельности и отбирала школьников на олимпиаду.

Работа в Райсовете дает мне большое удовлетворение. Она сталкивает меня с живой жизнью и знакомит с тем, чего раньше я не знала. Мы, актеры, слишком замкнуты в своей работе, мало соприкасаемся с жизнью, с тем, что делается вокруг нас.

Я могла бы работать еще лучше и сделать больше, если бы располагала большим временем.

Обращаюсь к своим товарищам по работе, к актерам МХАТ, с призывом принять участие в работе с ребятами. Мне кажется, что если мои товарищи уделят хотя бы несколько часов в месяц, это принесет обоюдную огромную пользу. Школьники — чрезвычайно горячий, жаждущий народ. Мы должны дать им все, что можем. Дети — это будущее нашей великой Родины.

## **{****153}** Сормовичи приветствуют Н. П. Хмелева [Открытое письмо][[94]](#endnote-93)

Сормово, май 1937 г.

Уважаемый Николай Павлович!

Мы, сормовичи, слушавшие по радио передачу из Москвы спектакля «Анна Каренина», выражаем свое восхищение игрой актеров Московского ордена Ленина Художественного академического театра СССР им. М. Горького.

Нас особенно порадовала твоя игра. Мы гордимся, что ты — орденоносец, народный артист Союза ССР — наш земляк и у нас, в Сормове, провел свои юношеские годы[[95]](#endnote-94).

Многие из нас помнят и знают не только тебя, но и твоего отца — мастера паровозо-обшивочного цеха, с которым бок о бок работали годами.

Только в нашей стране возможен такой рост и такой расцвет театрального искусства, одним из талантливейших представителей которого ты являешься.

Наше горячее желание, Николай Павлович, — увидеть тебя и услышать твой голос со сцены нашего Дома культуры, который мы выстроили за твое отсутствие.

От души поздравляем тебя с высокой наградой, которой партия и правительство отметили твою работу.

*В. Горбунов, Колотилов*,

*Г. Коняхин, В. Максименко*,

*А. Окунев, М. Волков*,

*А. Волков, В. Федоров*

## **{****154}** Вл. И. Немирович-Данченко Из речи по радио накануне двадцатилетия Великой Октябрьской социалистической революции (1937 г.)[[96]](#endnote-95)

Мне доставлена счастливая возможность выступить перед всей нашей дорогой, обширнейшей в мире страной.

Говорю от всего коллектива Московского ордена Ленина Художественного академического театра СССР имени Горького.

Наш коллектив — это более тысячи человек. И вот все они — от актеров, играющих ведущие роли, от старых и молодых, от рабочих, певцов и музыкантов, администрации до сторожа — шлют стране горячий привет к славному двадцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции. Мы счастливы, что наш привет быстрее молнии понесется во все углы нашего прекрасного Союза: от холодной Арктики до солнечных берегов Кавказа и Крыма, от чудесных тополей Украины до Тихого океана. И я хочу сказать вам всем, честно работающим гражданам нашего прекрасного Союза, что вы, вероятно, и не представляете себе той глубокой, мощной связи, какая существует между коллективом Художественного театра и вами — да, вами, саперами великого строительства; вы не представляете себе, сколько вдохновения, {155} сколько энтузиазма черпаем мы не только из вашей смелости, ваших дерзаний, вашего героизма, но и вашего повседневного кропотливого труда, ваших подвижнических будней. Вот почему мне хочется, чтоб мой голос донесся не только до окружающих нас театральных зрителей, но и до окруженных льдами героев Северного полюса, и до внедряющих нашу новую советскую цивилизацию в непроходимые тундры Севера, и до охраняющих наши границы бойцов Красной Армии, и до всех братьев других национальностей страны.

Ваш героизм, ваш труд — это тот неисчерпаемый кладезь, из которого мы, деятели искусства, черпаем наш пафос, заряжаемся непрерывно свежей энергией. В художественных образах, которые мы создаем средствами нашего искусства, живет ваш дух и ваша творческая сила.

Вот почему наш привет полон самой горячей благодарности.

## **{****156}** Б. Г. Добронравов Мое двадцатилетие (1937 г.)[[97]](#endnote-96)

Моя сознательная актерская жизнь началась под грохот пушек великого Октябрьского восстания. Эти двадцать лет я рос, духовно развивался и созревал под ощутимым влиянием могучей созидательной работы Советской власти. Меня незримо направляла, создавала и оформила как советского актера Коммунистическая партия.

Камень за камнем создавалось грандиозное здание социализма, шаг за шагом формировалось мое внутреннее «я».

Великие дела, героические люди, пафос социалистической стройки не могли миновать меня как актера, не могли не оставить своего следа, своего влияния на весь ход моей творческой актерской работы.

Снимаясь в картине «Заключенные», я побывал на строительстве Беломорско-Балтийского канала. Картина этой грандиозной стройки, энтузиазм и упорство большевиков-чекистов, переделывающих природу и перековывающих людей, произвели на меня неизгладимое впечатление. Я воочию увидел, чем сильна, непоколебима и едина Коммунистическая партия, я понял, в чем организующая роль партии как авангарда рабочего класса.

{157} Подготовка к моим ролям немало помогла мне в близком знакомстве с делами и людьми моей родины, помогла мне глубоко понять духовный облик тех людей, образы которых я должен был перенести на сцену. Лучшую зарядку я получил, детально изучая обстановку и среду, в которой шили прототипы моих героев.

Готовясь к роли Платона Кречета[[98]](#endnote-97), я много раз ходил в наши больницы, долго и тщательно беседовал с врачами-хирургами, присутствовал при операциях, переживая вместе с хирургами все перипетии операционного процесса…

Вместе с нашими героями-летчиками я поднимался ввысь на наших самолетах, ходил по аэродрому и мастерским, беседовал, спорил, убеждался; это все помогло мне глубоко понять духовную суть советских летчиков и лучше, тщательнее подготовиться к роли летчика Кирсанова в пьесе «Взлет»[[99]](#endnote-98).

С каким напряженным вниманием я смотрел на лучших людей моей Родины — красноармейцев, стахановцев, актеров — в Кремле, во время вручения им орденов. На их одухотворенных лицах была написана радость — гордая радость людей, внесших свою лепту в общее дело социализма, скромных, мужественных людей. Мне стало ясно, что радость можно изображать не только трафаретными сценическими приемами, мне стало понятно, что радость советского человека — это радость не только за себя одного, это радость за коллектив, в котором работаешь, за народ, к которому принадлежишь, за страну, в которой живешь, за великое дело, за которое готов отдать всю жизнь! Советский человек — особый человек, и по-особому выражает он свою радость.

Отличным от старого зрителя является и советский зритель. Волнуясь, смотрит он на сцену, переживая вместе с актером его радости и печали. Он следит за своими героями не только во время спектакля. Он участвует и в создании роли, помогая деловыми советами и практическим опытом.

Я никогда не забуду письма, которое я получил от одного врача-хирурга во время моей работы над ролью Платона Кречета. Узнав о том, что я готовлю эту роль, старый хирург поспешил поделиться со мной своим опытом и, опасаясь, как бы я не повторил ошибок, допущенных при постановке «Платона Кречета» в местном театре, {158} подробно и деловито описал мне сущность этих ошибок. Его советы избавили меня при исполнении этой роли от многих несуразностей.

Вспоминаю я и другое письмо, в котором группа сотрудников одного учреждения дала мне деловой совет, как надо рассматривать зерно во время его испытания, что мне приходилось проделывать по ходу пьесы[[100]](#endnote-99).

Советский человек активно участвует во всех отраслях строительства социализма на своей великой Родине. Активность советского человека в его крови и плоти.

За двадцать лет существования Советской власти гигантски вырос и поднялся на небывалую высоту человек в Советском Союзе. Он молод, этот советский человек! Он празднует свой великий праздник — двадцатую годовщину своего существования. […]

В эту великую дату — двадцатилетие Советской власти — и я праздную свое актерское совершеннолетие. Я рос вместе с моей молодой страной, которая создала меня советским актером, готовым отдать все свои силы, помыслы, а если понадобится, и жизнь на благо моей Родины.

Мне хочется отметить эту вдвойне для меня радостную дату определенным, хорошим показателем. К великой годовщине пролетарской революции наш театр готовит пьесу Н. Вирты «Земля». В этой пьесе я играю роль Листрата — коммуниста из крестьян-батраков. Листрат, «нутром» познающий правоту великого дела, за которое он борется, напоминает мне меня самого в первые дни Великой Октябрьской социалистической революции. Грохот пушек Октябрьского вооруженного восстания был началом моего сознательного актерского пути.

И сейчас я с гордостью смотрю на родную страну. Неузнаваемо изменилась она. Величественные города, цветущие колхозные поля, героические дела стахановцев, мужественные подвиги пограничников — все это наполняет сердце таким волнением, такой огромной радостью, что хочется еще лучше, еще упорнее работать во славу Родины.

## **{****159}** И. М. Москвин Оправдать доверие избирателей (1938 г.)[[101]](#endnote-100)

Нет большей чести, чем служить своему народу, своей стране. Мысль — создать искусство, простое, понятное всем и вдохновляющее народные массы — была основной идеей, которая сорок лет тому назад руководила нами, молодыми в то время основоположниками Московского Художественного театра.

«Общедоступно-Художественный театр» — вот как именовали мы свой театр с самого начала.

В искусстве в эти годы одно течение сменяло другое. Декаданс, символизм, футуризм, кубизм и прочие «измы» — все это прошло мимо нас.

Простота, правдивое отражение реальной жизни — вот что нужно народу, вот какое искусство я лично сам пытался пропагандировать всю жизнь.

И теперь, когда сорок лет существует Художественный театр, я могу сказать смело: наш театр — народный, он связан с народом неразрывными узами.

Вот уже месяц, как я — депутат Верховного Совета Союза ССР. Член правительства. Моя страна оказала мне самую большую честь, мои[со]граждане — самое большое доверие.

И в ответ на эту оказанную честь я твердо обещаю родине:

{160} — Весь я принадлежу народу. Все свои знания, житейский опыт, дарование, время — все отдаю любимой стране.

Велика и ответственна стоящая передо мной задача депутата. Мои обязанности сводятся к борьбе за еще больший расцвет культуры в стране социализма.

Мы, опытные мастера сцены, должны выращивать молодые таланты, передавать им свои знания, систему работы, словом, весь тот житейский багаж, который накапливается за десятилетия.

Жизнь показала, что истинные таланты кроются подчас в самых «простых смертных», населяющих любой из уголков нашей необъятной родины. Ярким доказательством этого служит выступление в ведущих партиях вчерашних колхозниц, а сегодняшних артисток. Или возьмем, к примеру, юношей — дирижеров ГАБТ. Они чуть ли не вчера закончили свое музыкальное образование, а уже сегодня умело дирижируют и оперой и балетом.

И это все — наша советская молодежь, яркое, свежее пополнение.

Чутко работать над ростом народных талантов, быть предельно требовательным, поднимать способности одаренных людей до уровня настоящего большого мастерства — моя задача депутата Верховного Совета.

Всемерно способствовать развитию по всему Союзу и росту культурных учреждений — народных театров, клубов, школ, всемерно способствовать дальнейшему развитию истинно народного, правдивого искусства, отражающего нашу прекрасную жизнь и непрестанно зовущего нас к новым победам, — моя задача депутата Верховного Совета.

В передовой «Правды» за 10 января «Депутат — слуга народа» есть фраза, которая меня глубоко взволновала:

«Только в нашей стране, где с корнем вырвана эксплуатация, никто и ничто не в состоянии исказить волю избирателей. Только в нашей стране, где социализм незыблемо вошел в быт, депутат является истинным посланцем народа, выразителем его воли и чаяний».

Народ облекает доверием своего представителя, свободно, по своей воле выбрав его. А депутат, выражая волю народа в Верховном Совете, представляет собой верховную власть народа.

{161} Какое это великое дело, товарищи!

Когда до революции со сцены Художественного театра звучали слова Сони в чеховской пьесе «Дядя Ваня»: «Ты не знал в своей жизни радости, но погоди, дядя Ваня, погоди… мы отдохнем… мы отдохнем!..», когда молоденькая девушка Соня говорила эти прекрасные, проникновенные слова — финал пьесы, на публику это производило потрясающее впечатление. Многие плакали от волнения, от безнадежности, от невыносимого уклада жизни. Народ понимал в ту пору, что дальше так жить нельзя. Честно вам скажу — в те годы я еще не знал, что именно должно принести счастье, чего надо добиваться.

А вот теперь понял. Тот, кто не знал раньше в жизни радостей, узнал их теперь в нашей стране. Это — счастье. Но чем больше оно, тем сильнее его надо оберегать.

Я — человек искусства. И к тому же немолодой. Но защищать Родину я буду до конца. Советское искусство встанет на оборону страны в ту же минуту, когда наступит грозный час. […] Ненавистью к врагам нашей Родины должны жить ее патриоты.

Сегодня первый день сессии Верховного Совета. Я поздравляю страну с этим прекрасным днем, которого я долго и с волнением ждал. Я тщательно продумал все свои обязанности. Они ответственны и разносторонни, но все они сводятся в основе к одной великой цели: быть слугой народа, оправдать его доверие.

## **{****162}** Н. П. Хмелев Из речи перед избирателями (1939 г.)[[102]](#endnote-101)

Нет большей чести для художника Советской страны, как получить политическое доверие от нашего героического, мужественного и великого народа!

Народ выдвигает кандидатами в депутаты Советов трудящихся людей искусства, и эта честь выпала на мою долю. Коллектив Художественного театра выдвинул мою кандидатуру в депутаты Московского областного Совета. Это накладывает на меня величайшую ответственность перед народом. Я глубоко чувствую свою нерасторжимую связь с ним, я чувствую бесконечную благодарность Коммунистической партии, воспитывающей и выращивающей лучших художников нашей великой страны.

Я принадлежу к среднему поколению актеров Московского Художественного театра. Это поколение художественной интеллигенции вдумчиво относится к правдивому, мужественному, честному, реалистическому искусству и живет стремлением учиться у жизни.

Когда-то мы думали, что искусство может существовать независимо от политической борьбы. Великая Октябрьская социалистическая революция показала нам, что это — заблуждение. Она научила нас, художников, страстно искать и раскрывать с помощью творческого реализма социалистическую правду в искусстве.

{163} Проблески творческого сознания связаны с моим детством, которое прошло на Волге и на Оке. Рабочая среда Сормовского завода помогла моему идейному воспитанию.

Я родился в 1901 году, в семье мастера паровозостроительного цеха Сормовского завода. В 1919 году был принят в Художественный театр. Своему актерскому росту я обязан своим учителям — Константину Сергеевичу Станиславскому и мудрой и мужественной простоте Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Они вырастили актеров среднего поколения МХАТ. Я хочу быть достойным их доверия.

Художественный театр после Великой Октябрьской революции стал театром советским и по праву носит имя великого народного писателя Алексея Максимовича Горького. Великая Октябрьская революция и партия большевиков помогли перестройке нашего театра. Они научили нашего актера по-настоящему видеть и понимать живого человека, уметь его ценить.

Театральное искусство — это могущественное средство идеологического воздействия на людей, и мы постоянно учимся этому искусству.

Большевистская партия помогла мне показать бесчеловечность в образе Каренина, трусливое бессилие и обреченность в царе Федоре. Всеми своими достижениями я обязан великой партии большевиков.

То великое доверие народа и партии, которое оказывается депутату, я всеми силами постараюсь оправдать.

Я безгранично благодарен вам, дорогие товарищи избиратели Свердловского района, за доверие, которое вы оказываете мне.

## **{****164}** Л. М. Леонидов Из речи на встрече с избирателями (13 декабря 1939 г.)[[103]](#endnote-102)

Быть избранником своего народа — что может быть почетнее, что может быть выше?

И если я удостоюсь чести быть избранным, с великой радостью послужу Родине, послужу Москве, в которой живу тридцать восемь лет; буду работать и тем самым буду крепить блок коммунистов и беспартийных.

Когда мысленно уносишься в далекое прошлое, неприглядные картины встают перед тобой. Что собой представлял театр в дореволюционное время, кого он обслуживал, что ставил?

Преимущественно партер и ложи заполнял обыватель, который после сытного обеда для лучшего пищеварения требовал пьесы легкие, пошловатые, фарсы. Классики были в загоне, ставили их мало; их страстно любила учащаяся молодежь и бедная интеллигенция, ютившаяся на галерке.

С приходом Советской власти все коренным образом изменилось.

Партер и ложи по праву заняли рабочие и крестьяне, советская интеллигенция. Новый зритель потребовал, чтобы со сцены звучали сильные чувства, сильные страсти, глубокие мысли, пафос, и вот уже двадцать третий год звучат Шекспир, Шиллер, Грибоедов, Гоголь, Островский, {165} звучит современная тематика о гражданской войне и сегодняшнем дне.

Наш зритель неиспорчен, чуток, непосредствен, он не выносит ни пошлости, ни лжи, ни гримасы, он требует от театра правды, реалистической художественной правды, а это и есть искусство трудящимся.

Сейчас работать в театре одно наслаждение. Мы, работники искусства, с первых дней революции окружены вниманием и заботами партии и правительства. Советский актер — полноправный гражданин. Он принимает активное участие в великом социалистическом строительстве.

А строить нам приходится в трудной и напряженной обстановке. Капиталистические страны хотят нас ввергнуть в войну, но каждый раз, как эти поджигатели войны начинают нас провоцировать, наша непобедимая Рабоче-крестьянская Красная Армия, единственная во всем мире по своей физической и духовной мощи, дает несокрушимый отпор. Это мы видели и на озере Хасан, и в Монголии, и в Польше, и сейчас в Финляндии.

## **{****166}** [Письмо шахтеров][[104]](#endnote-103)

### Коллективу Московского орденов Ленина и Трудового красного знамени Художественного академического театра Союза ССР

*1939 г*.

Большой наш Кировский район города Сталино[[105]](#footnote-4) — это бывший Рутченковский рудник. Называлась Рутченковка когда-то «Французской компанией», и называлась так потому, что всеми шахтами рудника владело французское акционерное общество.

До революции на Рутченковке было только два магазина, две лавки и одна школа для двадцати четырех учеников, детей тех, кто защищал интересы капиталиста. Обучали их один учитель и поп.

На Рутченковке был всего один врач и один фельдшер. Вдали от шахты небольшой дом занимал клуб французских инженеров и техников. Рабочих же сюда и близко не допускали.

Раньше на Рутченковке был один небольшой садик — директора предприятия французского общества, куда вход рабочим был также воспрещен. Единственно доступными местами для шахтеров были церковь и кабаки, причем кабаков на руднике было больше, чем шахт.

Посмотрите теперь на бывшую Рутченковку — ныне {167} Кировский район! После революции здесь выстроили новые заводы, новые коксовые печи, новую шахту № 17‑17 бис имени Папанинцев, новые больницы, десятки детских садов, яслей, клубов, библиотек. В нашем районе недавно закончена реконструкция Центрального Дома культуры угольщиков (на что было израсходовано больше двух миллионов рублей). Шахтеры теперь живут зажиточно и культурно, получая за свой стахановский труд — стахановские заработки.

В социалистическом соревновании имени Третьей пятилетки трудящиеся взяли обязательство досрочно закончить годовые планы предприятий.

Весть о приезде в столицу нашей области коллектива МХАТ облетела все шахты, все предприятия Кировского района. По поручению шахтеров, коксохимиков, энергетиков, всех трудящихся нашего района приглашаем вас, дорогие мхатовцы, приехать к нам!

Секретарь Кировского райпарткома

*Дмитриев*

Председатель Кировского райсовета

*Орлов В*.

Депутаты Верховного Совета УССР

*И. И. Севастьянов, Н. С. Собченко*

Стахановцы-орденоносцы и награжденные медалями СССР —

*Спудин, Ефременко*

## **{****168}** Вл. И. Немирович-Данченко Волнующая встреча (1939 г.)[[106]](#endnote-104)

Снова Художественному театру предстоит встреча с еще незнакомым, но давно уже желанным зрителем — зрителем города Горького, чье имя с гордостью носит наш коллектив.

Гастрольные поездки — всегда особенно значительное событие в жизни МХАТ, задолго до отъезда наполняющее радостным возбуждением, настоящим подъемом каждый уголок театра. Так повелось еще со времени первой поездки совсем тогда молодого нового содружества «художественников» в Крым, к Чехову и последующих ежегодных гастролей в бывш. Петербурге.

Это — до революции. Что же сказать о наших поездках по Советской стране, дающих нам возможность тат; широко охватить массы зрителей, о которых мы мечтали, создавая Художественный театр, и которые своим признанием, своим бурным откликом превращают в праздник каждую нашу новую встречу!

А на этот раз встреча особенно волнующая. Здесь, в Нижнем Новгороде, жил под надзором полиции Алексей Максимович. Сюда я приезжал к нему когда-то для разговоров о новых пьесах и уезжал, окрыленный широтой и смелостью его замыслов, так отвечавших нашим заветным стремлениям. Здесь он искал и впервые гениально {169} находил образы людей яз народа, потрясающие правдой и болью былой каторжной российской действительности, теперь навсегда похороненной. Здесь, в Горьком, на гигантских заводах и фабриках, созданных народом под руководством партии большевиков, тысячи старых кадровых рабочих, осуществивших горьковские мечты, вспоминают его постоянно как близкого друга, как самое дорогое из прожитого.

Для них, когда-то не знавших входа в театр, и для их молодых товарищей из Сормова, из колхозов, из вузов и техникумов, из частей Красной Армии мы будем счастливы распахнуть занавес в спектаклях театра Максима Горького, им созданных или продиктованных его мировоззрением.

## **{****170}** Вл. И. Немирович-Данченко Готовы к защите Родины (22 июня 1941 г.)[[107]](#endnote-105)

Как старейший деятель советского искусства, я считаю своим долгом со всей уверенностью и со всей глубочайшей ответственностью за свои слова заявить, что в нашем театральном мире нет ни одного человека, который, узнав сегодня о чудовищном вероломство фашистского германского правительства, не был бы целиком охвачен чувством национального гнева и патриотического энтузиазма.

В момент высочайшего творческого напряжения актер отдается всеми нервами, всей силой воли и мысли пафосу того чувства, которым он в данный момент живет. Сегодня он переполнен чувством величия и справедливости советского патриотизма. Он готов к защите своей Родины.

Я твердо знаю, что советский театр сделает все, чтобы его работа была полезной и нужной в осуществлении открывающихся перед нами великих всенародных задач.

## **{****171}** О. Л. Книппер-Чехова Каждый на своем посту готов бороться за Страну Советов (22 июня 1941 г.)[[108]](#endnote-106)

Война… Трудно охватить умом, легче почувствовать сердцем то, что произошло; не хватает слов, достаточно ярких, чтобы заклеймить неслыханный поступок фашистского германского правительства, так коварно нарушившего договор с нами и напавшего на нашу страну.

Русский народ знает, как ответить. Не первый раз приходится ему встать грудью на защиту своей Родины, на защиту чести, достоинства и свободы.

Мы, люди искусства, как и вся советская интеллигенция, каждый на своем посту, готовы помогать нашей могучей стране.

Советская женщина не раз показывала примеры героизма и самоотверженности в трудные минуты, переживаемые нашей страной, и сейчас, я уверена, каждая из нас будет знать, как и чем оказать помощь своему отечеству, помочь нашей Красной Армии одержать полную победу над врагом.

## **{****172}** И. М. Москвин, Н. П. Хмелев Художественный театр в дни Великой Отечественной войны (1942 г.)[[109]](#endnote-107)

Актеры старшего поколения МХАТ хорошо помнят годы первой мировой войны и ее страшные отблески в жизни театра. Перед нашими глазами разворачивалась тогда картина жестокого и бессмысленного разрушения, картина предательства и обмана масс. Мы не привыкли еще в то время разбираться в политике, нас просто пугала кровь. Как русские люди — мы ненавидели врага, ненавидели страстно, но война гремела где-то вдали от нас, она не задевала нашего творчества, мы только всеми силами старались сохранить свои художественные богатства, не растерять их, не разменять на мелочи. Репертуар МХТ застыл тогда на мертвой точке. Мы потеряли связи с современностью, которыми всегда был так силен наш театр[[110]](#endnote-108).

Художественный театр выжидал, накапливал внутренние силы. Станиславский и Немирович-Данченко неустанно продолжали воспитывать своих актеров, главным образом на материале мировой классики. О фронтовых делах актеры узнавали из газет и старались забыть о них на репетициях. Мы не были политиками, но мы верили в Россию, в силы русского народа, и наша {173} собственная позиция казалась нам честной, хотя мы, актеры, были, в сущности, только зрителями кровавых событий.

И вот — снова война, мировая война, развязанная самым циничным в мире врагом прогрессивного человечества, бушует и гремит вокруг нас. Германский фашизм пытается продиктовать миру свою чудовищно извращенную идею «нового порядка». Немецкие танки и самолеты, войска мародеров, покорившие ряд европейских стран, брошены полубезумным преступником на поля и города Советского Союза. Весь народ встал на защиту своей чести, вековой культуры, независимости, на защиту своей свободы, купленной дорогой ценой.

Какая разница, какая пропасть между нашим восприятием войны 1914 – 1918 годов и нашим сегодняшним самочувствием! Нет, не замкнуть двери театра перед чуждой и страшной стихией войны хочется нам теперь, а, наоборот, как можно шире распахнуть их, чтобы можно было ежесекундно жить и бороться вместе со всем русским народом в эти грозные героические дни. Мы знаем, что театр наш нужен сейчас стране, может быть, как никогда. Мы научились каждый свой шаг в искусстве проверять с единственной точки зрения — полезности его великому делу освобождения и святой мести, которая ждет вторгшихся к нам варваров.

У нас нет грани между фронтом и тылом, у нас всюду единый фронт: так мы привыкли говорить, обобщая основное содержание современной жизни страны, и так мы чувствуем, работая на своем участке, так мы думаем, планируя и развивая свой художественный труд.

Психика актера капризна и, так сказать, профессионально утонченна. Его нервы всегда напряжены, его фантазия и темперамент, воспитанные самим театром, часто сгущают и обостряют восприятие событий. Казалось бы, что именно поэтому на творчестве актера война отразится очень болезненно. Жизнь показала другое. На опыте Художественного театра и десятков других советских театров мы увидели новые черты русского актера — гражданина, целиком захваченного всенародной освободительной борьбой. Мы убедились, что спектакль, полный революционного пафоса и веры в свою родину, репетируется с еще большим волнением и любовью в промежутках между воздушными тревогами. Так мы {174} готовили в Москве пьесу Погодина «Кремлевские куранты», увлекаясь сценическим воплощением гения Ленина. Мы увидели, что временный переезд театра в другой город и связанная с ним необходимость наладить сложный творческий механизм МХАТ в непривычных условиях в кратчайшие сроки еще более дисциплинировали и внутренне спаяли наш коллектив[[111]](#endnote-109).

И когда новый, в большинстве своем военный зритель заполняет каждый вечер до отказа зал Художественного театра или когда группа актеров выезжает с концертной программой, с целым спектаклем в части Красной Армии, всюду встречая горячий дружеский отклик, — мы чувствуем прилив новых сил и нового желания работать. Нам кажется, что можем сделать еще гораздо больше, неизмеримо больше для своего народа.

Сейчас в репертуаре МХАТ, с ноября гастролирующего в Саратове, семь спектаклей его основного репертуара: «Царь Федор Иоаннович», «Анна Каренина», «Три сестры», «На дне», «Горячее сердце», «Кремлевские куранты» и «Школа злословия». Ближайшая наша новая постановка — пьеса Островского «Последняя жертва». Только что включена в репертуар новая пьеса молодого советского драматурга Константина Симонова «Русские люди», правдивая и взволнованная лирика которой позволит Художественному театру уже непосредственно творчески откликнуться на события войны и попытаться воссоздать на сцене образы ее подлинных героев. В этом спектакле театр занимает самые лучшие свои артистические силы.

Одновременно МХАТ продолжит под руководством Вл. И. Немировича-Данченко работу над трагедиями Шекспира, над драматургией Островского, над одной из классических западноевропейских комедий. Линию советского современного репертуара продолжат талантливая пьеса Крона «Глубокая разведка», которую мы рассчитываем выпустить осенью, и несколько новых произведений, которые пишут для МХАТ писатели К. Федин, К. Паустовский, Жан-Ришар Блок, А. Крон, Н. Эрдман.

Многолетняя работа по культурному обслуживанию Красной Армии ширится с каждым днем и принимает все более многообразные формы. Только за время пребывания в Саратове, то есть приблизительно за шесть месяцев, театр выступил специально для красноармейской {175} аудитории, самой близкой и дорогой нам сейчас, больше 220 раз.

Несколько творческих бригад было отправлено на фронт. Одна из них за месяц провела в довольно суровой фронтовой обстановке 122 выступления, имея в репертуаре сцену из пьесы Тренева «Любовь Яровая», произведения Маяковского, Ромена Роллана, Чехова, Горького и молодых советских поэтов. Во время предстоящего летнего перерыва на фронт отправится еще бригада, составленная из ведущих артистов МХАТ, с отрывками из спектаклей и большой концертной программой.

Среди бойцов и командиров Красной Армии у нас есть особенно близкие друзья, с которыми мы поддерживаем непрерывную творческую связь. Это наши подшефные воинские части. Они — первые зрители и критики наших премьер, самые частые наши гости. МХАТ с особенным удовольствием выступает с концертами в их клубах, помогает их художественной самодеятельности, часто интересной и талантливой. Надо видеть, какими горящими глазами они смотрят спектакли, надо слышать, как жадно они расспрашивают о творческом методе МХАТ, чтобы по-настоящему понять цену этой дружбы.

Как-то по инициативе бойцов и командиров одной из частей был организован для них вечер, посвященный творчеству Станиславского, в годовщину его рождения[[112]](#endnote-110). Ничего развлекательного не было в строгой программе этого вечера: ни одной сцены, ни одного отрывка из спектаклей, — только доклад и воспоминания. Выступавшие на вечере работники МХАТ были потрясены тем откликом, который они встретили. Зал был набит битком, до отказу. Вниманию аудитории могли бы позавидовать исполнители самого захватывающего спектакля. А ведь эти люди, которым завтра, может быть, предстоит отправиться на фронт, вероятно, никогда не видели Станиславского.

Каждый день большая группа артистов отправляется в госпитали, где выступает с концертной программой или с художественным чтением непосредственно в палатах. Таких выступлений в палатах госпиталей проведено за три с половиной месяца — 112.

Приглашение участвовать в специальном спектакле или концерте, сбор с которого идет на постройку танковой {176} колонны, эскадрильи самолетов имени работников искусств — это честь для актера Художественного театра и любого театра страны. Сколько мы уже провели таких выступлений и как бы хотели, чтоб их было еще больше!

Наши зарубежные друзья, те, кто сочувствует великой и справедливой освободительной борьбе советского народа, мы уверены, поймут то основное чувство, основной гражданский и творческий импульс, которым мы живем в эти дни: быть достойными Родины в каждом шаге своего искусства, всеми силами не покладая рук помогать конечной победе истинного гуманизма и демократии над тьмою неистового, воинствующего бреда фашистских изуверов — в этом высшая цель и высочайший смысл современного призвания советского артиста.

## **{****177}** И. М. Москвин Речь на антифашистском митинге в Москве (29 ноября 1942 г.)[[113]](#endnote-111)

С большим волнением я выступаю перед вами, дорогие товарищи! Волнение мое и радость вам всем понятны… Полчища гитлеровские дрогнули и под напором наших чудо-богатырей отступают на запад[[114]](#endnote-112).

Чудо-богатыри!

С отроческих лет я с увлечением читал о подвигах суворовских героев. Это казалось вековой легендой. И вот теперь, когда мне стукнуло шестьдесят восемь лет, эта легенда претворилась в жизнь: на нашей советской земле народились чудо-богатыри, имена и подвиги которых покрыты славой на вечные времена.

Как хочется нам, актерам, создать образы этих чудо-богатырей!

Художественный театр один из первых почувствовал удары гитлеровских полчищ. 22 июня 1941 года мы играли в Минске. В первый же день войны, в 4 часа утра, фашисты начали бомбить город, безжалостно истребляя беззащитное население, разрушая памятники культуры и искусства. Это было начало длинной цепи кровавых злодеяний людоеда Гитлера, охваченного сумасбродной мыслью уничтожить Россию, русский народ, русскую культуру.

{178} Мы пробовали продолжать в Минске наши спектакли, но это было невозможно: город горел, люди гибли, трудно было заниматься искусством. Ночью 24 июня мы покинули город, объятый пламенем. На следующий день мы узнали, что здание театра, где играл МХАТ, разрушено, гостиница, где жили наши актеры, сгорела, декорации к спектаклям МХАТ «На дне», «Тартюф», «Дни Турбиных» и «Школа злословия» уничтожены. Так война неожиданно ворвалась в мирную жизнь Художественного театра. Мы ушли из Минска, унося с собой чувство боли, ненависти и гнева.

С этой минуты все наши мысли и чувства, все искусство Художественного театра прониклось войной, стало мужественнее, суровее, беспощаднее. Мы не только жили в атмосфере войны, не только были свидетелями страданий народа, его священного гнева, но стали ощущать себя участниками войны, подчинив искусство МХАТ делу защиты Родины и нашей культуры.

В эти суровые часы испытания мы твердо помнили: мы русские, мы верные сыны нашей Родины и готовы для нее отдать все.

Первые же месяцы войны показали, что подлый враг не только стремится захватить нашу страну, ввергнуть в рабство наш свободный и могучий народ, но он хочет осквернить, уничтожить великую культуру и искусство русского народа, уничтожить все то, что сохранялось в веках и составляло гордость нашу, нашу историю, нашу духовную силу.

МХАТ всегда был театром глубоко национальным, он выражал лучшие идейные стремления русского народа; МХАТ всегда с гордостью чувствовал себя театром Чехова, Горького, Толстого, театром, воплотившим в живых образах душу народа, его психику, красоту национального характера, поэзию родной страны.

Немцы — враги Горького, Чехова, Льва Толстого, осквернители всего, что нам дорого и священно, — наши кровные враги.

Весь коллектив Художественного театра с невыразимой страстностью, остротой и силой ненавидит фашизм.

В дни войны наш театр живет кипучей творческой жизнью. Спектакли для народа, для Красной Армии, выезды наших бригад на фронт, выступления в госпиталях {179} по два‑три раза в день — этим живут все члены нашего коллектива, от мала до велика.

Прошлую зиму мы провели в Саратове, выпустили там «Кремлевские куранты». Тема советского патриотизма, тема возмущения фашистскими злодеяниями, борьбы за Родину — главная тема Художественного театра, который охвачен подлинным творческим подъемом[[115]](#endnote-113).

К 25‑летию Великой Октябрьской социалистической революции мы подготовили спектакль «Фронт» Корнейчука за небывало короткий для нашего театра срок[[116]](#endnote-114). Сейчас заканчивается работа над спектаклем «Русские люди». Над этим спектаклем мы работали в буквальном смысле дни и ночи, не покладая рук, сознавая необходимость скорее дать народу спектакли о нашей славной Красной Армии, о ее замечательных героях.

Мы снова в нашей любимой и родной Москве, которая стояла и стоит непоколебимо как живое олицетворение всех великих деяний и побед советской эпохи. Фашизму никогда не удастся сломить могучий дух русского народа, уничтожить его независимость, растоптать его культуру.

Поднявший меч против нас — сам погибнет. На том стояла и стоит русская земля. Мы — русские, и гордимся этим. В трудные дни испытаний мы отстоим нашу великую Родину, мы сохраним нашу бессмертную культуру и искусство. Наш народ победит!

## **{****180}** Из переписки коллектива МХАТ с фронтовиками

### [Письмо с фронта][[117]](#endnote-115)

*Ноябрь 1943 г*.

Добрый день, уважаемые товарищи!

В дни, когда страна встречает праздник Октября, это письмо мы пишем в часы затишья из лесов Белоруссии на берегу реки Пронь, с участка передовых позиций, где мы стояли насмерть, защищали свою землю. Сегодня 5‑е ноября 1943 года. Мы собрались в землянке разобрать итоги боевых действий своей батареи и кратенько заслушать доклад об Октябре, который сделал командир батареи лейтенант Веселюк. По окончании доклада бойцы долго дискуссировали о прошлых торжествах, которые проводили в период мирной обстановки. Короче говоря, один из бойцов, ефрейтор Искаков, задал такой вопрос: почему мы ни единого раза не видели в период боевой обстановки хорошо исполненной вещи? Вот тут-то в процессе своих споров весь состав батареи постановил написать письмо в Московский ордена Ленина и Трудового Красного Знамени Художественный академический театр СССР им. М. Горького и просить дирекцию удовлетворить нашу просьбу — приехать к нам показать свои работы, которые вы сделали в период Отечественной войны. Это вас просят люди, по национальности удмурты, {181} татары, украинцы, русские, белорусы, которые имеют на своем боевом пути большой, трудный, но упорный путь борьбы с врагами нашей родины. Желательно, чтобы на наше письмо был ответ в срок.

Привет от всех бойцов и командиров нашей части народным артистам РСФСР М. П. Лилиной, А. П. Зуевой, артистке Е. Г. Цыгановой, народным артистам Топоркову и Вербицкому, всем, всем.

Пишите обо всем, о работе, об успехах.

По поручению собрания письмо составили — ефрейтор Джуган Б. Ф., красноармеец Кашевский, старшина Шейдулин, ефрейторы Степечев, Искаков.

Жмем ваши руки и поздравляем с праздником Октября.

*Б. Ф. Джуган*

Полевая почта 95851-Я

### [Ответ фронтовикам]

*19 декабря 1943 г*.

Пол. почта 95851-Я

Б. Ф. Джугану

Дорогие и уважаемые товарищи!

Мы получили ваше дружеское письмо, перепечатали и повесили на доске за кулисами нашего театра, чтобы все наши актеры могли прочитать его, и теперь шлем вам благодарность за ваше дружелюбие к нам и приглашение приехать. Это последнее — не от нас зависит: мы не выбираем воинские части, в которые направляются наши фронтовые бригады, мы едем туда, куда нам дают направление. Многие наши актеры уже побывали с концертами на фронте, некоторые даже по нескольку раз. Все, кто побывал там, рассказывают много и с увлечением, с глубоким волнением о том, что видели, о людях, с которыми повстречались. Если судьба приведет нас к встрече с вами, будем очень рады и постараемся доставить удовольствие своим исполнением.

Мы много работаем и у себя в театре — за этот год у нас вышли три новых спектакля: «Последние дни» (или «Пушкин»), «Глубокая разведка» и «Русские люди» — и по линии военно-шефской работы, выступая с концертами {182} и в московских частях и в госпиталях, и участвуя в наши выходные дни в спектаклях, которые мы даем для бойцов и командиров Красной Армии и Флота. Репетируем пьесы («Последняя жертва» Островского и «Гамлет» Шекспира), которые выпустим в следующем году. Наша работа актерская, захватывающая и ум наш, и сердце, и фантазию, занимает нас крепко — и так же крепко прикованы все наши мысли, волнения, надежды и уверенность в победе к делам, творящимся на фронте героической нашей Красной Армией. О всех вас, с таким непревзойденным мужеством отстаивающих нашу Родину, нашу советскую культуру от проклятого врага, мы думаем с гордостью, с восхищением, с великой благодарностью. Честь вам и слава!

Шлем самый сердечный, душевный привет вам, товарищам, участвовавшим в составлении письма, всем вашим товарищам по части и желаем удачи, успеха, здоровья, сил!

*Пилявская, Станицын,  
Боголюбов, Вербицкий*

### [Письмо бойца][[118]](#endnote-116)

*12 апреля 1944 г*.

12/IV 1944 г.

Добрый вам день!

«Не было бы счастья, да несчастье помогло».

Так случилось у меня: после двух лет фронтовой жизни я был ранен и попал лечиться в Москву. Здоровье мое поправилось, и я имел возможность пересмотреть всю программу МХАТ (январь — март месяц 1944 года).

Это на меня положило такой положительный отпечаток, что цены я ему сложить не могу. Вы меня простите за то, что я отрываю ваше внимание своим письмом, оно вас ни к чему не обязывает и ничего не просит. Я пишу по следующим причинам: я счастлив, выздоровел и еду на фронт, я не в силах умолчать, чтобы не выразить вам, всему коллективу артистов любимого МХАТ, глубочайшей благодарности, дорогим носителям нашей культуры. Когда в бою становится невыносимо тяжело, то мы, военные, кричим: «За Родину!» — и мы побеждаем. В ближайших {183} боях рядом с этими словами я буду кричать: «За пролетарскую культуру, за любимый МХАТ, за неоценимый его коллектив».

О, как это новое сделало меня сильным. Спасибо вам, от швейцара до художественного руководителя, всем, всем!

Простите еще раз, прошу.

До свиданья, родные.

*Ключников Гавриил*

Полевая почта 73404 К.

## **{****184}** В редакцию стенной газеты МХАТ «Горьковец» (1953 г.)[[119]](#endnote-117)

Пятьдесят пять лет — цифра очень почтенная как в жизни учреждения, так и в жизни человека. Останавливаясь мыслью на такой дате, невольно хочется бросить взгляд на то, что было с данным юбиляром в молодом и даже в детском возрасте и что имеется в настоящее время. Сохранил ли юбиляр свежесть и красоту более раннего возраста или потерял ее, пришли ли на смену указанным качествам другие (зрелость, опытность) и занял ли юбиляр свойственное его возрасту почетное положение? Не забыл он того, к чему стремился в юности, и провел ли он в жизнь свои мечты?

Нужно сказать, что пятидесятипятилетний МХАТ занимает исключительно почтенное положение среди советских театров. Он старается сохранить традиции — стремления молодости. Новые работы МХАТ сделаны с прежней тщательностью, постановки реалистичны и большей частью отвечают требованиям современного зрителя. Но все же чего-то нет в самом театре и в том впечатлении, которое получается у зрителя при посещении МХАТ.

Мы, старые люди, выросшие с МХАТ, любящие его как самого близкого родного друга, думаем, что эта потеря прежней необычайной красоты, аромата происходит из-за некоторого успокоения членов коллектива {185} нашего любимого театра. Не чувствуется того горения при служении искусству, того благоговения перед ним, которым всегда было проникнуто творчество коллектива МХАТ молодых и средних лет.

К 55‑летнему юбилею МХАТ хочется вместе с сердечными поздравлениями сказать членам его коллектива: «Зажгитесь вновь и горите тем же прекрасным огнем, которым горели “старики” и горят до сих пор некоторые члены современного коллектива МХАТ. Ведь вам даны такие необыкновенные прекрасные условия для вашей творческой работы!»

Бывший член коллектива МХТ, ныне профессор

*Екатерина Кост*

## **{****186}** [Артисты МХАТ в Алтайском крае] (Май – июнь 1954 г.)[[120]](#endnote-118)

### I

Дорогие друзья москвичи!

Как лучи первого весеннего солнца радуют сердце, как благодатный дождь поит жаждущую землю в знойный день, так и ваш приезд в пределы Горного Алтая радует трудящихся нашего города, в прошлом забитых и темных горцев, вечных кочевников, радость освобождения которым принесла Советская власть.

Два дня зал Дома культуры был переполнен зрителями — людьми разных профессий и разных национальностей.

Не раз мы видели это замечательное произведение советского театрального искусства — «Платон Кречет» А. Корнейчука, но подлинное наслаждение и вдохновение мы получили от вашей игры.

С чувством огромной радости за советское искусство мы следили за вашей талантливой игрой.

Сердечное спасибо вам, дорогие друзья-москвичи!

Просим вас, дорогие друзья из МХАТ, почаще приезжайте к нам в Горный Алтай!

Председатель Горно-Алтайского Горисполкома

*М. Федорин*

Секретарь Горкома КПСС

*Катунский*

### **{****187}** II

Дорогие товарищи, друзья!

Труженики колхозных полей Кулундинского района выражают вам, дорогие друзья, глубокую признательность как за постановку пьесы А. Корнейчука «Платон Кречет», так и за те концертные номера, которые были исполнены при тысячном стечении механизаторов, колхозников, на полянке в колхозе им. Ленина и Златополинской МТС.

Ваша игра, ваша проникновенность и близость к зрителю создали незабываемое впечатление, которое долго останется в его памяти и оставит глубокий отпечаток в его сознании. Все это воодушевляет на трудовые подвиги во имя роста могущества и процветания нашей прекрасной социалистической Родины, во имя дальнейшего роста благосостояния нашего народа.

Дорогие товарищи! Вы посетили нас в период, когда труженики Кулунды поднимали и осваивали тысячи гектаров целины. Вам удалось увидеть всходы нашей драгоценной кулундинской пшеницы, и мы надеемся, что вы увидите и ее золотое зерно, приехав к нам в Кулунду осенью этого же года.

Желаем вам замечательных творческих успехов в вашем столь благородном деле.

Сердечное спасибо за посещение. До новой встречи, дорогие гости!

Секретарь Кулундинского РК КПСС

*Хоменко*

Председатель Кулундинского Райисполкома

*Бойков*

Кулунда Алтайского края

## **{****188}** [Мнение зрителя][[121]](#endnote-119)

*24 мая 1957 г*.

Вчера билетер, проверяя мой билет на спектакль «Беспокойная старость», вручил мне бесплатную программу, где на последней странице я прочитал просьбу опустить в ящик отзыв, в порядке впечатлений, о «Первой Московской театральной весне». Мне очень понравилась идея «референдума» театральных зрителей, и я считаю своим долгом отозваться на просьбу устроителей этого праздника.

Я не сумел написать отзыв в театре: я не часто бываю в театре, и мне не хотелось написать небрежный отзыв, не продумав своих впечатлений. Тем более, я — не театрал, и мои впечатления весьма субъективны, они могут разойтись с догмами театральной критики. Игра Ю. Э. Кольцова[[122]](#endnote-120) мне понравилась. В фойе я, не стремясь к этому, невольно подслушал реплику громко разговаривавшего зрителя (очевидно, специалист-театрал), утверждавшего, что Черкасов давал на экране более близкий к К. А. Тимирязеву образ[[123]](#endnote-121). А я остался очень доволен тем, что Ю. Э. Кольцов дал не конкретный портрет Тимирязева, а обобщенный портрет русского интеллигента, ученого, портрет, который должен отражать черты лучших передовых людей старой России (Тимирязева, Жуковского, Столетова, Лебедева и других), ведь и театр ставит именно такую задачу, судя по вступительному слову к праздничному спектаклю[[124]](#endnote-122). Мне кажется, что лучшим доказательством художественности исполнения артистом роли следует считать эмоции зрителя, когда он, глядя и слушая актера, переселяется мысленно в общество {189} живых людей, которых он встречал на своем жизненном пути. Игра Кольцова переселила меня мысленно в общество моих учителей (Фортунатова А. Ф., Власова А. К.); эти скромные профессора (их в живых уже нет) не были мировыми учеными, но в них, как «в капле воды отражается солнце», отражались черты образа Полежаева пьесы Л. Рахманова. Эта эмоция, похожая на физическое явление резонанса, позволила мне пережить красивое наслаждение, и я благодарен за это Ю. Э. Кольцову.

Глубокое восхищение вызвала у меня игра О. Н. Андровской: передо мной как живой возник в воображении образ жены профессора П. К. Худякова. Мне как-то посчастливилось восторгаться красивым зрелищем: чета Худяковых по вызову участников пирушки на Татьянин день[[125]](#endnote-123) танцевала «русскую» (обворожительный хореографический дуэт). О. Н. Андровская создала прекрасный обобщенный портрет Марии Львовны, спутницы, подруги, помощницы в трудовой жизни Полежаевых.

Образ Бочарова, созданный П. Г. Черновым, хорош, но полной гармоничности его мешает одна деталь, в которой актер не повинен — виноват костюмер: студенческая тужурка по покрою, по зеленым петлицам на воротнике не восстанавливает в памяти внешнего образа московского студента дореволюционных лет.

Этот недостаток имеет место и в других спектаклях […] Даже в спектакле «Анна Каренина» есть шероховатости этого порядка. Ну, это — мелочи. Но все же актеру не мешает, между прочим, всматриваться в портреты живописцев, больших мастеров, давших глубокие психологические образы и уделявших много внимания аксессуарам. Напр[имер], образ Анны Карениной у меня сложился при чтении романа Л. Н. Толстого очень близким к образу картины Крамского «Неизвестная», хотя меня заверили, что это — ее Анна Каренина; я представляю себе Анну именно такой, гордой, сильной. Внешний образ, созданный А. М. Андреевой, не похож на пленительный образ «Неизвестной». Я не видел А. К. Тарасову в «Анне Карениной», но в «Марии Стюарт» она настоящая Мария, шиллеровская. Прекрасный образ!

Извините за длинную записку.

*А. С. Самохин*

## **{****190}** Н. В. Михаловская На строительстве Братской ГЭС (1957 г.)[[126]](#endnote-124)

В октябре 1957 года в связи с сорокалетием Великой Октябрьской социалистической революции было принято решение направить бригаду артистов Московского Художественного театра в Восточную Сибирь к строителям Иркутской ГЭС, Ангарстроя, в колхозы и совхозы Усольского и Тулунского районов и, наконец, к строителям величайшей в мире стройки — Братской ГЭС.

Нашей бригаде представилась возможность самим увидеть героический труд советских людей, — вот почему с таким огромным волнением мы готовились к поездке в Иркутскую область.

В нашу концертную программу были включены сцены из спектаклей МХАТ «Кремлевские куранты», «Любовь Яровая», «Платон Кречет» и др. Были приготовлены сцены из комедии А. Н. Островского «Женитьба Бальзаминова», отрывки из произведений советских и классических авторов, вокальные номера.

Во время нашего пребывания на сибирских стройках бригада дала тридцать четыре концерта.

Иркутский край так величествен и многообразен, что впечатлений, полученных нами даже за сравнительно недолгое время, хватит очень надолго. Живешь в Москве, читаешь газеты, часто встречаешь в них описание великих {191} строек коммунизма, и вот теперь видишь их перед собой!

Вот мы в Шелихове, молодом социалистическом городе, выстроенном в течение двух лет руками комсомольцев Ленинградской и Орловской областей. С каким большим волнением и удовольствием мы выступали в его светлом, просторном, прекрасно оборудованном клубе, открытом совсем недавно, только 11 августа этого года, в День строителя.

Мы выступали и в Ангарске, в городе юности, как его называют сибиряки: ему всего девять-десять лет! Мы побывали у рабочих-железнодорожников, у строителей, у инженерно-технических работников. Сам Ангарск поразил нас каждым своим кварталом. Это поистине какая-то жемчужина, возникшая в сибирской тайге.

Представьте себе двух- или трехэтажные дома-коттеджи светлых радостных тонов — белого и розоватого, напоминающие именно жемчуг; тайга стала обязательной частью городского пейзажа и незаметно переходит в большой парк.

Хочется мне рассказать и о сельской аудитории, с которой мы встретились под Ангарском в колхозе Зверевском. Слушатели очень тепло и непосредственно принимали наш концерт и даже сами как бы участвовали в нем. Выступая с чтением отрывков и рассказов, я должна была делать паузу, чтобы прислушаться к той или иной реплике из зрительного зала, всегда очень существенной. Мне это не мешало, наоборот, я как бы жила жизнью и запросами слушателей и получала в этом большое творческое удовлетворение.

Приехав на строительство Братской ГЭС, мы были поражены масштабами стройки и грандиозностью ландшафтов. Величие строительства сливалось с величием природы. Берега высотой до 120 метров, каменистые обрывы на голубовато-зеленой Ангаре напоминают берега Черного моря. Над перемычкой строящейся плотины на высокой скале — огромная надпись белой масляной краской:

21 декабря 1954 г.

ЗДЕСЬ БУДЕТ ПОСТРОЕНА

БРАТСКАЯ ГЭС

Как клятва читаются издали эти слова над ширью водной глади и пенящимися порогами.

{192} Мы жили наверху в поселке Постоянном, который уже имеет определившиеся очертания будущего огромного города. Проложены шоссейные дороги, обозначающие будущие проспекты и улицы, кое-где построены хорошие дома. Строятся спортивный зал, театр, общественные здания, намечается набережная, участок тайги запланирован под городской парк.

Город строят молодежные бригады, молодежь, собравшаяся со всех концов Советского Союза. Жизнь уже налажена. Утром детвора бежит в школы, старшие спешат на работу, а по вечерам — в клубы, кино, на наши концерты. Выступая перед строителями молодого города, мы чувствовали себя как бы участниками великой стройки, и от этого на душе закипала радость.

Мы полюбили Сибирь. Мы увезли с собой самые теплые воспоминания о встречах с сибиряками, об иркутской земле, о всем крае великого созидательного труда, устремленного в прекрасное будущее, ради чего и стоит жить на свете.

# **{****193}** Идейно-творческое развитие МХАТ

# **{****195}** Деятели МХАТ о своем театре, о работе над спектаклями и ролями

## Вл. И. Немирович-Данченко — О. С. Бокшанской (Из письма) 16 марта 1924 г. Москва[[127]](#endnote-125)

… В театре нашем держится такое мнение — упорно держится, — что «старики» по приезде могут очень долго играть весь свой репертуар. И «На дне»? — И «На дне»! И все будет делать битковые сборы. И очень долго. И даже доставит настоящие радости. Так надоели все эти потуги создать что-то новое, все эти кривляния и конструктивна мы, что публика обрадуется старым спектаклям Художественного театра. После того как любимые актеры два года отсутствовали.

И многое в этом верно. И, конечно, до некоторой степени надо это обстоятельство использовать. Было бы малодушно и глупо махнуть рукой на все наши завоевания, порвать с ними и броситься навстречу тому, что, действительно, *во многом* обнаружило бессилие и что даже, может быть, нам не по природе. Нельзя с бацу разрывать со старым и нельзя бросаться в объятия всего молодого, что попадется. Надо твердо уяснить себе (для себя я эту работу проделал), что именно есть настоящего и в нашем, Художественного театра, искусстве вообще и в нашем старом репертуаре в частности. И то и другое должно быть сохранено. Но для того, чтобы сохранить {196} нечто прекрасное в огромном накопившемся материале, в груду которого попало и огромное количество мусора и старья, ветхости, надо не просто механически разделить груду на несколько куч, годных и негодных, а *выбрать* хорошее, годное, выудить, отчленить, отобрать, *очистить* от мусора. Практически это означает, что надо не просто — эту пьесу оставить, а эту отбросить, а даже ту, которую можно и стоит оставить, очистить (разумеется, без глубоких поранений) от того, что портило наше искусство и что непозволительно сейчас.

Только с таким подходом, *очень строгим, взыскательным*, можно принять старый репертуар.

… 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 публика, общество, власти — все любят, уважают, ценят именно большое, широкое, живучее [в] МХТ; а не наглядную историю его царственного умирания! Впрочем, царственного умирания, о каком у нас иногда говорили, *не бывает. Умирание* — всегда *гниение*. А уж какая царственность при гниении!

И история оценит живучесть МХТ, а не его смерть!

## **{****197}** К. С. Станиславский — А. Я. Головину 4 февраля 1927 г. Москва[[128]](#endnote-126)

Москва, 4‑го февраля 1927 года

Дорогой Александр Яковлевич.

В начале письма не могу удержаться от восторга по поводу всего: и Вашей чуткости, которая ухватывает на лету замысел режиссера, и Вашего удивительного знания сцены. (Покаюсь Вам, что полосатые арлекины, которые казались мне на эскизе несценичными, оказались при свете рампы чудесными.) Вы увидели то, что мой опытный глаз режиссера не видел. Мизансцены, которые Вы замечательно умеете оправдать, и ослепительные краски, которые положены там, где нужно, не вразрез, а на помощь основному действию и главной сущности пьесы. Ваши краски не лезут в глаза, несмотря на свою яркость, и являются фоном для костюмов. Вы замечательно чувствуете тело актеров знанием складок материй, покроев. Словом, если я был Вашим восторженным поклонником, теперь я стал психопатом. Вспоминаем Вас ежедневно и волнуемся тем, что мы, актеры, не сможем достичь Вашей высоты.

Теперь, когда уже выяснился спектакль, мне кажется, Вам полезно было бы познакомиться с общей картиной, которая получается на сцене[[129]](#endnote-127).

Пьеса нам разрешена в известном уклоне. Она во что {198} бы то ни стало должна быть революционной. Вы понимаете, как опасно это слово и как оно граничит с простой пошлой агиткой.

Но, к счастью, само произведение по своей сути либерально, и потому мы могли без компромисса пойти на это требование. Нам нужно только смело и ярко выметить основную артерию пьесы.

Вот какими соображениями мы при этом мотивировались. В пьесе грань между высшим и низшим сословием проведена ярко, и при современных требованиях не приходится эту грань стушевывать, а напротив, надо ярко вычерчивать. Роскошные граф и графиня (костюмы выходят замечательными по роскоши и цветам), попадая в бедную обстановку подвала башни, с необыкновенной силой выделяют ту основную разницу, которая нужна для пьесы. И в то же время бедность Сюзанны и Фигаро, дружно и любовно пытающихся превратить какой-то бывший склад вещей в уютную комнату для первой ночи, — становится необычайно трогательной и милой. Как трогательны пришедшие к новобрачным с крестьянскими обрядами простолюдины на фоне этих серых сырых стен подвала. Как великолепно контрастирует роскошь галереи, как вычурно ослепительны, изумительны комнаты графини и балкон с лестницей, пропеченный южным солнцем. Вероятно, такие же вычуры и роскошь еще больше подчеркнут эпоху изнеженности в последнем акте с ее выстриженными деревьями, фонтанами и озерами. Как хорош народный суд, идущий вразрез всей этой роскоши, и как становится необходима в этом толковании свадьба не в роскошном дворе дворцового фасада, а в закоулках дворца, где ютится прислуга. На этом бедном фоне, освещенном жарким заходящим солнцем, наивно, от сердечной простоты, простолюдины устроили трон и почетные кресла за свадебным столом. Наивная роскошь шаферов и шафериц, пискливая флейта и волынка деревенских музыкантов. Наивные деревенские танцы в присутствии блестяще разодетых графа и графини, глупо разряженной Марселины. Все это с полной выпуклостью заканчивает намеченную и выполненную линию пьесы и ее построение.

Ваш эскиз свадьбы великолепен. (Одна беда, что он сложен и не умещается на кругу. Об этом расскажет Вам Иван Яковлевич)[[130]](#endnote-128). Я влюблен в этот эскиз, и мне {199} трудно от него отрешиться, и я бы не смог этого сделать, если бы пьеса ставилась в прежних обычных тонах, т. е. графской роскоши, в которую попадает народ. Однако, при всей моей влюбленности в эскиз, я и все мы ощущаем в этой картине какой-то уклон от верно намеченной линии.

Ввиду того что Ваша постановка обещает быть во всех смыслах образцовой, я и решился написать Вам это письмо. Быть может, Вы издали почувствуете то, о чем мы пишем, и поймете, насколько необходимо перенести свадьбу подальше от дворца, насколько нужно в этой картине народного торжества убогое убранство дворцовых задворок и среди них контраст пышных графских костюмов.

Горячо Вас любящий

*К. Станиславский*

## **{****200}** К. С. Станиславский Беседа с участниками народной сцены в спектакле «Cестры Жерар» (1927 г.)[[131]](#endnote-129)

Прислушайтесь все к тому, что я сейчас скажу. Нет в жизни большего счастья, чем возможность делать то, что ты хочешь, работать в избранной, страстно любимой тобой профессии.

Революция дала нам эту возможность. Она освободила нас от необходимости отдавать свой труд, свои силы и здоровье нелюбимому делу, только для того, чтобы иметь средства к существованию.

В нашей стране каждый сейчас трудится на том поприще, которое доставляет ему нравственное удовлетворение.

Что же происходит у нас на сцене?

Вы только что сыграли мне финал картины тюрьмы, так называемое «Взятие Бастилии». Эта трехминутная народная сцена является кульминационным моментом в спектакле, она подводит итог борьбы за торжество правды и справедливости, за освобождение народа от гнета монархии и деспотической жестокости аристократов, управляющих Францией вместе с королем. Это сцена победы французской революции. Что же я вижу из зрительного зала? Мне стыдно сказать вам это: скучающие, {201} равнодушные лица артистов, формально выполняющих свои задачи в этой сцене.

Я наблюдал вас такими в финале этой картины уже несколько дней. Я думал сначала, что это случайность, что вы устали от прогонов и полных генеральных репетиций. Я распорядился вчера не назначать репетиций с актерами, я решил дать вам отдохнуть. Мы занимались вчера весь день монтировкой. К сожалению, несколько минут назад я увидел ту же картину: скучающие лица, холодные возгласы, вялые движения. Где то вдохновение, та радость освобождения, тот бешеный ритм, который после взятия Бастилии вылился у парижан в знаменитую карманьолу — народный танец, возникший тут же на площади, на фоне дымящихся развалин Бастилии? Где тот порыв, который подсказал народу, бравшему Бастилию, разъять и разнести по камешку эту мрачную крепость, символ монархии?

Вы же отлично знаете про этот факт. Вам знаком ритм и напев карманьолы. Но такие, какими я вас только что видел, вы, по-моему, неспособны протанцевать даже пустую польку, а не то что полный внутреннего огня и темперамента танец. Вы неспособны не только сдвинуть огромные каменные глыбы Бастилии, вы неспособны поднять с земли простой кирпич!

Скажу вам несколько горьких истин. Когда вы приходите ко мне просить, чтобы вас приняли в театр, вы клянетесь всем, что для вас свято, что театр для вас — цель всей вашей жизни, что если вас не допустят работать в театре, вы морально погибнете, вы перестанете существовать. Вы утверждаете, что готовы исполнять любую работу в театре. Чаще всего произносится — готов мыть полы!

Но стоит пойти вам навстречу, как не проходит и двух-трех лет, а вас видишь уже утомленными, скучающими, разочарованными, и ведь не за мытьем пола, а в творчестве, на сцене. Это ужасно! Этому нет названия! Это смерть для всего нашего искусства! Единственно, что может погубить театр, — это скука, идущая со сцены в зрительный зал, скука и равнодушие актеров, *якобы* действующих, *якобы* играющих, *якобы* творящих на сцене. Это недостойно звания артиста. Это возвращает театр на 50 лет назад, когда понятие ансамбля, целеустремленности спектакля, моральной ответственности {202} актера за свое пребывание на сцене было заменено пустой развлекательностью театрального представления.

На собраниях вы горячо ратуете за новое назначение искусства в Советской России, вы клянетесь в преданности народу и революции, а когда перед вами открывается возможность осуществить ваши слова и обещания на деле, на сцене, в избранной вами профессии, когда вы должны воплотить на сцене народ (пусть французский — это не имеет значения), народ во всем его многообразии, вы скучаете, вы равнодушно выполняете задачи, поставленные перед вами сюжетом автора, сценическим рисунком режиссуры. Это преступление. Преступление перед собой как артистом, художником, преступление перед театром, в котором вы работаете, преступление перед государством, которое дает вам возможность жить и творить в искусстве.

Вы восторгаетесь на словах Художественным театром и моей системой, а на деле порочите, оскверняете и театр и меня. Я стремлюсь всю жизнь создать вам творческий метод к перевоплощению в сценический образ на основе жизненной правды. Это задача огромной трудности. Путь к ней нелегок, но вы уже вступили на этот путь, перед вами есть эта возможность. Пускай она еще скромна по размеру, но она есть, она реально существует; это — участие в народных массовых сценах!

Перед вами чудесная возможность перевоплощения — самого вдохновенного творческого процесса в мастерстве актера. Сегодня часть из вас — представители революционного народа Франции, другая часть — его враги: графы, герцоги, виконты и их прихлебатели. Завтра вы «выборные люди» русского народа в «Царе Федоре» и враги народа — бояре и князья-феодалы. Послезавтра вы представители московского общества 20‑х годов прошлого века на балу у Фамусова. Какая громадная возможность к перевоплощению! Каждый день новый образ, реально существовавший в истории, действующий, мыслящий, имеющий свою биографию, свои жизненные и сценические задачи, свое сквозное действие. Неужели я вас учу, что для того, чтобы сыграть новую роль, надо только переменить костюм, бороду и взять в руки сегодня топоры и ружья, завтра посох и шапку, послезавтра лорнет, трость и веер!

{203} Это профанация всего, ради чего мы создавали с Владимиром Ивановичем Художественный театр. Это гибель его. Славу Художественного театра составляли не только Качалов, Москвин, Леонидов, Савицкая и Книппер, а наравне с ними народные сцены. В них жили и развивались принципы воспитания труппы и полного, глубокого, действенного раскрытия сценического воплощения идеи и сюжета драматурга.

Гордостью Художественного театра были народные сцены на Яузе в «Царе Федоре», сцена на Форуме в «Юлии Цезаре», сцена бунта в «Детях солнца», сцена-пауза гостей в «Горе от ума», сцена в Мокром в «Карамазовых», сцена у цыган в «Живом трупе», народ в «Пугачевщине».

И вы хотите равнодушным отношением к народным сценам, скучающими лицами, вялым ритмом лишить нас, стариков театра, того, что мы накопили за 25 лет!

Этого не будет! Я потребую тогда закрыть театр и уверен, что меня поймут те, от кого это зависит.

Поймите, театр — это коллектив в искусстве, спектакль — это ансамбль, в котором никакой актер, играющий большую роль, как бы он замечательно ни играл, не спасет положения, если вокруг него будет пусто, скучно, серо в решающий момент сценического действия пьесы.

Я не потерплю распущенности и халтуры на сцене. Я не желаю видеть — не имею на это права — скучающих физиономий на сцене. Я не имею в своем распоряжении таких режиссерских приемов и кунштюков, которыми я мог бы скрыть хотя бы одно скучающее лицо в народной сцене. Одно такое лицо губит всю сцену, всех честно действующих вокруг него, так как по закону контраста оно вылезает вперед, отвлекает на себя внимание публики. Его нельзя спрятать, его нельзя ничем замаскировать. Проще, правильней и справедливей убрать его со сцены, предложить такому артисту уйти в другой театр.

Пусть тот, кому трудно участвовать в народных сценах, придет и заявит мне честно об этом. Лишить Художественный театр его главной силы — умения строить и наполнять яркой, подлинной жизнью народные сцены — я не могу, не имею права перед теми, кто доверил Владимиру Ивановичу и мне руководство театром, Поэтому {204} сокращать и выбрасывать народные сцены, как это делается в некоторых театрах, я не буду, не ждите от меня этого.

Наоборот, я буду беспощадно требователен к ним. Тем более что нам не сегодня-завтра предстоит выпускать «Бронепоезд» — пьесу, в которой главное действующее лицо — *народ*, русский народ, совершивший, для того чтобы мы могли свободно, радостно, не думая о завтрашнем дне, работать в искусстве, в театре, совершивший переворот в истории мира — нашу русскую, Великую революцию.

Кто этого не понимает, пусть уйдет от нас, ему не по пути с Художественным театром.

Простите за резкость, но я очень взволнован.

## **{****205}** К. С. Станиславский — А. М. Горькому 6 января 1933 г. Москва[[132]](#endnote-130)

Москва, 6 января 1933 года

Дорогой Алексей Максимович.

Я приступаю к работе над «Булычовым»[[133]](#endnote-131). В этой пьесе я вижу лучший предлог для того, чтобы раскрыть свое отношение к театру и современности. Мне хочется проработать пьесу серьезно, в плане нашего искусства, не спеша, так как ее значение — в глубине выдвигаемых проблем, а не в хроникальном изображении фактов. К Вашему приезду надеюсь иметь материал для обсуждения с Вами нашего подхода к пьесе, так как к тому времени будут с актерами сработаны многие сцены из «Булычова».

Я очень сожалею, что мне не удалось встретиться с Вами во время Вашего последнего пребывания в Москве, так как я вернулся из-за границы уже после Вашего отъезда. Между тем мне хотелось обсудить с Вами ряд вопросов, имеющих первостепенное принципиальное значение для театра. В настоящий момент они обострились до такой степени, что требуют очень ясного, определенного и категорического решения. В их основе лежит один самый существенный вопрос о понимании роли МХАТ в современности, о понимании его особенного, специфического искусства, не похожего на искусство {206} других театров. Внутри театра мы его формулируем как вопрос «вширь» или «вглубь». То есть должны ли мы направить все силы на понимание, углубление и развитие нашего искусства, не гоняясь за количеством постановок, или — по примеру других театров — стараться дать быстрые и потому преходящие отклики на злободневные вопросы, не думая об углублении искусства.

Было бы наивностью думать, что, ставя так вопрос, я отгораживаюсь от потребностей современности: напротив, я думаю, что МХАТ обязан глубоко, а не поверхностно отвечать современности; смотреть в существо вещей, а не на их поверхностную оболочку. Я хочу театра *мысли*, а не театра протокольных фактов. Со всей искренностью я хочу сказать, что иной роли для себя в наши дни я не вижу — остаток своей жизни я хочу потратить на воспитание актера и углубление актерского мастерства, способного передать самые глубокие и сильные чувства и мысли человека наших дней.

Мне казалось, что и Ваша позиция по отношению к МХАТ совпадает с моими взглядами. Вы не напрасно формулировали положение МХАТ как театральной Академии.

Этому росту «вглубь» есть, однако, много препятствий. За последние годы театр очень раздался «вширь» в нем более 120 человек актерского состава, из которых многие претендуют на работу, которой мы не можем им дать и которой они в МХАТ нести не могут; проходили постановки, в которых искусство МХАТ не стояло на должной высоте, — возникала неудовлетворенность и тоска. В результате образовалась группа, которая лозунгу «вглубь» противопоставила стремление «вширь» — к быстрому и многочисленному выпуску пьес, к иному пониманию актера. Я не вижу иного выхода, как разделение театра, чтобы основной МХАТ мог со всей последовательностью проводить принятую линию. Я считаю необходимым сосредоточить все силы внутри *единого* театра без всяких добавочных сцен — и с этой единой, одинаково понимающей искусство труппой я надеюсь добиться нужных результатов. […] Я надеюсь, что Вы поможете нам в этот ответственный для жизни театра момент.

## **{****207}** В. И. Качалов Моя работа над ролью (1935 г.)[[134]](#endnote-132)

Работая над любой новой ролью, я помимо того непосредственного материала, который дан мне самим автором, стараюсь использовать и подсобный материал. В тех случаях, когда я имею дело с произведением автора — современника, мне представляется счастливая возможность обращаться не только к музейным экспонатам — гравюрам, фолиантам и т. п., — но и к живым моделям, к людям моей эпохи, с которыми мне приходилось сталкиваться в жизни. Где бы я их ни встречал, я всегда пытливо наблюдал за этими встретившимися на моем пути людьми, вслушивался в их разговоры, запоминал их интонации. При этом я старался не только уловить их внешние повадки, но и проникнуть во внутреннюю сущность заинтересовавшего меня человеческого объекта.

Эти уловленные и запечатлевшиеся в памяти черточки, дополняя образ, написанный драматургом, играют весьма существенную роль в процессе создания того сценического образа, который видит зритель. […]

Примерно так я и подошел к работе над моей последней ролью — Захара Бардина во «Врагах» М. Горького. Воспоминания о том времени, к которому относится действие пьесы, — об эпохе революционного движения {208} 1905 года — сохранились в моей памяти очень живо. В те годы мне часто приходилось соприкасаться с кругами той либеральной буржуазии, к которой принадлежит Захар Бардин. Мои личные наблюдения дали мне возможность отрешиться от того кажущегося добродушия, которое можно при поверхностном чтении пьесы увидеть в облике этого «культурного европейца», и заострить этот образ в сатирическом плане. Вспоминая все то, что я подглядел во всех виденных мной живых Бардиных, я отчетливо ощутил необходимость показать, как сочетаются в нем показной гуманизм с заботой о собственной шкуре, разговоры о культуре со стремлением к наживе, боязнью всего, что могло бы помешать собственному благополучию.

Внешним покровом культурности и гуманизма прикрывается настоящее лицо корыстолюбивого фабриканта и помещика Бардина. Но в то же время Бардин хочет найти себе какое-то внутреннее оправдание, убедить самого себя, что возможно «мирное и разумное» разрешение этих больных социальных вопросов.

В начале пьесы он пытается как-то оспаривать взгляды своего компаньона о необходимости режима железного кулака по отношению к рабочим. «Зачем вражда, я хочу добра». Но эти «благие намерения», которые внешне рисуют Бардина как будто бы с положительной стороны, быстро испаряются по мере развертывания событий. И образ принимает уже другое внешнее выражение. Это — ограниченный, беспринципный, целиком пропитанный идеологией своей среды человек. Это вовсе не обособленное существо, это рупор своего класса.

И вот для того чтобы найти более выпуклое и выразительное очертание образа, я мобилизовал все свои воспоминания, относящиеся ко встречам с людьми, близкими по своему существу к Захару Бардину. От одного я брал барственность, апломб, от другого — «серьезность глупости», от третьего — наивность, граничащую с той же глупостью.

С того момента, как у меня в голове сложились общие контуры образа, я целиком очутился в его власти. Все мое внимание, все мое творческое «я» было поглощено Захаром Бардиным. Состояние, знакомое всякому художнику, увлеченному творческой работой. Обычно я его переживаю, готовя свою очередную роль. А ведь {209} каждая новая роль, каждый новый образ, который я должен донести до зрителя, по-своему захватывает и волнует.

Не только на репетициях, но и на улице, в рабочем кабинете, в самых различных условиях, в самой разнообразной обстановке накапливается и вынашивается задуманный образ. Часто ловишь себя на том, что, играя в каком-то другом спектакле, живешь уже жизнью новой, еще не показанной роли, захватившей в плен и сердце и мозг. Произносишь привычные слова старой роли, а в голове уже иные слова, которые через некоторое время придется произносить на этой же сцене. Идешь по улице, сидишь в дружеской компании и вдруг неожиданно находишь какой-то новый жест, какую-то новую интонацию. Творческая фантазия работает все напряженнее и напряженнее. Иногда, прогуливаясь по городу, незаметно для себя вдруг заговоришь вслух сам с собою.

Временами даже кажется, что тебя уже не удовлетворяют слова, данные автором. И в этот момент хочется найти какие-то новые слова. Но этих слов нет, вместо них нужно найти какие-то бессловесные дополнения.

Многое, конечно, подсказывает и окружающий на репетициях актерский ансамбль. Часто на репетициях находишь те краски и средства, которые лишь смутно ощущались накануне.

Вот примерно таким путем и создавался мой образ Захара Бардина.

Теперь пора уже мне переходить к новым ролям. Ближайшей, очевидно, будет роль Фамусова в «Горе от ума». Когда-то в этой пьесе играл я Чацкого. Другие годы, другой возраст. И хотя сердце, может быть, лежит по-прежнему к Чацкому, приходится все-таки подчиняться времени[[135]](#endnote-133). […]

Но радостнее и приятнее всего была бы для меня возможность выступить на сцене в облике людей нашей замечательной эпохи. Правда, мало еще таких образов создано советскими драматургами. За последнее время лишь одна роль заставила меня пожалеть, что я недостаточно молод для того, чтобы ее сыграть. Это — Платон Кречет в пьесе Корнейчука. Нас, актеров Художественного театра, часто упрекают в том, что мы, стремясь наиболее правдиво отобразить на сцене живого человека, {210} в то же время не даем своего к нему отношений. Платон Кречет кажется мне именно таким живым человеком, которого можно играть, передавая и свое отношение к нему, как к подлинному представителю замечательного молодого поколения интеллигенции, идущего нам на смену.

Хотелось бы побольше иметь времени, чтобы бывать в обществе новых людей, больше и глубже их наблюдать и, впитав в себя все то, что может дать это общение, творить еще более радостно и бодро.

## **{****211}** Вл. И. Немирович-Данченко — А. М. Горькому 4 февраля 1936 г. Москва[[136]](#endnote-134)

Дорогой Алексей Максимович!

… Должен признаться Вам, что с работой над «Врагами»[[137]](#endnote-135) я по-новому увидел Вас как драматурга. Вы берете кусок эпохи в крепчайшей политической установке и раскрываете это не цепью внешних событий, а через характерную группу художественных портретов, расставленных, как в умной шахматной композиции. Сказал бы даже, мудрой композиции. Мудрость заключается в том, что самая острая политическая тенденция в изображаемых столкновениях характеров становится не только художественно убедительной, но и жизненно объективной, непреоборимой. Вместе с тем Ваша пьеса дает материал и ставит требования особого стиля, если можно так выразиться, — стиля высокого реализма. Реализма яркой простоты, большой правды, крупных характерных черт, великолепного, строгого языка и идеи, насыщенной пафосом. Такой материал сейчас наиболее отвечает моим сценическим задачам, — разрешите сказать, — моему театральному искусству, формулой которого является синтез трех восприятий: жизненного (не «житейского»), театрального и социального. Мужественность и простота. Правда, а не правденка. Яркий темперамент. Крепкое, ясное слово. […]

{212} И вот «Враги» я считаю лучшим современным драматическим спектаклем и одним из лучших в истории Художественного театра.

Правда, «Враги» — в том понимании Вашей драматургии, которую, как я говорю, я увидел по-новому, — лучше других Ваших пьес — той же «Вассы», «Последних», «Детей солнца», — но и эти все, если к ним подходить вот так, как я подошел к «Врагам», гораздо *сценичнее*, чем Вы позволяете себе о них отзываться («случаи из жизни неудачного драматурга»). Говорю это с убеждением и большой проверкой. При свидании поговорил бы подробнее и, главное, яснее. Чувствую, что Вам приходится очень напрягать внимание, чтоб понимать то, что я пишу.

Теперь буду ждать Вашей новой пьесы с — как бы это сказать? — с напряженной мыслью о ней[[138]](#endnote-136).

Вы еще не смогли бы набросать, какая обстановка и какие образы? На каких актеров может быть расчет?

В тайниках души я думаю — признаюсь Вам — что это и будет наш спектакль к 20‑летию[[139]](#endnote-137). Разве надо давать непременно пьесу из гражданской войны! Разве не лучше дать вообще спектакль высших литературных и сценических достижений за эти 20 лет!

Крепко жму руку.

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*

## **{****213}** В. Г. Сахновский Из статьи о спектакле «Мертвые души» (1937 г.)[[140]](#endnote-138)

### I

… «Мертвые души» — поэма о мертвом классе, не желающем уходить в могилу, вырытую ему историей, и потому заражающем собой живых.

Образы Гоголя благодаря глубокому охвату ими жизненных явлений доныне полны неисчерпаемой жизненностью.

В. И. Ленин любил пользоваться образами «Мертвых душ» как отличным оружием в борьбе с политической реакцией всех оттенков. Так, в 1897 году Ленин утверждал: «Манилов сидит в каждом народнике». В 1904 году, борясь с меньшевиками, Ленин приравнивал их к «мертвым душам» Гоголя: «Кто похож на прямолинейного Собакевича, наступающего всем на самолюбие, то бишь на мозоли? Кто похож на увертливого Чичикова, покупающего вместе с мертвыми душами также и молчание? Кто на Ноздрева и на Хлестакова?» Описывая в книге «Развитие капитализма в России» уход обнищалых крестьян «из местностей с наиболее патриархальными хозяйственными отношениями», В. И. Ленин говорит: «Они бегут от “народного производства”, не слушая несущегося им вдогонку хора голосов из “общества”. {214} А в этом хоре явственно выделяются два голоса: “мало привязаны!” — угрожающе рычит черносотенец Собакевич, — “Недостаточно обеспечены наделом”, — вежливо поправляет его кадет Манилов».

Как видно из этих примеров, «Мертвые души» страстно изобличают всякую реакцию, пытающуюся отдать живые силы истории во власть мертвых душ, приговоренных историей к смерти.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

### III

К. С. Станиславский, выпускавший спектакль «Мертвые души» и следивший за всей работой в заключительный период репетиций, утверждал, что не нужно никаких режиссерских приукрашений для вскрытия смысла этого замечательного произведения Гоголя. Должно так скомпоновать текст, должен так быть поставлен актер по смыслу его действий на сцене, чтобы он, и только он, своим искусством донес все содержание гоголевского текста.

Приведем несколько мест из записей беседы К. С. Станиславского на репетиции 25 ноября 1932 года. Смысл сказанного тогда Константином Сергеевичем сводится к следующему:

Гоголь труден потому, что он весь на страсти. Ни у одного автора нет такой широты и страсти. Актеру надо это понимать и любоваться элементами роли.

Чичиков приходит, чтобы отравлять. Есть зло, которое катится по Руси, как Чичиков на тройке. Какое это зло? Оно вскрывается в каждом по-своему. На яд Чичикова в каждом из тех, с которыми он ведет свои дела, есть своя реакция. Чичиков ведет одну линию, но у него новая роль с каждым действующим лицом.

Какая реакция у губернатора (во второй сцене спектакля), когда вливает в него свой яд Чичиков? Губернатор поддается на лесть. Чичиков раздувает в нем тщеславие. Губернатор до такой степени падок до лести, что в конце концов, ослепленный окончательно, он готов отдать свою дочь за незнакомого проезжего господина. Губернатор настолько обольщен Чичиковым, что если бы Чичиков попросил помочь ему купить мертвые души, то губернатор согласился бы. Губернатор дома — мещанин, {215} в манерах очень милый, но мещанин. Важен не результат такого самочувствия. Важно, какое здесь должно быть сквозное действие?

Чиновники. Каждый знает себе цену, они умеют заставить себя уважать. Для таких лиц, знающих себе цену, но низкопоклонствующих перед старшим чином или весом в обществе, важно знать, кто этот вошедший в гостиную губернатора человек из Петербурга? Чем больше будет на протяжении этой сцены и всей пьесы борьбы между Чичиковым и чиновниками, тем лучше: Чичиков должен втереться в доверие и в общение с чиновниками.

Чичиков начинает с подобострастия, втирается целой системой действий. Разговаривает с людьми сначала осторожно и с каждым по-разному, а потом, освоившись, свободно. Нужно, чтобы действие между чиновниками и Чичиковым имело оттенок самого тонкого приспособления.

Задача актера, играющего Ноздрева, когда он входит в гостиную губернатора, да и вообще задача Ноздрева, куда бы он ни появился, одна: найти себе жертву и ее обработать. Выходить на сцену актер — Ноздрев должен с одной задачей: как бы сегодня приятно провести время.

Образ Манилова был найден тогда, когда исполнитель[[141]](#endnote-139) сказал себе: «Я делаю все это, то есть ухаживаю за гостем, потому что я делаю все это для себя, для собственного своего удовольствия. Я не могу иначе поступить с образованным гостем». Когда исполнителем было найдено это восклицание «Ага!» — причем Манилов трет лоб, делая вид, что понимает, а сам не понимает, о чем говорит Павел Иванович, — тогда был найден Манилов.

Сцена у Собакевича — это торговля. Но Собакевич кокетничает, что у него все самое лучшее, не то что у кого-нибудь из других помещиков. Это кокетство должен угадать Чичиков.

Плюшкин сначала стремится избавиться от Чичикова, потом понять, что он может быть полезен, потом ухватиться за него, потом почувствовать его благодарность. Вот в чем сквозное действие Плюшкина.

Дамы. В скучный город, где нет никаких развлечений, приехала знаменитость и встряхнула всю жизнь. Задача — ошеломить друг друга новостями и сенсациями.

Из замечаний, которые делал Константин Сергеевич, {216} видно, что сценическое воплощение поэмы Гоголя рассчитано не на иллюстрацию к отдельным главам поэмы, а на глубокую передачу идейного содержания поэмы Гоголя средствами театра.

Социальный смысл поэмы раскрывался не внешними режиссерскими приемами, а проникновением в глубь образа, стремлением передать его внутреннее существо.

Чичиков, Ноздрев, Собакевич и другие герои «Мертвых душ» — это не характеры, а типы. В этих типах Гоголь собрал и обобщил многие схожие характеры, выявляя во всех них общий жизненно-социальный уклад. Играя Чичикова и других героев поэмы, актер должен силой своего мастерства достигнуть творческого обобщения, роднящего театральный образ с замыслом Гоголя.

Путь к созданию таких типов-образов не может идти через искание внешней характерности: такие искания неизбежно привели бы к гротеску, к утрированной гиперболизации. Путь актеров Художественного театра к созданию гоголевских типов шел через раскрытие сложной внутренней природы образа. Каждый из актеров приходил своей собственной творческой дорогой к построению гоголевского образа, но каждый из актеров осмысливал образы Гоголя, подходя к ним как человек нашей эпохи, глядя на эти образы глазами современного человека.

Задача режиссуры сводилась к тому, чтобы эти отдельные актерские линии объединить в единую линию спектакля. А линия эта мыслилась так. Спектакль должен дать изображение николаевской России в подлинном гоголевском преломлении, но в интерпретации современного советского театра. Социальный смысл гоголевской сатиры должен зазвучать так, чтобы поэма Гоголя оказалась близка, понятна и убедительна для советского зрителя.

«Мертвые души» — один из тех спектаклей, которые закрепляют за театром подступы к социалистическому реализму.

## **{****217}** Вл. И. Немирович-Данченко «Анна Каренина» на сцене МХАТ (1937 г.)[[142]](#endnote-140)

Перенос романа на сценические подмостки дело для всякого театра рискованное и только в исключительных случаях заслуживающее одобрения. Однако в поисках великолепного актерского материала театр все же прибегает к инсценировкам. Романы лучших писателей увлекают огромной правдой первоисточника, психологической глубиной и многогранностью образов. Если же роман принадлежит перу своего, национального писателя, то материал становится вдвойне близок природе актера. В таких случаях актерские достижения в значительной мере перекрывают недостатки спектаклей с точки зрения классической театральной формы, которую инсценировка неизбежно разрушает.

Лев Толстой, как художник, был всегда родным нашему театру. Чехов и Толстой. Горький, с его открыто революционным направлением, только в последнее десятилетие властно овладел творческой устремленностью актера Художественного театра. Это явление, это переключение творческой устремленности нашего актера происходило медленно, грузно. Потому что оно неминуемо охватывает все элементы актерского и режиссерского мастерства. А это значит: все художественные привычки, методы театра — все то, в чем переплетаются и богатые {218} нажитые ценности театра, требующие бережной охраны, и заштамповавшиеся слабости и недостатки, требующие вытравления.

Однако именно благодаря этому интереснейшему в истории театральной культуры процессу получились и ясные очертания нового отношения к Толстому. Уже в подходе к «Воскресению» была огромная разница с тем, как театр работал над «Живым трупом». Теперь же идеологическое направление театра стало еще глубже и строже.

Установить драматургическую линию спектакля, выбрать наиболее заманчивые картины романа, воспроизвести глубокие и тонкие переживания действующих лиц, провести их через великолепную ясность и простоту, свойственные величавому творчеству Толстого, уберечься от малейшей вульгарности, вычертить из всего материала роли для актеров, донести до зрителя этот густой аромат толстовского обаяния, и чтобы все это было пронизано глубоко заложенной в романе социальной идеей — таковы задачи, стоявшие перед составителем сценического текста и режиссурой.

### \* \* \*

Чего зритель ожидает от «Анны Карениной» на театре? Ведь это любимейший роман в мире. Сколько раз переводили его на кино! Сколько драм игралось на эту тему, вульгарно сколоченных до пределов адюльтера с трагическим концом.

Но раз за это взялся театр с таким аппаратом, как Художественный, — ох, боюсь, что множество зрителей ожидает увидеть на сцене почти все свои впечатления, полученные от романа: всю линию Анны — Вронского — Каренина, и всю линию Левина — Кити, и драму семьи Облонских, и так называемый «высший свет», и уж конечно — скачки и Обираловку.

Ясно, что такой размах физически невозможен. Обсуждали в театре мысль о спектакле, продолжающемся два вечера подряд, как когда-то давались «Братья Карамазовы». Однако тут столкнулись с необходимостью таких переделок и переработок текста романа, которые вряд ли были бы допустимы. Да и самый образ Левина в идеологическом смысле стал под сомнение; ясное и твердое {219} социальное истолкование его на театре было бы во всяком случае необычайно трудным.

Роман Толстого огромен по своему философскому размаху. Он охватывает не только трагическую страсть Анны, но и мучительные размышления Левина о смысле жизни, строгость и целомудренность взаимоотношений между двумя любящими существами, огромный вопрос о детях в тогдашнем общественном укладе и целый ряд других. Вообще роман так богат и идейным и художественным содержанием, что даже часть его может представить прекрасное целое.

### \* \* \*

В нашем спектакле дается почти полностью линия Анны. Трагедия Анны. Трагический конфликт между охватившей ее страстью и жестокой, фарисейской, господствующей над ее жизнью моралью ее среды и эпохи.

С одной стороны — скованная в гранитные стены мораль блестящего императорского Петербурга, мораль, по которой Каренин даже мирится с изменой жены, лишь бы об этом громко не говорили в свете; с другой — сильная страсть, доведенная до крайних пределов в своей требовательности, простота и искренность честной натуры, которая, ощутив радость чистой правды, уже не может помириться с лицемерием и ложью.

Анна вся во власти мужа, и ей грозит гибель. Однако Толстой расположен увидеть «божеское» в самых закоренелых фигурах. Так происходит и с Карениным. Эта «машина», и «злая машина, когда рассердится», при виде настоящего человеческого горя — умирания Анны — расплавляется в сочувствии, познает «счастье прощения» и готова к самоотверженности. Казалось бы, конфликт не поведет к трагической развязке: Каренин согласен на развод и даже готов отдать Анне сына.

Но он же, великолепный реалист Толстой, твердо знает, что в мире, который он описывает, такого сентиментально-благополучного исхода быть не может. На помощь непоколебленной царствующей фарисейской морали является графиня Лидия Ивановна. Влюбленная в Каренина ханжа быстро овладевает его ослабевшей волей и поворачивает руль событий: Каренин отказывается от своих обещаний, не дает ни сына, ни развода. Затравленная, оскорбленная Анна изгнана из общества.

### **{****220}** \* \* \*

И еще дальше, и еще глубже прозревает гений Толстого. Женская любовь описываемой эпохи не то, что мужская. Мужчине там предоставлено широкое поле общественной и государственной деятельности, отвлекающей его от любовных переживаний, а права женщины грубо ограничены, любовь легко обостряется у нее до предела, являясь началом и концом всей ее психологии. Дня Анны развод мог бы быть и не нужным, если бы Вронский любил так, как любит она, так же самоотверженно и неиссякаемо. И в конце концов развод оказывается нужнее ему, потому что для него это — возможность, женившись на Анне, сохранить все свои связи в свете. Для нее единственный смысл жизни — любовь Вронского. Он же плоть от плоти, кровь от крови своего общества. Ее любовь обостряется до трагизма, его — пресыщается, гаснет, а тот «свет», который с позором изгнал ее из своей среды, становится так же близок ему, как был и до встречи с Анной.

Впрочем, роман Толстого, как известно, всегда возбуждал горячие идеологические споры, так, может быть, он и теперь встряхнет всю сложность жизненных проблем, захваченных гениальным писателем.

### \* \* \*

В другом месте можно было бы сказать много интересного о глубоких художественных и технических задачах, поставленных перед театром этой инсценировкой. Для пишущего эти строки, во всяком случае, в этом спектакле продолжает осуществляться ломка некоторых так называемых традиций театра в полном соответствии с ценнейшими его завоеваниями — работа, прошедшая через постановки «Врагов» и «Любови Яровой».

Это относится и к борьбе с рыхлыми темпами, заштамповавшимися в театре под флагом неверно понимаемой «чеховщины»; и к борьбе с уклонами от художественного реализма к натурализму; и к новым достижениям в области сценической техники; и к углублению психологических задач; и — что самое важное — к большей, чем прежде, четкости, пронизывающей спектакль социальной идеи.

## **{****221}** [Переписка Н. П. Хмелева со зрителем Н. Шапошниковым][[143]](#endnote-141)

### Н. Шапошников — Н. П. Хмелеву 21 мая 1937 г. Москва

Дорогой тов. Хмелев!

Меня заставляет обратиться к Вам глубоко запавшее сомнение, верно ли трактуете Вы образ Каренина.

Видеть Вас в этом спектакле мне, как и тысячам других желающих, еще не удалось. Но зато я слушал Вас по радио с глубочайшим вниманием.

Как Вы жестоки, как бесчеловечно трактуете Вы трагедию Каренина!

Ваше обращение к Анне в первом акте — «я люблю тебя», с интонацией, вызвавшей смех зрителей, осуждающей бессердечность Каренина, я, со своей стороны, принял с глубокой болью в сердце и со слезами на глазах (не стыжусь признаться в этом).

Болезненный душевный надрыв Каренина Вы превращаете в его грубость. Его личную трагедию, затаенную в самом себе, что в миллион раз увеличивает тяжесть надвигающегося на него несчастья, его сдержанность Вы трактуете как грубость и бездушие.

Судя по Вашей трактовке, нет такой низости, гадости, которую не совершил бы Каренин во имя карьеры.

{222} Во имя чего же Вы даете такое толкование Каренина? Для реабилитации Анны?

Но разве отношение Анны к Каренину до момента вынужденного признания о своей измене должно быть признано благородным?

Так для чего же Вы даете нам Каренина без капли человеческого чувства, без единого психологического переживания? Подобного рода вопросы, я думаю, возникают у многих. Тем желательнее было бы узнать Ваше мнение обо всем этом. Искренне относящийся к глубокому вашему таланту

*Н. Шапошников*

Москва, 21 мая 1937 г.

### Н. П. Хмелев — Н. Шапошникову 22 мая 1937 г. Пестово

Дорогой товарищ Шапошников!

Вы пока первый человек, поставивший передо мной вопрос о трактовке Каренина в такой плоскости. Я получаю очень много писем о моей работе над ролью Каренина, но их авторы, все без исключения, высказывают взгляды, диаметрально противоположные Вашим. Уважаемый товарищ, разрешите и мне также поставить перед Вами целый ряд вопросов.

Прежде чем начать работу над ролью Каренина, я старался глубоко изучить бессмертное творение Толстого. Я вновь перечитывал и другие произведения Льва Николаевича. Я довольно долго вынашивал образ Алексея Александровича Каренина.

Я много беседовал с людьми, которые лично знали Льва Николаевича. Их взгляды на Каренина целиком и полностью совпали с моим пониманием образа. Глубочайшим образом изучивший произведения Л. Н. Толстого, замечательный учитель театра Вл. И. Немирович-Данченко подтверждал правильность взятой мной линии. Думаю, что сейчас я спокойно могу подвести итоги моей работы, которая мне безумно дорога, но которая, конечно, не является бесспорной.

Мое толкование обусловлено исторической правдой, отношением Толстого к образу Каренина, наконец, моим, {223} если можно так выразиться, партийно-пристрастным отношением к рождаемому мной образу. Я никаких насилий над собой не совершал, меня никто не заставляет делать из Каренина исчадие ада.

К. С. Станиславский писал: «если играешь злого, ищи, где он добрый». Я в Каренине, если Вы хотите знать, несмотря на бесконечную ненависть к нему, искал такие свойства характера, которые говорили бы о нем как о *человеке*. Не знаю, может быть (это, очевидно, так и есть), до вас «не дошла» трагедия прощения Карениным умирающей Анны. Вы что же, прослушали эту сцену? Почему Вы ни единым словом о ней не обмолвились? Жаль, что Вы не видели спектакля. Слушая спектакль по радио, Вы не могли, конечно, видеть, как воспринимает зал сцену «примирения». Когда Каренин бросается на колени перед умирающей Анной, зал плачет. Мой Каренин рыдает, прощая Вронского. Разве в этой сцене Каренин — «машина», а не человек? Наоборот, меня можно упрекнуть как раз в том, что я возвышаю Каренина в этой сцене (кстати сказать, мне об этом говорили и писали зрители).

Вы негодуете против интонации, с которой я произношу фразу — «я люблю тебя».

А как же иначе Вы ее скажете? Каренин действительно любит Анну, любит сильно, по-своему, по-каренински. Но любит со свойственной ему холодностью, сдержанностью. Он ревнует, мучается, он бесконечно думает о случившемся, он выбит из колеи жизни. Анна не желает говорить с ним. Она «с отсветом пожара в глазах и на лице» думает о зародившейся в ее душе любви к Вронскому. Разве Каренин этого не замечает? Разве он может сентиментальничать, когда решается важный вопрос жизни, когда надо действовать?

Каренин, как в *протоколе*, говорит о своих чувствах (определение Толстого), он делает ударения на произвольно выбранных словах, он, как на заседаниях государственного совета, держит свою бесстрастно-леденящую речь перед Анной — своей женой. Это так — и не может быть иначе.

«Его личная трагедия, затаенная в самом себе…» (Ваше определение) выражается в глубоко скрытых переживаниях. Они должны быть донесены до зрителя в еле уловимом движении губ, во внутреннем свете глаз, во {224} всей его фигуре, а не только в интонациях актера, изображающего Каренина. Услышать этого нельзя, это надо видеть.

В чем Вы усмотрели грубость моего Каренина? Вся повадка, осанка, аристократизм Каренина, если взять хотя бы внешнюю сторону образа, разве говорят о грубости?

Вы пишете: «Судя по Вашей трактовке, нет такой низости, гадости, которую не совершил бы Каренин во имя карьеры», и далее — «во имя чего Вы даете нам Каренина без капли человеческого чувства?» На это нетрудно ответить: Каренин не дал развода Анне — это первое, Каренин не отдал ей сына — второе, «свет» в жизни Каренина — превыше всего. Что же, по-Вашему, это такое? А по-моему, это — просто *толстовский Каренин*, олицетворяющий собой «свет», бездушный, эгоистичный, злой, со свойственным ему ханжеством и своеобразной моралью.

Это он, «свет», толкнул Анну под поезд, это он, «свет», а следовательно и Каренин, лишил ее сына. Разве это не чудовищно? Разве это можно прощать, даже если с такими вещами уживаются его *прощение* и *покаяние*. Каренинская доброта!

Вам надо обязательно посмотреть, дорогой товарищ, и, извините меня, перечесть роман еще раз. Мне интересно будет услышать Ваше мнение после этого и получить ответ на мое письмо.

С искренним уважением относящийся к Вашим мыслям по поводу моей работы над Карениным

*Н. Хмелев*

Пестово, 22 мая 1937 г.

## **{****225}** В. И. Качалов Два образа (1938 г.)[[144]](#endnote-142)

В «Бронепоезде» Вс. Иванова я впервые встретился с современной, советской драматургией. Здесь все было для меня внове. Никогда раньше мне не приходилось играть крестьянина, да еще крестьянина, принимающего участие в политической борьбе, пришедшего к резолюции во главе партизанского отряда. Но главная трудность была даже не в необычности, новизне материала, а в том, что с людьми, подобными Вершинину, я не встречался в жизни, но имел возможности их наблюдать и вспоминать. Не было у меня здесь живых моделей, которые могли бы помочь, подсказать психологические и бытовые детали. «Вершининых» я знал только в литературе. И если бы не помощь автора Вс. Иванова, вряд ли у меня вышло бы что-нибудь из этой работы. Его рассказы и указания давали мне возможность проверять и укреплять то, что я находил ощупью, наугад, полуинтуитивно, фантазируя в пределах основного русла образа, стараясь углубить и освоить все почерпнутое из литературы. Эта авторская помощь была к моим услугам тут же, на репетициях. Она поддерживала во мне внутреннюю уверенность в правильности найденного, без которой невозможно идти вперед.

Помню ясно свою большую радость, когда автор, впервые {226} увидев меня в гриме и костюме, после репетиции сказал мне: «Можешь быть совершенно спокоен, потому что, если бы я мог тебе показать сейчас тех живых Вершининых, с которых я писал своего, ты бы увидел в них себя, как в зеркале».

После этого было уже легко развивать дальше найденное воображением и подсказанное литературой, несмотря на то, что далеко не вся критика «приняла» эту мою работу.

Как бы то ни было, образ Вершинина обогатил меня творчески и расширил мое мироощущение, впервые открыл мне многое.

До сих пор люблю его, с удовольствием и всегда с волнением играю на эстраде сцены из «Бронепоезда».

Когда у Вл. И. Немировича-Данченко возникла мысль об инсценировке «Воскресения», о создании на материале романа Толстого совершенно нового вида спектакля, особого театрального жанра, она мне показалась необычайно заманчивой и интересной. Вл. Ив. мечтал этим спектаклем узаконить своеобразное соединение театральных и литературных элементов, органически связать их в одно целое. И уже виделись ему в перспективе огромные, еще не открытые возможности — работать с помощью «ведущего» чтеца над «Онегиным» и «Полтавой» Пушкина, над «Войной и миром» и эпосом Гоголя.

Но перспективы развернулись не сразу. Роль «От автора» в «Воскресении» первоначально представлялась довольно скромной по своему значению. В сущности, вначале намечался лишь минимум авторского текста, необходимый как подспорье, как связь между драматическими сценами, приблизительно то, что было уже в «Братьях Карамазовых», то есть объективный, эпический повествователь, докладчик авторского текста, необходимого для понимания драматических сцен. Постепенно значение и возможности роли «От автора» все больше расширялись, она приобретала все больше прав на самостоятельное звучание, и это постепенно приводило к тому, о чем мы мечтали, — к новому виду спектакля. Поверив в него окончательно, твердо ставши на этот путь, я шел дальше и дальше. Из года в год все смелее развивал роль, утверждая особую область литературы, становящейся литературой театральной. Я стал расширять свои мизансцены и уточнять подробности. Роль чтеца выходила {227} на передний план, заострялась, приобретала уже какую-то театральную плоть, «ведущий» все более превращался в основное действующее лицо, как бы в хозяина спектакля. Мне принадлежали уже не только слово, самый текст авторский, но и вся идея спектакля, вся эмоциональная сила, весь темперамент и нерв автора. Мне нужно было заразить зрителя своим отношением к происходящему и в то же время помочь действующим лицам раскрыть идейную сущность романа и проявить себя полностью.

Все это, повторяю, пришло далеко не сразу, а вырабатывалось годами. И теперь еще, играя «Воскресение» уже восемь лет, я нахожу в этом спектакле все новые поводы для работы, для углубления и шлифовки моей интерпретации Толстого.

## **{****228}** Н. П. Хмелев Работа над образом (1938 г.)[[145]](#endnote-143)

Техника актеров МХАТ позволяет без труда, при сколько-нибудь пригодном драматургическом материале, «создать характер» и «дать образ». Но даже самая мастерская игра не сделает всего. Играть сложную драматическую роль *вообще* нельзя, нужно жить в образе, как сказал К. С. Станиславский — *действовать*. Только тогда актер на сцене может не только говорить, но и *думать и молчать*.

В каждой пьесе я обычно стараюсь найти ведущие тона. Я мысленно одеваю себя в присущие еще не воплощенному образу одежды, привычки, лицо. Тем самым сродняюсь с ролью, постепенно перевоплощаюсь в нее. Свет и живопись, декорации и костюмы — все это не безразлично моему герою. Как он реагирует на них? Какие у него привычки? Какие краски дает ему художник? Как он движется, живет, что он испытывает в эту или следующую минуту воображаемого спектакля?

В поисках самого существенного я постепенно отбрасываю детали, изменяю первоначальный замысел.

Я вспоминаю свою работу над ролью князя К. в «Дядюшкином сне» Достоевского. И роль и пьеса чрезвычайно трудны для исполнения. В образе князя Достоевский нарисовал не человека, а футляр человека. И тема {229} его образа — механизация человека, моральное умирание, доведенное до предела, умирание, при котором выпотрошены и внутренняя сущность и душа человека.

Я овладел физической жизнью князя, и это привело к глубокому раскрытию образа. Я нашел ощущение человека, поступающего интуитивно и слепо, составленного из несогласованных частей тела, рук, ног, действующих отдельно и независимо друг от друга. Эту роль я считаю одной из удачных и в то же время самых трудных в моем репертуаре.

В «Бронепоезде» Вс. Иванова я выступил в роли председателя революционного комитета Пеклеванова. Я делал эту роль в те годы, когда большевики на сцене еще не появлялись иначе, как в «кожаной куртке».

В моем распоряжении были две короткие сцены, скупо, но глубоко написанные Вс. Ивановым, — в них нужно было показать революционера. Зерно роли я нашел аналитическим путем. С образа была снята всякая декламационность. Пеклеванов скромно появлялся на сцене, говорил тихим голосом, он был близорук и казался чудаком, но за его внешней необщительностью скрывались большой ум, сосредоточенность и душевная мягкость. Все это казалось намного убедительнее театрального героизма и декламации.

Дважды я вживался в роль представителей буржуазии. В «Днях Турбиных» я играю Алексея Турбина — человека без противоречий, закованного в мундир белого офицера. Он погиб, разуверившись в своей идее, убедившись в ее несостоятельности. В этой роли меня интересовала гибель и внутреннее крушение той немногочисленной части «белой» интеллигенции, которая верила в свое «дело».

Николай Скроботов («Враги» Горького) — человек другого порядка. Внешне он изящен, чист, благопристоен. Он воспитан, умоет держаться в обществе. Судьбы людей ему безразличны, он зол, неприятен и морально отвратителен. Я был беспощаден к этому судейскому чиновнику, но, несмотря на бесконечную ненависть к нему, искал в его душе глубочайшие психологические изгибы характера, которые говорили бы о нем как о человеке. Играя злого, я по системе Станиславского искал, где он «добрый» (конечно, это скроботовская доброта).

{230} Большое удовлетворение мне дало то впечатление, которое вызвала моя трактовка роли царя Федора («Царь Федор Иоаннович»).

Я сделал основной темой своего исполнения тему «последнего в роде». Облик безвольного царя Федора был пронизан тоской, я ощущал желание уйти от страшных бурь, захватывающих мир, я испытывал раздражение, говорящее об отце Федора — Иоанне, и приступы неожиданной безудержной жестокости.

Одна из моих последних работ — роль Каренина («Анна Каренина» Л. Толстого). В Каренине я проявил свое пристрастное отношение к образу. Я жестоко порицаю этого человека и разоблачаю его безжалостно, без остатка. Даже с близкими, даже с самим собой я говорю, произвольно подчеркивая слова, как будто протокольно диктую законопроект или указ. Я старался добиться, чтобы чувствовался законченный образ бюрократа. Эта трактовка не является «данью времени», я не совершал над собой никакого насилия, меня никто не заставлял делать из Каренина «исчадие ада». Я его ощущал таким.

Художественный театр дал жизнь нам, второму поколению актеров театра. Он научил нас ценить, видеть и понимать прекрасное в искусстве. Следует просмотреть свою жизнь в театре, определить свой путь актера, отбросить все мешающее и преодолевать ошибки.

Когда думаешь о своей работе в Художественном театре, хочется сыграть мужественного, положительного человека нашей страны, чтобы вложить в сущность его всю преданность, силу и благородство, которые живут в советском народе.

## **{****231}** К. С. Станиславский [К сорокалетию МХАТ][[146]](#endnote-144)

### I 6 мая 1938 г.

Путь Московского Художественного театра приблизительно за первые 20 лет я изложил в моей книге «Моя жизнь в искусстве». Разделяв нашу прежнюю работу на ряд периодов, я пытался объяснить, как наш театр естественно перерождался в общественно-политический.

Грянула революция, которая предъявила нам свои требования, и застала нас врасплох, несмотря на то, что наш театр был всегда революционным, и мы оказались неготовыми. Начались новые искания, пересмотр старого, поиски новых путей.

В то время как новое ради нового и отрицание всего старого царили во всех театрах, мы, хотя и сознавали свою неподготовленность, не могли отказаться от прекрасного, что осталось нам в наследство от старого. С другой стороны, то новое, которое нам предлагали новаторы-формалисты, не увлекало нас.

Работа с нашими великими современниками — Чеховым и Горьким, работа над классиками — Львом Толстым, Достоевским, Тургеневым, Гоголем, Грибоедовым, Островским, Шекспиром, Мольером, Ибсеном — дала крепкую основу нашему театру.

Эта связь с прошлым и тяга к неизвестному будущему, пытливое искание нового театра удержали нас от {232} опасных «чар» формализма. Мы балансировали между старым и новым. Это помогло нам, если не идти вперед, то и не двигаться назад, не позволяло отказываться от своих требований. Сколько насмешек, обид, упреков в отсталости нашего театра пришлось выслушать. Сколько раз нас хоронили за это время наши противники! Мы не сдавались и осторожно, но настойчиво искали своих новых путей.

Этот томительный период, во время которого мы едва не сделались жертвами формалистических тенденций, желавших наложить свою руку на театр, был долог и мучителей.

И вдруг, сразу, точно в сказке, случилось превращение. Общественное мнение, статьи в «Правде»[[147]](#endnote-145) поддержали избранное нами направление. Мы поняли наш путь — искусства социалистического реализма, и более уверенно пошли по нему. Театр нашел свой успех в некоторых новых постановках («Бронепоезд», «Егор Булычов», «Враги», «Любовь Яровая», «Земля» и проч.).

Будущее нас ободряет: мы крепко верим в успех и в то, что стремление работников МХАТ не ослабнет к поискам нового в искусстве. Это стремление до сих пор отличало наш театр от простого производственного типа театров.

Народный артист СССР

*К. Станиславский*

6/V 1938

### II

Свои воспоминания и оценку первых 20 лет деятельности МХАТ я в свое время изложил в книге «Моя жизнь в искусстве». Теперь предстоит оглянуться и вспомнить последние 20 лет, протекшие в исторические годы революции и строительства нашего нового, социалистического государства.

Несмотря на то, что наш театр всегда был революционным, все же мы оказались недостаточно подготовленными к неожиданной перемене, которая была быстро и смело совершена народом нашей страны.

{233} Роль, которая предназначалась искусству и театру в новой жизни, вначале казалась нам не отвечающей эстетическим требованиям артиста. Утонченность нашего творчества казалась нам малодоступной для миллионов новых зрителей, перед которыми гостеприимно раскрылись двери всех театров. Понижать же свои требования мы не хотели. Вот почему первые встречи с представителями новой власти были натянуты.

Такт, терпимость наших новых начальников, их уверенность в своей правоте, убедительность доводов и заботливая охрана прежних ценностей искусства сломили лед в наших сердцах. Заманчивые перспективы сближения с народом, которые нам сулили, широкий отклик на нужды театра, заботливая опека их и всех прежних достижений, наконец, значительная роль, которая уделялась театру, его искусству и деятелям в новой строящейся жизни, широкая помощь всем театрам успокоили, примирили, а впоследствии и увлекли нас.

Театр — счастливец, он и в дни мира и в дни войны, в дни голода и урожая, и в дни революции и мира оказывается нужным и наполненным. Когда весело и радостно на душе — люди идут к нам, чтоб веселиться; когда голодно, тяжело, тоскливо на душе — идут в театр, чтоб отвлечься, успокоиться; когда холодно — в театре можно погреться.

В первых встречах с народом были, конечно, и трудные, отрицательные моменты. Приходилось постепенно приучать, дисциплинировать новых зрителей, которые еще не понимали того, что на них самих лежит забота следить за тишиной и порядком, так как без этих необходимых спектаклю условий нельзя воспринимать того, что дается артистом со сцены.

Эту работу пришлось проделать не только с москвичами, посещавшими театры, но и с толпами новых людей, перебравшихся в столицу из провинциального захолустья.

Наконец, постепенно порядок был не только восстановлен, но и доведен в некоторых театрах до высокой степени. Толпа, приходящая не для того, чтоб показывать себя, а для того, чтоб смотреть то, что показывают со сцены, сама занимает вовремя свои места в зрительном зале и терпеливо ожидает раскрытия занавеса.

Когда он раздвигался и со сцены показывали утонченные {234} пьесы Чехова, Тургенева, Грибоедова, Гоголя и др., они принимались с восторгом, радостью и хорошим пониманием. Было ясно, что новый зритель, к великому счастью, чуток и хорош. Несмотря на чуткость и отзывчивость зрителя, мы не сразу поняли его и приспособились к нему. У людей, не искушенных ремеслом театра, при их непосредственном отклике на игру актера есть странности. Так, например, эти зрители смеются в драматических местах, но это происходит совсем не потому, что драматическое положение героев на сцене им кажется смешным, а потому, что «очень похоже» на правду и жизнь то, что им показывают со сцены. Их приятно удивляет и смешит «истина страстей и правдоподобие чувства», которые рождаются на сцене. Этот зритель первое время не умеет выражать свои восторги и пользоваться аплодисментами.

Кроме нового зрителя мы встретились в новых произведениях драматургии с новым для нас человеком, которого пришлось всесторонне изучать. Это положение и задача осложнялись тем, что жизнь вошла в новую эпоху — романтическую, общественно-социально-политическую. Она требовала не простого человека, а героя, романтика.

Заметили ли вы, что наше прежнее искусство, литература, за ничтожными исключениями, построены на отрицательных героях и лицах: Хлестаков, Городничий, Земляника, все типы Островского, все «Горе от ума», весь Мольер переполнены отрицательными образами. Наше русское искусство было особенно сильно в этой области и у этих авторов. Что касается положительных образов, то они наперечет: Катерина в «Грозе», Чацкий (с оговорками). При таких условиях трудность нашей новой творческой работы становится понятной.

Нам приходится и теперь продолжать учиться созданию положительных образов, это не легко, и еще не скоро мы осилим свою трудную задачу.

Такая же работа выпала на долю режиссеров, которые должны были учиться создавать целые пьесы положительного характера. Все эти трудности, далеко еще не разрешенные по сие время, естественно, затормозили работу драматургов и театров. Прибавьте к этим трудным условиям техническую неопытность драматургов, их малое знание театра, и будет ясно, почему {235} так медленно вырастают новая драматургия и искусство театра и почему так долго и упорно держатся еще на сцене старый репертуар и старая манера игры. Все это не должно удивлять и должно считаться закономерным.

Ростки нового будущего театра и драматургии все яснее и яснее обозначаются, и наш театр, МХАТ, за последний двадцатилетний срок выполнил большую и важную работу по театру и драматургии в сотрудничестве с писателем. Конечно, не все удавалось нам, но кое в чем достигнуты неплохие результаты…

В области омоложения старого репертуара и приближения классических пьес к современности наш театр работал осторожно, так как понимал опасность всевозможных вывихов, перегибов, искажений, которые связаны с таким омоложением. Многие виды формализма выросли из подобных, неправильно понятых задач омоложения. Мы никогда не ставили себе задачи работать во что бы то ни стало «по-новому». Я думаю, что это уберегло нас от многих изломов и чудачеств, от неправильного понимания задач искания нового в искусстве.

Те, кто пошли по этому направлению, принесли вред театру. Неправильное направление вело искусство далеко в сторону от намеченного ему правильного пути. Это ошибочное уклонение на много лет задержало развитие нашего искусства.

В это время старые мастера театра, на обязанности которых была передача своих испытанных методов, постепенно старели и уходили от искусства и жизни. Что касается молодежи, которая должна была бы воспринять от стариков дошедшие до их эпохи традиции подлинного, вечного искусства, [то она], увлеченная в неправильную сторону, кичливо и самонадеянно упорствовала на новых, неправильных методах формализма. Это отводило молодежь далеко в сторону от подлинного искусства и от тех стариков, которые могли одни научить ее подлинной художественной правде в нашем искусстве. Этот разрыв старого с новым имел губительное последствие во многих и многих театрах.

Заслуга МХАТ в том, что он более усиленно, чем другие театры, более твердо, чем они, боролся с этим разрывом [нового] от старого.

Едва ли бы ему удалось победить, если бы не пришла {236} к нему могучая помощь в самый трудный момент обострившейся борьбы.

В знаменитой статье «Правды»[[148]](#endnote-146) народ устами своего правительства ясно, определенно и сильно сказал свое мнение о том искусстве, которое он считает годным и нужным для нашей эпохи. Имя этого искусства — «социалистический реализм», к которому теперь со всей твердостью и убежденностью стремится наш театр.

Но и в этом искусстве уже наметились старые и новые течения. Молодежь и некоторые старики примыкают к новому, некоторые из более старых артистов, признавая новое, вместе с тем откровенно заявляют, что им уже трудно в их годы перерабатывать свои привычки и приобретать новые навыки. Есть и такие, которые сознательно и крепко держатся прежнего.

Все это хорошие признаки, лучше всего, когда в искусстве живут, чего-то домогаются, что-то отстаивают, за что-то борются, спорят, побеждают или, напротив, остаются побежденными. Борьба создает победы и завоевания. Хуже всего, когда в искусстве все спокойно, все налажено, определенно, узаконено, не требует споров, борьбы, поражения, а следовательно, и побед. Искусство и артисты, которые не идут вперед, тем самым пятятся назад. К счастью, в нашем театре, пока этой опасности нет. Театр спорит, бурлит, борется, побеждает или остается побежденным. Вот почему я могу констатировать, что ко дню сорокалетия театра все в нем обстоит благополучно.

## **{****237}** Вл. И. Немирович-Данченко Театр мужественной простоты (Из статьи) (1938 г.)[[149]](#endnote-147)

… К концу нашего первого двадцатилетия, перед революцией, мы очутились в тупике, в самом настоящем тупике — и в репертуаре, и даже в самом своем искусстве.

Это ведь бывает везде, где люди, добившись крупных успехов, ставят перед собой главнейшей задачей только сохранение этих успехов. Близкие нам слои публики защищали наши же достижения и удерживали от новых поисков, и — самое главное — мы сами начинали утрачивать смелость, начинали уже «академизироваться» в своем чеховском искусстве. В выборе репертуара застревали на чем-то сером, «середке на половинке».

На сцену, в актерское исполнение подползли сентиментальность, резонерство — качества, которые я сейчас считаю злейшими врагами истинной мужественной правды. Откуда подобралось то и другое — на этом сейчас останавливаться нет возможности, но, во всяком случае, положение внутри театра сложилось так, что хоть просто ничего не ставь!

Понадобилась Октябрьская социалистическая революция для того, чтобы в быт, в жизнь, в искусство вдруг {238} ворвался прожектор и в свете его стали видны раздельно крупное от мелкого, важное от второстепенного, истинная честность от показной. Революция потребовала смелости, взмаха фантазии, она укрепляла веру в то, что раньше казалось самым несбыточным.

Я говорю о том, что потом назовут просто социализмом в искусстве, и говорю так, как мы его ощущали тогда.

Художественный театр был революционным еще до Октября не только в искусстве, но и в жизни. Все наши тяготения, настоящие, душевные, были направлены к борьбе за прекрасное, свободное в жизни. Но бытовые условия, необходимость иметь связи со слоями, против которых шла революция, — все это чрезвычайно отрицательно сказывалось на нашем политическом существовании.

Надо сказать правду: когда пришла революция, мы испугались. Это оказалось не так, как представлялось по Шиллеру. И в первое время мы были менее «революционны», чем те — иногда искренние, иногда авантюристически настроенные — деятели искусства, которые повели театры по так называемому «левому» направлению. Считавшиеся «крайними левыми» начали щелкать нас, как самых отсталых, называли Художественный театр «смердящим трупом». Мы с величайшей честностью не реагировали на это. Мы боялись, что из искусства сделают потеху, боялись разменяться на кокетство с крикливыми элементами, стремились сохранить нажитое, с убеждением, что оно еще понадобится именно таким, каким было.

Постепенно, освоившись, вглядевшись внимательнее в те явления, которые революция внесла в нашу жизнь, в театр, в искусство, мы увидели, что в них и заключено разрешение той путаницы, которая привела нас в тупик. И с помощью этих, пришедших к нам от революции, новых идей мы выбрались из тупика. В это время все авантюристическое отсохло, отлетело, путь стал ясным. Началось движение к массе, к которой мы всегда стремились.

Наступил третий период — новый период нашего искусства, наиболее богатый результатами. Старые актеры выросли уже в крупнейших мастеров. И они не отставали от сильного потока молодежи внутри театра, от своих учеников. Театр медленно, но прочно зажил жизнью революции, {239} той жизнью, какая создавалась кругом. Весь наш коллектив великолепно начал схватывать огромную разницу между теми влечениями, какие охватывали нас в дореволюционном быту, и теми, которые продиктовало строительство новой жизни.

Вот в этом слиянии жизни театра с огромнейшей массой новых идей, с расчисткой нажитого художественного опыта начало коваться то искусство, которое мы имеем теперь.

Этому процессу можно ныне подводить итог. Мы крепко знаем, к чему мы идем. У нас уже есть образцы нового искусства, например «Враги»: тут почти по всей пьесе уже ощущается наш новый театр. Здесь не было случайности, не было искания ощупью, — нет, мы уже знаем, как подходить к *этому*, мы знаем, что *это такое*. Мы знаем точно идеологическое содержание нашего искусства и видим его силу и будущее.

С чем же мы приходим к сорокалетнему юбилею? Что мы — театр Чехова? Нет, не театр Чехова. Между прочим, это поразило и разозлило в Париже большую часть эмигрантов, которые ждали театр Чехова в том виде, в каком они его оставили, когда бежали из Союза: такого-то привычного тона, таких-то пауз — чеховских, знаменитых, создававших изумительную атмосферу пьес. Этого они не увидали и злились. В статье с характерным заголовком «Памяти Художественного театра» было написано: «Впрочем, это приехал не театр Чехова, а театр Горького».

Да, теперь это театр Горького! Но театр Горького не исключает театра Чехова, а как бы вбирает его в себя.

Мы постараемся сохранить все обаяние чеховских спектаклей, но, возобновляя их, мы дадим уже Чехова очищенным от штампов, накопившихся в нашем собственном искусстве и осознаваемых нами под напором идей, охватывающих нас, как членов новой, советской интеллигенции.

Работать над Чеховым в новых актерских индивидуальностях — одна из наших больших ближайших задач. Никогда я не был так убежден, как сейчас, в том, что в той полосе искусства, какою сейчас овладевает Художественный театр, Чехов засверкает с новой силой и в новом свете, освобожденный от сентиментальности, часто заменяющей глубокую лирику.

{240} Так вот, что же самое важное в нашем «сегодня»? Скажу лишь о главном.

Прежде всего — мужественная простота. Не простота ради простоты, не простота — «простецкость», а простота мужественная или мудрая, как кто то сказал. Это — когда человек чувствует просто, смотрит и говорит просто, но нигде не растрачивается по мелочам, не впадает в сентименты, не резонерствует хладнокровно.

Мужественная простота сама по себе заключает непременно большую идею, претворение большой идеи спектакля, создающей сильное, яркое сквозное действие. В образе, в стихе, в характере должна быть идея, и все это должно быть глубоко жизненно, но и ярко театрально.

В этом пункте у нас было особенно много хлопот, забот и борьбы на протяжении сорока лет, потому что Художественный театр начал с борьбы с «театральщиной». Театральщиной мы называем те дурные традиционные штампы, которые жили в старом театре на протяжении двухсот лет. А когда начали бороться с этой театральщиной, то часто, как говорится, вместе с водой выплескивали и ребенка: вместе с театральщиной мы выхолащивали и сценичность. Там, где спектакль держался и на поэтическом обаянии автора, как в чеховских пьесах, и на общей композиции, и на счастливом совпадении актерских индивидуальностей с образами, и на принципах постановки, — там не чувствовалась необходимость задумываться над этим, а как только переходили к другому автору, мы вот‑вот садились между двух стульев. Мы часто делали спектакль нетеатральным, и поэтому произведение становилось или не таким *звонким*, или не отвечающим авторским замыслам.

… Наше искусство после устремления первых лет Художественного театра, многих заблуждений, борьбы с чужими штампами, а потом и со своими, после Октябрьской социалистической революции, которая заставила все пересмотреть не только с точки зрения искусства, но и с точки зрения величайших идей человечества, очистив и оставив самое настоящее, что составляет зерно русского драматического театра, то есть настоящий художественный реализм, — это наше искусство и привело нас к сегодняшнему. Этот театр охватит и Горького, и Толстого, и Чехова, и Шекспира, и Софокла, и Аристофана.

## **{****241}** Вл. И. Немирович-Данченко Обращение к ленинградским зрителям (1938 г.)[[150]](#endnote-148)

Искусство Художественного театра приобрело за революционные годы новые очертания. Оно осталось в своей основе по-прежнему ясным, простым, ярко реалистическим. Но оно испытало самое плодотворное и энергичное влияние нашей революции, которая помогла театру освободиться от его вредных штампов и раскрыть его мастерство в полном объеме. Революция углубила наше понимание искусства и сделала его мужественнее и сильнее.

В каждом театре постепенно, вместе с ходом его жизни накапливаются постоянно повторяющиеся приемы, тем более угрожающие, что актер и зритель не только привыкают к ним, но даже любят их. Накопились они и в МХТ. Они заключались в сентиментальности, в увлечении пониженными тонами, в замедленности темпов. Они перебросились даже и в другие театры, которые стали подражать внешним приемам МХТ, не вникая в их существо. Революция предъявила к искусству серьезные и ответственные запросы, которые заставили МХТ пересмотреть свои работы, очистить свое искусство и отмести все то, что было чуждо или противоречило мыслям, настроениям и переживаниям нашей великой эпохи.

Так возникло сегодняшнее искусство МХАТ, его новый {242} реализм — реализм строгий, мужественный и глубокий, исходящий из лучших традиций театра. Последние постановки театра — «Враги», «Любовь Яровая», «Анна Каренина» — наиболее крепко выражают наши стремления и желания. МХАТ всегда признавал только искусство, насыщенное большими мыслями, — теперь он наполняет свои постановки крупными социальными политическими идеями. Он хочет, чтобы они передавались зрителю через совершенную художественную форму, давая зрителю непосредственную и светлую радость. Он хочет сохранить человечность своих спектаклей, лишив ее всех следов дешевой сладкой чувствительности, — он хочет подлинного социалистического гуманизма, наполненного любовью к труду, Родине и человечеству и ненавистью к его врагам. Простота должна быть содержательна и сжата, ничто лишнее и мелкое не может мешать прекрасной яркости и мудрой четкости актерской игры. Скучная поучительность так же вредна искусству, как и фальшивая сентиментальность. […]

## **{****243}** Вл. И. Немирович-Данченко Вступительное слово перед началом репетиций спектакля «Три сестры» (1939 г.)[[151]](#endnote-149)

Ну, товарищи, стало быть, мы приступаем к Чехову.

Мы будем работать над пьесой автора, который является как бы создателем нашего театра. Во всяком случае, соучастником в создании искусства Художественного театра. Все вы знаете, что театр наш назывался в свое время «театром Чехова»; знаете, что эмблема «Чайки» на нашем занавесе символизирует для нас наше творческое начало, нашу влюбленность в Чехова, его громадную роль в МХТ.

До сих пор в нашем репертуаре держится только одна пьеса Чехова — «Вишневый сад», в постановке, не изменявшейся ни разу за тридцать пять лет. За эти тридцать пять лет жизнь не только совершенно переменилась, но и наполнила нас самих — как художников — новым содержанием, направила нас по пути, с которого нужно и можно по-иному, свежо взглянуть на Чехова, заново почувствовать Чехова и попробовать донести его до зрителей. Самое искусство наше, идущее от Чехова, обогатилось новыми линиями и стремлениями, которые где укрепляют в нас *чеховское*, а где и разрушают или направляют в другую сторону. Бывают пьесы, которые коллектив {244} принимает органически, стихийно. Это — пьесы современные. Вот, когда мы впервые играли Чехова, мы все, в сущности говоря, были «чеховскими»; мы Чехова в себе носили, мы жили, дышали с ним одними и теми же волнениями, заботами, думами. Поэтому довольно легко было найти ту особую атмосферу, которая составляет главную прелесть чеховского спектакля. Многое приходило само собой и само собой разумелось. Теперь же, вновь обращаясь к Чехову, нам во многом приходится опираться только на наше искусство.

Прежде (может быть, это относится только ко мне, но думаю, что и ко многим из тех, кто со мной работал) мы не так глубоко задумывались над главной идеей пьесы, над идейным стержнем ее; мы больше действовали интуитивно и шли туда, куда влекли мечты и симпатии актерских и режиссерских индивидуальностей. Это было скорее угадывание Чехова, чем глубокий анализ. Спектакль возникал, как стихийно-великолепное отражение Чехова, а не глубоко сознательно. Но мы жили чеховскими произведениями, они нам были бесконечно близки, дороги. Наши души очень ярко реагировали на все те чувства, переживания, настроения, которыми полны произведения Чехова, драматургические и беллетристические.

Сегодняшнее отношение к пьесе Чехова, отношение сегодняшних актеров к чеховским образам, то, как сегодня будет звучать и слушаться чеховское слово, — все это вместе получило для нас наименование: проблема чеховского спектакля в современном Художественном театре. Мы не случайно много лет не ставили Чехова, отказываясь от простого возобновления его пьес. Это очень сложно, это нельзя было разрешить сразу, одним взмахом. В это нужно было вникнуть, надо было это прожить, пережить настолько, чтобы потом уже увидеть перед собою ясный путь.

«Три сестры» — это был наш лучший чеховский спектакль, в особенности по исключительно удачному составу исполнителей. Может быть, «Вишневый сад» как-то глубже и понятнее создавал и доносил настроение чеховского спектакля. Но «Три сестры» еще ярче блистали великолепным ансамблем и вообще считались одним из вершинных достижений Художественного театра. Тем труднее, конечно, подходить к нему вновь.

Пьеса писалась Чеховым так, словно он предназначал {245} роли определенным исполнителям. Это вовсе не было плохо, — и Островский писал для Садовских. Чехов, как великолепный театральный человек, с изумительным чутьем угадывал индивидуальности актеров. И применялся к этим индивидуальностям, думая о них в главных ролях своей пьесы. Но насколько нам придется теперь держаться этих исполнительских образцов? Мне кажется, тут не будет вопроса, хотя бы по одному тому, что большинство из вас не видело этих исполнителей или вы были тогда еще так юны, что не могли запомнить образы в деталях. Самое трудное положение, я бы сказал, здесь мое. Потому что я жил чеховскими образами, спектаклями Чехова до самой его смерти и еще много лет спустя продолжал искать Чехова с отдельными исполнителями. Может случиться, что меня потянет в какую-то такую атмосферу актерских переживаний, которые вам совсем несвойственны. Поэтому я все время начеку: как бы мне вас не сбить. Но я верю своему внутреннему контролю и верю вам, вашему чутью, вашему нежеланию пойти по проторенным путям. Я всегда говорил: гибель театральных традиций заключается в том, что эти традиции превращаются в простую копию; что Малый театр, история которого знакома мне больше чем за шестьдесят лет, часто снижался в своем искусстве именно потому, что низводил свои прекрасные традиции до копирования.

Наша задача должна быть простая и, так сказать, художественно-честная. Мы должны отнестись к этой пьесе, как к новой, со всей свежестью нашего художественного подхода к произведению. Сказать с уверенностью, что поле для работы прекрасно расчищено, что вы полно охватываете всю проблему и создадите спектакль, который будет если не эпохой, то новым этапом в нашем театре, — сказать это с уверенностью нельзя.

Может быть, не нам, а какому-то совсем новому, еще неведомому нам коллективу удастся сделать в спектакле Чехова нечто неожиданное, смелое, верное, чего мы и угадать не можем. Мы должны сделать то, что мы нашими силами — лучшими силами, собранными в этой работе, — сделать можем, а что из этого выйдет — посмотрим. Наш кажется, что если мы можем поставить заново чеховский спектакль, то теперь, может быть, скорее, чем когда-либо, и, может быть, теперь лучше, чем когда-либо позднее.

### **{****246}** \* \* \*

… И вот, я ставлю первый вопрос: в чем зерно спектакля, какая идея его пронизывает? Я сейчас попробую сказать, как я понимаю зерно «Трех сестер», но отнюдь не навязывая вам это как единственно верное определение. Может быть, постепенно, если не сейчас, начнет выясняться, будет напрашиваться и нечто другое.

Когда я вдумываюсь, что вызывало такую тоску чеховского пера и рядом с этим такую устремленность к радости жизни, моя мысль всегда толкается вот в какую область: мечта, мечтатели, мечта и действительность; и — тоска: тоска по лучшей жизни. И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию, — это чувство долга. Даже долга, как необходимости жить. Вот где нужно искать зерно.

Хорошие, интеллигентные люди. Прекрасные «три сестры» и еще несколько великолепных людей, их окружающих. И живут они какими-то стремлениями, неясными стремлениями к неясному идеалу жизни. Но в них очевидно одно — желание оторваться от той жизни, которая их сейчас окружает, глубокая и мучительная неудовлетворенность действительностью, несущей в себе пошлость, самую определенную, осязаемую всюду кругом, — пошлость не в смысле подлости (надо взять глубже), а в смысле бескрылости, отсутствия мечты, исключительной приверженности тому, что крепко, прочно на земле: что прочно, то и свято. Эта действительность так тускла, настолько лишена глубоких радостей, которые могли бы наполнить человека благородным порывом, что и труд в этой жизни не приносит удовлетворения. Жизнь не сделала этот труд таким, каким его сделал через пятнадцать-двадцать лет наш Союз, где нет надобности уходить в мечтания, в тоску о лучшем. Труд без радости, жизнь без удовлетворения, жалкая ползучая действительность каждого дня создает в этом провинциальном городе «человеков в футляре», по определению того же Чехова. А лучших, еще не заснувших, не погрязших, охватывает мечта. Вот как у трех сестер с их «В Москву! В Москву!» — как будто Москва — это какая-то Мекка мусульман, где все чудесно, куда только и стоит стремиться.

Да, они работают: и Ольга, и Ирина, и Вершинин. Но любить свою работу они не могут, хоть иногда и стараются {247} всеми силами, — что делать, если она не дает полной радости, не увлекает, а только физически надламывает, притупляет — до головной боли, до отчаяния, до настойчивой потребности отвлечься, думать о другом, мечтать и тосковать о лучшей жизни, не похожей на эту. Таков полковник Вершинин, интересный, обаятельный человек, который, наверно, отлично выполняет свой военный долг и относится к своей работе как к долгу перед «царем и отечеством», перед женой, перед детьми и мечтает о том, что будет через двести-триста лет, о какой-то жизни в цветении.

Или Андрей, с его глубоким душевным расколом. В третьем действии он заставляет себя поверить, что он трудится, что он «член управы», и даже горячо говорит об этом с сестрами, а потом — подавленный, обиженный несбывшейся мечтой — вдруг срывается и кончает свой монолог рыданием.

Или Ирина — единственная, у которой еще нет этой тоски, есть только мечтания юности без малейшей уступки действительности: не потому, что у нее есть *своя* действительная, увлекающая жизнь, а потому, что она еще не почуяла всей скуки и ужаса морального и физического окружения. Она еще вся — несущаяся куда-то белая птица. И поэтому в ней больше всего будет чувствоваться деградация. Она будет работать, потом работа, нудная и утомительная, перестанет ее удовлетворять, и кончится полной катастрофой…

Маша кончилась… она живет так, словно похоронила самые заветные мечты, тоскует по чему-то похороненному. Думала, выйдет замуж, и настанет что-то хорошее… Оказалась женой человека в футляре, очень доброго, но дальше своего узкого круга ничего не видящего и ни о чем не мечтающего. «Самый добрый, но не самый умный…». Латинские изречения, подкрепляющие прописные истины, инспектор, жены учителей, вульгарные, глупые разговоры… Эта не найдет никакого удовлетворения. И у нее свой долг — она замужем. Придет когда-нибудь время, момент, который все это разорвет, но разойтись сейчас с Кулыгиным — да как же это: шум, пересуды, неприлично! И в голову это не приходит. И уже никогда не осуществится радость неясной мечты, воплощенной в каком-то лучшем мире.

А рядом — царство пошлости, мещанства, самоуверенной {248} тупости, условной морали, царство Протопопова и Наташи с которым никто из них не способен бороться.

«Мы не живем; может быть, нам только кажется, что мы живем, а мы, может быть, вовсе не существуем…».

Из неясной, изломанной, запутанной жизни, где все превращается в усталость и неудачу, возникает не нытье, не хныканье, а нечто активное, но лишенное элемента борьбы, — тоска о лучшей жизни.

### \* \* \*

… Вот одно замечание, касающееся, по-моему, самого существа нашего искусства.

Это то, против чего я всегда протестую и что в данном случае, вот уже в первом акте, уводит от Чехова. Опять — общение, которое требуется по «системе». Я не хочу сказать, что вообще отрицаю общение. Вовсе нет. Но оно должно быть более поэтическим, художественным. Это сильнее, чем то простое, прямолинейное общение, которому у нас часто учат. У нас уж если «общаются», то глаз друг от друга не отрывают — и только: живут без подводного течения, которое я называю «вторым планом», без зерна, в данном случае определяемого «тоской по лучшей жизни». Слишком уж просто: ах, весна, май за окном, я люблю Ирину, она моя милая сестра — значит, будем то и дело браться за руки, обниматься, нежно смотреть друг на друга, что-то друг другу в упор говорить. Это не Чехов. Чеховские женщины все обособленные, замкнутые. В письмах у него тысячу раз можно найти: зачем это понадобилось целоваться? Зачем нужно было кому-то уводить Ирину, когда она заплакала, она и сама пойдет; или, как в письме к Книппер: «Человек, который носит в себе горе, не выражает его громко, а только молчит и посвистывает иногда». Чехов лобового общения не любит.

И все три сестры — именно обособленные. У них никогда не может быть сахарной сентиментальности, сахарной любви. Они очень любят друг друга, но никогда они этого внешне не выражают. Значит, поменьше сахарно-сентиментальных общений и как можно больше внутренней замкнутости: от неудовлетворенности жизнью. Да, май, весна, но это вовсе не значит, что надо все время улыбаться, это не значит, что Ольга — ах, какая {249} веселая. Солнце напомнило ей день похорон отца — значит, не может быть просто веселой. Может быть, какая-то краска хорошего настроения: у меня вчера болела голова, и третьего дня, и сегодня ночью, а вот теперь приятно, голова прошла. Но нельзя сбиваться на прямолинейность. Ведь она же не поет и не пляшет, а вот ходит с тетрадями, на ходу поправляет и философствует. А тут *играли* хорошее настроение, так же как *играли* любящих друг друга сестер. Не нужно мазать маслом по маслу — они очень любят друг друга, страшно родные, и это дойдет само собой. Отношения настолько простые и глубокие, что исключают подозрение, будто они не любят друг друга или нуждаются в пересахаривании этой любви: «Ирина красавица. Маша красивая, Андрей тоже красивый, но пополнел» — вот что дает для этого Чехов. Внешне подчеркивать ничего не нужно.

Что птица умеет летать — это видно даже тогда, когда она ходит. Человека порой можно видеть гораздо дальше, глубже, прозрачнее даже тогда, когда он себя не вскрывает. В искусстве это особенно важно. Это опять — мой «второй план».

А уж в пьесе Чехова никак нельзя, чтобы актер жил только теми словами, которые он сейчас произносит, и тем содержанием, которое по первому впечатлению в них заложено. Каждая фигура носит в себе что-то невысказанное, какую-то скрытую драму, скрытую мечту, скрытые переживания, целую большую — не выраженную в слове — жизнь. Где-то она вдруг прорвется, — в какой-то фразе, в какой-то сцене. И тогда наступит та высокохудожественная радость, которая составляет театр.

## **{****250}** Вл. И. Немирович-Данченко Зерно спектакля (1940 г.)[[152]](#endnote-150)

К этой проблеме у нас относятся несколько поверхностно. Иногда актерам кажется, что это так легко понять и потому легко осуществить. А иногда, наоборот, с трудом добираются до зерна. Попробуем разобраться в этом путем примеров.

Вот одно из самых ярких и легко понимаемых «зерен» спектакля: «Враги» Горького. Зерно крепко, четко, уже в самом названии пьесы. С одной стороны — рабочий класс; с другой стороны — помещики, фабриканты, эксплуататоры. Направо — злейший из них, Михаил Скроботов, его компаньон Бардин с женой, генерал, ротмистр, офицер и т. д. Налево — рабочие, среди которых Синцов. Каждая фигура очерчена жизненно, оригинально и сценично. Каждая фигура дает актерам материал для мастерства, для фантазии, для создания интересных образов. Но все участвующие в спектакле должны быть охвачены сильнейшим чувством враждебности двух лагерей.

Как это отразится?

Максимальная ненависть к рабочему классу у Михаила Скроботова (актеры Прудкин, Кудрявцев). Он как бы брызжет этой ненавистью. Полнокровный, сытый капиталист, он не признает никаких соглашений, жаждет только {251} самых резких, самых категорических действий против рабочего класса в отдельных образах.

По моей теории максимализма[[153]](#endnote-151), актер, играющий роль Михаила Скроботова, должен насытить ее и в зерне и в сквозном действии этой, ни перед чем не останавливающейся, ненавистью. Известная сдержанность темперамента может быть обусловлена только его принадлежностью к классу, привыкшему действовать как люди воспитанные, но и через эти «дворянские» приемы непрерывно просачивается ненависть.

Его главный компаньон — Бардин. Тип расхлябанного интеллигента из помещиков-фабрикантов, воображающий из самовлюбленности, что он может найти мир с рабочим классом путем каких-то индивидуальных бесед и рассуждений. Но за всеми его попытками уговорить, найти мир путем соглашения непрерывно светится в самой основе его отношения к рабочим та же враждебность.

Его жена — устроительница народных чтений и вечерних классов, изданий для народа, якобы проливающая слезы о том, что, когда закроют фабрику, безработные останутся голодными, — в самой основе своей глубоко враждебна рабочему классу.

Нечего говорить о служаках: генерале, ротмистре, офицере и — крупная роль в пьесе — о прокуроре. Это убежденные, безнадежные враги рабочего класса.

На другой стороне прекрасный, выдержанный, уже много страдавший подпольный работник Синцов и несколько прекрасных фигур рабочих.

Каждый актер ищет образа, характерности. Здесь его фантазия может быть очень свободной, но в выборе красок, приспособлений, в установке взаимоотношений с окружающими единым глубоким источником должна быть вот эта враждебность двух классов.

Режиссура прежде всего должна быть занята этой враждебностью. Например, я помню, когда я принимал декорацию, я не находил в ней четкости этих двух лагерей, пока не определилась постановка, в которой пьеса идет сейчас: направо дом Бардина, большая терраса, идущий вправо парк, и налево, в глубине, большой забор с калиткой — это туда, на фабрику, на фабричный двор, к баракам, где живут рабочие. Этот забор как-то очень ярко сразу определил границу двух лагерей.

{252} И дальше, важнейшим этапом в работе каждого актера было это накапливание чувства ненависти. Вот тут-то и происходит часто ошибка режиссуры и актеров, когда они, поняв задачу, думают, что они ею овладели. Понять — еще не значит узнать. Сжиться с этой задачей, нажить это самочувствие надо путем непрерывного посыла фантазии в психологию данного чувства. Актер, готовящий роль, должен в течение всей работы не расставаться с мыслями об этом чувстве. Кто знает, какие способы, приспособления подскажет актеру его индивидуальность, его жизненный опыт, его запас жизненных впечатлений. Нельзя доверять первым признакам понимания этого чувства, необходимо сжиться с ним, создать психофизический процесс, который дальше нужно еще проанализировать.

На перепутье двух лагерей во «Врагах» имеются три фигуры: девочка, ярко чувствующая несправедливость, но, так как она принадлежит к классу господ, не умеющая еще разобраться в противоречиях; актриса, которая все понимает, но из-за своего стремления нести все свои переживания на сцену, в театр, не находит себе места в самой жизни, и брат Бардина, неудачник в любви, кончающий самоубийством. И эти фигуры определятся у актеров четче, если актеры будут участвовать в этой борьбе двух лагерей.

Возьмем другие примеры, где накапливание зерна спектакля еще труднее, труднее даже определить его.

«Три сестры» Чехова. Спектакль, как известно, много лет игрался с огромным успехом, когда и слово «зерно» отсутствовало в лексиконе МХАТ. Однако чутье подсказало режиссуре и актерам правильное направление спектакля. И если это зерно, эта большая тема спектакля не гармонировала со всеми его частями, если очень часто в спектакле отдельные куски, игравшиеся прекрасно, оставались формалистическими[[154]](#endnote-152), то это происходило именно оттого, что зерно не было крепко установлено с самого начала.

Тоска по лучшей жизни. Для зрителя дореволюционной эпохи герои Чехова, все эти артиллеристы и дочери генералов, были хорошо знакомыми персонажами. Поэтому зритель легко воспринимал их переживания. Для сегодняшнего зрителя все эти люди чужие, из отдаленного прошлого. Это дало повод театроведам бояться, что {253} Чехов для сцены умер, что современный зритель не схватит его обаяния. Но такие мысли могли быть, конечно, только на первых порах нашей революции. Теперь наш зритель схватывает всю сущность переживаний и пушкинских персонажей, и толстовских, и шекспировских, если они пронизаны настоящей человечностью… Поэтому можно было без страха приступить к новой постановке «Трех сестер», захватывая мир офицеров-артиллеристов, интеллигентов дореволюционной эпохи. Но тем сильнее, тем глубже и интенсивнее должно быть то зерно спектакля, которое создает театральные эмоции. Схватить сущность этого зерна — «тоска по лучшей жизни» — вовсе не так легко. Опять-таки легко понять это разумом, но охватить это в личных переживаниях — для этого нужны были и усилия, и настойчивость.

Приходилось все время повторять актерам: не верьте, что вы полностью уже прониклись этим чувством. Давайте поговорим, что это такое — тоска по лучшей жизни? А когда мы поговорим и накопим подходящие мысли и понесем их с собой, то нужно потом каждый день, по нескольку раз в день, особенно во время отдыха, думать, думать, вдумываться в найденное. И только этим путем можно воспитать свое актерское восприятие зерна спектакля, диктующего зерно роли.

Интереснейший пример. Еланская пришла на первую репетицию с нескрываемой гримасой: и роль-то ей не нравится и пьеса не нравится. Грибов пришел с улыбочкой: «Что ж, неплохая комическая роль». А в результате Еланская (Ольга) создала лучшую роль во всем своем репертуаре, я даже скажу — одну из тех ролей, которые представляют собой самые высокие произведения театрального искусства — по глубине, по трогательности, по необычайной поэтической красоте этого женского образа. Грибов создал образ замечательный по цельности всех поступков, всего поведения, всех движений. Видевшие спектакль не забудут этой фигуры, не забудут, как Грибов — Чебутыкин в последнем действии сидит на террасе и смотрит куда-то вдаль. Актер не произносит ни единого слова, механически играя своим пенсне, но в его взгляде, устремленном как бы в какую-то бездну, такая безнадежная, глубокая тоска по лучшей жизни.

Сохранить и развить это зерно тоски по лучшей жизни удалось в высокой степени во всех фигурах. Тем {254} резче, ярче выдвинулась фигура Наташи, мещанки, как определенный контраст людям, захваченным этой тоской.

Но мы знаем, что в пьесе справляют именины, устраивают какие-то танцевальные вечера, празднуют масленицу, завтракают, пьют чай, играют на фортепиано, спорят. Все занимаются своими делами. В общем, жизнь течет самая обыкновенная, самая будничная, самая простая, как бы ничем не обнаруживающая своих подводных течений. Поэтому-то зритель очень часто смеется, с большим любопытством относится ко всем отдельным кускам быта, кое-где плачет, но уносит с собой не эти отдельные куски быта, а именно то глубинное, что охватывало всех участвовавших, что было зерном спектакля, — тоску по лучшей жизни.

Вот самая важная задача театра, серьезно претендующего на свою большую роль в жизни зрителя. Пока спектакль идет, он может вызывать смех, слезы, непременно должен быть с начала до конца интересен, должен захватывать. Но если его жизнь кончается вместе с последним занавесом, то это значит, что зритель не понесет его в свою жизнь. Произведения крупных талантов театра тем и замечательны, что они *после спектакля* начинают свою настоящую жизнь. Таков в величайшей степени Чехов, если он схвачен верно. Отсюда и чеховская лирика, отсюда и его поэзия.

«Анна Каренина». Вспоминаю беседы с руководителями постановки «Анны Карениной» в кино во время моего пребывания в Голливуде. Играла знаменитая Грета Гарбо. Я и там говорил о зерне всей постановки. Чего только там не придумывали для определения зерна «Анны Карениной»! Больше всего склонные к сентиментализму в своих кинокартинах, американцы готовы были считать, что Анна Каренина наказуется за то, что она оказалась плохой матерью — бросила Сережу ради увлечения Вронским. Другие называли постановку — «любовь».

Какое зерно в нашей постановке? Страсть, всесокрушающая страсть, страсть, ломающая все устои, основы общественные, семейные; страсть, как пожар, охватившая Анну и Вронского, страсть, которая не приведет ни в коем случае к хорошему концу и пожрет самое себя. Это основное зерно для двух главных исполнителей, а {255} для всех остальных — отношение к этой страсти. Живая, глубокая страсть в обстановке Петербурга той эпохи. […]

«Воскресение» Толстого. Здесь я опять-таки шел от зерна, на которое указывает само название романа. Так как и у Толстого рельефно и законченно воскресение Катюши, а Нехлюдов остается, в сущности, на полпути, то и я занимался почти исключительно воскресением Катюши. И вот разница в подходе к постановке: идти от зерна или идти просто от «рассказа»? «Воскресение» часто инсценировали на провинциальных сценах, и театральные дельцы, занимавшиеся драматургией, шли по самому легкому пути: первое действие происходит в деревне; Катюша — молодая, чистая девушка, отдается Нехлюдову. Потом перерыв, а затем Катюша уже на суде.

Самый пересказ как будто не портит романа, но, в сущности, он совершенно искажает его глубокое социальное и человеческое значение. У автора этот рассказ о поведении Катюши дан потом, в воспоминаниях Нехлюдова. Толстой начинает рассказ с момента, когда Катюша уже публичная женщина, большей частью полупьяная, опустившаяся внутренне и внешне. Словом, автор показывает нам эту женщину в ее падении, бросает сильнейшее обвинение всему обществу и затем дает рассказ о путях *исправления* падшей женщины.

В таком подходе к сценической передаче романа, я думаю, заключается отличие нашей постановки от дореволюционной. Могу сказать с уверенностью, что до революции я бы так не посмел поставить спектакль. А если бы посмел, то все эти Бардины и вся наша интеллигенция его не приняли бы, освистали. Я уж не говорю о высоком чиновном мире, который подверг бы театр крупным взысканиям. Раскрыть на сцене историю взаимоотношений Катюши и Нехлюдова так же смело, как это сделано в романе, стало возможно только теперь. […]

## **{****256}** Б. Г. Добронравов Из автобиографии (1946 – 1947 гг.)[[155]](#endnote-153)

### II Работа над ролью

Основное для меня в произведении — это внутренняя правда, внутренняя логика в поведении действующих лиц. Если в пьесе и в роли есть внутренняя правда, внутренняя логика, то сами собою получатся в исполнении и нужный характер речи, и музыкальность, и ритмичность.

Как возникает у меня образ роли? Определенно, прямо ответить на этот вопрос мне трудно. Я все роли «подминаю под себя». В нашем театре так прямо и говорят: «Добронравов — он себя будет играть». С этим я, конечно, не согласен. Что я понимаю под выражением «подминаю роль под себя»? Это означает, что для меня самое важное — найти мое самочувствие в роли, в каждом отдельном куске ее. Это самочувствие в роли, естественно, отлично от моего личного, добронравовского самочувствия, но оно зависит от него. Мое «добронравовское» самочувствие влияет, и очень сильно влияет, на мое самочувствие в *роли*. В чем именно заключается это влияние — установить не берусь, хотя пробовал даже производить в этом направлении специальные опыты. Готовясь к вечернему {257} спектаклю, я, например, умышленно ограждал себя от всяких хлопот и забот, лежал, отдыхал, приводил себя в хорошее, приятное расположение духа — и в результате иногда ничего не получалось, роль не шла. В другой раз я нарочно нагружал себя, уставал, а роль выходила, игралась легко. Но бывало и наоборот.

Как найти самочувствие в роли? Надо себя подготовить к нему с помощью фантазии. Но отправным пунктом всегда является мое, «добронравовское», самочувствие. Я иду от своих собственных жизненных переживаний, настроений, эмоций. Поясню это на примере моей работы над ролью Войницкого («Дядя Ваня»). Первый выход Войницкого в первом акте. Каково должно быть его самочувствие в данном куске? Приезд профессора в деревню все перевернул, жизнь выбилась из колеи. Войницкий спит не вовремя, ест не вовремя. Каждый знает, какое бывает самочувствие у человека в таких обстоятельствах. Скверное самочувствие! Вспоминая подобное свое состояние, стремлюсь его вызвать, воспроизвести в себе и, исходя из него, найти свое самочувствие в роли.

В процессе работы над ролью от куска к куску я должен убрать свои личные свойства, чувства, настроения и привить себе, сделать своими свойства, эмоции роли. Мне очень помогает в этой работе глубокое вчитывание в текст и могущественное «если бы». Завет К. С. Станиславского «иди от себя» я выполняю буквально. Я спрашиваю себя: «Что было бы, если бы я, Добронравов, был поставлен в условия, в которых находится мой герой?» Когда я так ставлю вопрос, у меня начинает работать творческая фантазия, я представляю себе, ощущаю, что бы я сделал, как бы я сделал тогда, я начинаю входить в образ, нахожу свое актерское самочувствие в роли.

Таким образом, я всегда иду от себя, от внутреннего. Найти свое самочувствие в роли, в каждом отдельном куске ее, внутренне освоить образ при решении каждой физической задачи — вот что для меня главное, основное. Если мне это удается, я знаю, что роль пойдет, что я сумею найти все остальное: и жест, и движение, и интонацию. Они явятся сами собою. Если же я не нашел своего самочувствия в роли, мне не помогут никакие внешние приемы, изощрения и трюки. Сошлюсь снова на пример моей работы над «Дядей Ваней».

Во втором акте Войницкий выходит к Елене Андреевне {258} взволнованный, возбужденный. Наши режиссеры недовольны передачей этого момента. Они находят, что я даю здесь Войницкого чересчур рассудительным, трезвым. Я пробовал сыграть его слегка пьяным; это встретило одобрение. Повторю ли я этот прием на следующей репетиции? Нет, не повторю. Я бы невольно стал вспоминать, подражать самому себе, то есть «представлять», а существо образа пропало бы. Я не приемлю «представления». Мне нужна внутренняя правда, для меня важно переживание. К тому же мне кажется, что этот момент не имеет существенного значения для внутренней характеристики, для внутренней жизни образа в этом действии. Главное, основное, по-моему, во втором акте — это монолог Войницкого, в котором он подвергает анализу всю свою прошлую жизнь, где он начинает понимать, что жизнь пропала, прошла зря.

Наши режиссеры находят, что в моем исполнении Войницкий грубоват, что мне следует давать его более мягким, больше интеллигентом. Возможно, что они и правы. Но, повторяю, в работе над образом я всегда иду от внутреннего. Мне важна внутренняя правда образа, мне важно найти свое самочувствие в каждом данном куске роли. Если я это найду, если я внутренне буду крепок, я знаю, что придет и все остальное. Если даже передо мною и встанет задача доработки внешнего образа, я смогу к ней подойти и ее разрешить только после того, как образ будет освоен мною внутренне…

Черты роли я отыскиваю прежде всего в себе, но ищу их и в других. В молодости я очень увлекался наблюдениями над окружающими людьми. Часто, бывало, сидишь в трамвае и наблюдаешь человека, стараешься себе представить, кто он, чем занимается, как живет, есть ли у него семья, как он с ней обращается. Это бередило фантазию. Любил я передразнивать, копировать; когда был молодым актером, это помогало в работе. Сейчас я не использую своей способности копировщика по прямому назначению. Но это мое свойство оказало и оказывает мне большую помощь в другом отношении. Оно изощрило мою наблюдательность, умение подмечать жест, интонацию, движение, развило мою способность быть внимательным на сцене. Я всегда стремился хорошо слушать и слышать партнера. Это отмечают и мои товарищи по работе. Они признают, что со мной легко играть.

{259} В целом ряде работ мне удалось использовать черты, которые я искал и находил в окружающих людях. […] Когда я работал в 1924 году над ролью Васьки Пепла, я специально ходил наблюдать воров и жуликов на их сборном пункте. Более того, чтобы иметь возможность присмотреться к ним поближе, я завязал с ними знакомство, играл с ними в карты (причем однажды они здорово меня «нагрели»). Все это дало мне возможность хорошо изучить их поведение, повадки, манеры, выражение лица, глаз. Много подмеченных черт и черточек я использовал для образа Пепла. Например, меня поразила походка одного из воров, очень характерная: он ходил в один след, как ходят кошки. Я подумал, что это будет выглядеть интересно со сцены, и взял эту походку для Васьки Пепла…

Чтобы помочь себе в работе над ролью Платона Кречета, я свел знакомство с хирургами, присутствовал на операциях одного известного хирурга. Это помогло мне устранить неточности, которые имеются в этой роли…

В работе над ролью Листрата в «Земле» Н. Вирты также известную помощь оказали мне воспоминания детства. Когда я читал «Одиночество», я вспомнил богатого помещика, жившего в той местности, где я обычно проводил лето. Это был типичный кулак, скупой, жадный до денег. Он жестоко эксплуатировал местных крестьян. Сторожев в моем представлении воспринял все черты этого помещика, и от этого я, Листрат, чувствовал к нему подлинную ненависть, горячую, непреоборимую. […]

При разработке роли я иногда пользуюсь научными и художественными материалами. Работая над Листратом, я стремился возможно тщательнее и детальнее уяснить себе обстановку и характер того исторического периода (1920 – 1921), в который развертывались события пьесы. Мне много дало изучение стенографического отчета X съезда ВКП (б). Оно помогло мне особенно ярко почувствовать сцену в теплушке, когда Листрат по возвращении со съезда делится своими впечатлениями с Фролом. Образ Ленина, под руководством которого про ходил этот исторический съезд, не покидал меня при работе над этой сценой. […]

## **{****260}** М. Н. Кедров Из стенограмм репетиций пьесы Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» (1950 – 1951 гг.)[[156]](#endnote-154)

Эта пьеса требует мобилизации всего нашего искусства. Ее нельзя играть через отдельные образы, ее можно донести только через ансамбль. Нас не удовлетворит хорошая игра тех или иных актеров. Прежде всего нужно правильно и глубоко раскрыть пьесу. А это значит — верно и убедительно донести до зрителя идею произведения. Знание идеи — основной отправной момент нашего творчества.

Каждое классическое творение читается людьми своего времени по-новому. Важно, что мы увидим в этой пьесе и покажем зрителю. Если в свое время зрительный зал состоял из людей, которых Толстой высмеивал на сцене как носителей «плодов просвещения», то сейчас эти люди в нашем обществе отсутствуют. Поэтому не они являются для нас центром пьесы. Их взаимоотношения, манера вести себя — все это лишь фон, на котором выявляются более яркие и сильные идеи, способные увлечь и взволновать современного советского человека.

В пьесе показаны два слоя, два класса — господа и мужики. И главное — столкновение этих двух классов. Представители первой группы — люди, невероятно далекие {261} от своего народа, принимающие самые дикие и нелепые извращения культуры за подлинную культуру.

Вместе с тем нельзя оглуплять их (хотя и такие там были, вроде Толстой барыни), изображать какими-то дурачками. Разоблачить их можно только изнутри, органически войдя в их психологию, а не внешними средствами. Прошла нитка по волосам в темноте, и человек с предельной верой и увлеченностью переживает соприкосновение с «потусторонними силами». Надо всего себя перестраивать в такие моменты на неверное ощущение жизни. И чем серьезнее, правдивее мы это сделаем, тем это будет ядовитее, злее, разоблачительнее.

Аристократам, барам противопоставлены мужики — настоящие простые люди, живущие самой обыкновенной, естественной жизнью. Для них земля — смысл существования, и дико им видеть бездельников с изящными манерами, занятых верчением блюдец. Между двумя этими классами непроходимая пропасть, им не понять друг друга.

Мужиков можно показать как комических персонажей, можно всячески смаковать и обыгрывать их неуклюжую речь. И зрительный зал, глядя на них, будет смеяться. Именно так до революции кое-где изображали мужиков в «Плодах просвещения». Но может ли советский театр смотреть на мужиков таким образом? Это в корне противоречило бы не только нашим современным взглядам, но и замыслу самого Толстого. Для него мужики — носители положительного, здорового начала жизни. Все его симпатии на их стороне. Мужики мало культурны, необразованны, нескладно излагают свои мысли, но они честные, скромные труженики, бьющиеся за правое дело. Каждый исполнитель должен понять и полюбить свой образ не за его смешные качества, а за большую человеческую глубину.

В поведении мужиков, конечно, много смешного, и это смешное прекрасно дойдет до зрителя без особого подчеркивания со стороны актера. Надо быть искренним в своих действиях и желаниях, и смех придет сам собой как результат ваших правильных действий. Если же вы будете обращать внимание только на то, как бы посмешнее сказать ту или иную фразу, то тем самым убьете существо образа, разменяете пьесу за бесценок.

Центральное событие в пьесе — покупка земли. Мужикам {262} как воздух нужна земля, и то, каким образом они в конечном счете добиваются своего, составляет центральную действенную линию пьесы, которую мы должны будем построить. Интерес пьесы — не в ловко сплетенной интриге или подчеркнуто театральных сюжетных ходах. Интерес пьесы — в силе и страстности борьбы мужиков за землю. Борьба идет не на жизнь, а на смерть. И Таня — не трафаретная субретка из комедии положений, как иногда утверждают, это девушка, совершающая смелый, мужественный поступок. И ее судьба здесь решается. Счастье и брак с любимым человеком — все зависит от ее ловкости и сметки. Чем сильнее мы дадим ощутить напряженность столкновений, чем убедительнее покажем тягу мужиков к земле и пустопорожность бытия господ — тем глубже мы раскроем пьесу.

Мне важно, чтоб сложность характеров не была урезана. Играя Звездинцева, совсем не нужно педалировать: «Ах, он скверный, не хочет помочь мужикам». Пускай он будет во всем блеске своих показных добродетелей. Если человек благовоспитан, и вежлив, и деликатен, а вместе с тем пальцем не хочет шевельнуть, чтобы помочь тем, кто в нужде, — так он еще страшнее. Одно дело играть фашиста, который, фигурально говоря, зубами щелкает да пистолетом играет. Но ведь на нем написано, что он фашист! А если враг со всеми сложностями человеческими, может быть ласковым и нежным, а невесте своей дарит кошелек из кожи еврейского мальчика — то такое явление во много раз опаснее и сложнее.

Вот так мы должны подойти к образам пьесы — изнутри. Одних разоблачить, высмеять, других утвердить, выявить всю социальную и психологическую сложность явлений и характеров.

Пьеса кружевная. И тут очень важны все ходы и сплетения. Я не верю в то, что можно сесть за стол, рассказать идею, сюжет, понять социальное происхождение своей роли — и «пойдемте играть». Тогда это будет не мхатовское произведение. Спектакль надо создавать из активной борьбы персонажей, отчетливой логики поступков действующих лиц и тончайших психологических нюансов человеческого поведения. Все это мы будем органически соединять в одно живое целое — наш спектакль.

## **{****263}** В. А. Орлов Лицо традиций (Из статьи) (1961 г.)[[157]](#endnote-155)

Однажды, в трудное для МХАТ время болезни Константина Сергеевича (это было в начале тридцатых годов), нас — М. М. Тарханова (заведующего труппой), И. М. Москвина (представителя «стариков»), В. Г. Сахновского (от режиссуры), И. М. Раевского (председателя месткома) и меня (от молодежи) — вызвал к себе Станиславский. Я прекрасно помню, какое предчувствие грозы охватило нас, когда мы входили в спальню знакомого дома в Леонтьевском переулке.

Станиславский лежал в постели. Его большая голова в ореоле седых волос покоилась на подушке. Не глядя на нас, он произнес глухим голосом: «Общий поклон» — и после паузы: «Садитесь».

Мы сели подле кровати. Стояло тягостное молчание. И. М. Москвин, желая как-то разрядить атмосферу, сострил: «Если руководитель не идет к производству, то производство идет к руководству». Эта шутка повисла в воздухе. Мертвая тишина. Было слышно, как тяжело задышал Москвин. После томительной паузы — нет слов, чтобы передать все это так, как было, — после паузы Станиславский заговорил: «Я отдал вам, театру всю свою жизнь! Я, купец Алексеев, актер Станиславский, я {264} болен, а вы разваливаете дело моей жизни, мой труд…» На глазах изменились лица Москвина и Тарханова, Раевского и Сахновского. Обращаясь по очереди к каждому из нас, Станиславский жег нас словами, как каленым железом. Это было ужасно!

И вдруг он заплакал, заплакал, как обиженный ребенок, горько, со всхлипываниями, слезы лились по его морщинистым щекам, глаза беспомощно моргали, голова еще глубже вдавливалась в подушку. Как передать нашу боль, наш стыд, наше горе?! Вот, в последний раз всхлипнув, Константин Сергеевич затих и после длинной, необыкновенно, ужасно длинной паузы, не глядя на нас и не утирая слез, сказал еще глуше, чем прежде: «Общий поклон»…

Это осталось со мной навсегда — это один из тех моментов, которые сделали из меня актера. Когда в МХАТ бывает трудно — а в жизни любого театра, как в жизни человека, бывают периоды разные: счастливые и горькие, напряженные и легкие, — так вот в трудный период я всегда вспоминаю, как нас вызывал к себе Станиславский. Я вспоминаю, как мы возвращались от него в театр, молча, не проронив ни одного слова. Я вспоминаю, какое собрание было на следующий день в нижнем фойе. Как выступал на нем Сахновский! Как встряхнулся тогда театр, как тогда передалось всем наше потрясение от встречи со Станиславским!

Видимо, точно находил Константин Сергеевич момент, когда надо встряхнуть коллектив, когда надо вернуть его к каким-то исходным, простым и великим задачам, ради которых он был создан. […]

Актер воспринимает традиции не просто рассудком, а каким-то другим, более сложным путем. Он и психически и физически формируется под их воздействием — если они есть. Я знаю, например, что в том, как «старики» МХАТ ходят, сидят, воспринимают жизнь, в том, как складывается их быт, — во всем есть дух Станиславского и Немировича-Данченко. В разных, сложных, иногда невидимых глазу формах, но этот дух живет — в жизни, быту, работе каждого из нас. И именно он, этот дух, связывает в одно целое многие разнообразные индивидуальности «стариков». Станиславский окутал нас всех невидимой сетью — и уйти из нее немыслимо, как немыслимо отказаться от дома, от отца.

{265} В чем лично для меня — традиции? Я не знаю, назвать ли это этикой, или высоким профессионализмом, или просто тем, что мы называем банальным словом «творческая атмосфера». Это то, что составляло воздух Художественного театра, было удивительным явлением эпохи и не переставало удивлять меня каждый день.

Вот наугад что всплывает в памяти.

… Однажды рано утром я шел на репетицию через темную сцену. Меня остановил строгий голос Вл. И. Немировича-Данченко:

— Кто это?

— Орлов.

— Вы что тут делаете?

Я испугался и замер — может быть, нельзя идти через сцену.

— Я иду на репетицию.

В полутьме Владимир Иванович поздоровался со мной за руку и ушел. Я спросил у рабочего, почему он тут. Оказалось, что в 9 часов утра Немирович лазил на колосники, проверял, в каком состоянии там хозяйство. Это — традиции.

… В театре рассказывают, как К. С. Станиславский и В. А. Попов столкнулись за кулисами во время спектакля и как замер Попов, не опустив ногу, и рядом в такой же позе замер Станиславский говоря: «тс‑с‑с…». Традиции — это и дымка таких легенд. (Хотел бы я послушать лет через пятьдесят, какие легенды будут рассказывать о тех, кто сегодня — молодежь!)

… Однажды Станиславский работал с нами над «Продавцами славы» почти двенадцать часов подряд. Потом нас накормили обедом, и я еле дошел домой от усталости. А на следующий день узнал, что Станиславский после репетиции пошел в макетную мастерскую и работал там с художником до трех часов ночи. Это — традиции.

… Я помню, как Константин Сергеевич, репетируя «Унтиловск», убеждал Леонова, что он, Станиславский, два года после выхода спектакля не читает о нем критических статей. Это, конечно, было преувеличение, но сколько заботы о молодом драматурге было в этих словах. Традиции — это хорошие пружины, которые толкают вперед. Такое отношение толкает драматургов, заставляет их писать для театра.

{266} В традициях было — жить высоким искусством, работать на полной самоотдаче.

На Станиславском и Качалове это не кончилось. Хмелев! Самый беспокойный человек в театре. Самый неутомимый, вечно встревоженный, упрямый, даже жестокий, но жестокий только ради дела. Можно сказать, не преувеличивая, что он разорвал себе сердце в театре. А Добронравов!

У этих людей все шло через нервы, через самое сердце. Иначе не плакал бы Станиславский, не умерли бы так рано Хмелев и Добронравов. Преданность делу и самоотдача в творчестве — лучшие традиции МХАТ. Неправда, что наш театр строился спокойными академиками, все познавшими и постигшими. Он строился людьми одержимыми, актерами — фанатиками правды.

Так было. И вот самое тяжелое, в чем я должен признаться. Слезы Станиславского, нервы Хмелева, доброта Качалова, исступленность Добронравова… Мне кажется иногда, что все это воспринимается сегодня, как некоторое (но побоюсь этого слова) чудачество. Да, именно чудачество, своего рода трогательный идеализм. И это самое страшное, самое горькое.

Я пишу о лице традиций потому, что свято верю — лучше наших мхатовских традиций ничего не было и нет в театре. Больших авторитетов, чем Станиславский и Немирович-Данченко, не родил еще русский театр — ни в художественном, ни в теоретическом, ни в этическом отношении. Лучшей актерской школы, чем школа Художественного театра, тоже не было.

В чем же дело? Почему так настойчиво лезет в глаза именно «изнанка» наших традиций? Почему за последнее время один за другим был подвергнут критике целый ряд наших спектаклей — «Чайка», «Смерть коммивояжера», «Юпитер смеется», «Нора» и многие другие? В том ли дело, что появились критики-недоброжелатели? (Мы ведь в МХАТ нередко именно тем себя успокаиваем.) Нет, не в *отношении* критиков к МХАТ дело. Я знаю, сколько у Художественного театра поклонников, и вижу, какой радостью встречают они каждую, даже небольшую победу.

Дело в том, что *актеры* (именно актеры, так как речь идет сейчас не о руководстве и не о режиссуре) *Художественного театра стали терять тот высокий уровень профессионализма*, которым был всегда славен МХАТ. {267} Ведь были и раньше периоды, когда в театр поступало мало хороших пьес и ставились пьесы средние, были и случаи режиссерских неудач. Но в МХАТ всегда *ходили на актеров*, ибо прежде всего именно актеры составляли и составляют лицо театра. Причем в основном это всегда выпадает на долю так называемого среднего поколения. Высокий профессионализм этого актерского костяка, степень его одержимости, его авторитет в коллективе — вот на чем стоит театр.

Сейчас ровесники Хмелева и Добронравова, те, кто долгое время были этим средним поколением Художественного театра, — уже «старики». Да, увы, мы уже старики, старожилы, учителя. Кто же идет за нами? Кто непосредственно возьмет у нас из рук знамя театра? Что представляет собой наше «среднее поколение»? Какие из наших традиций оно переняло?

Я не собираюсь отвечать на все эти вопросы. Прежде всего потому, что я не критик, а тут нужен серьезный, обстоятельный и объективный разбор многих актерских работ и судеб. Но в самих этих вопросах содержится, как мне кажется, самое зерно проблемы.

Я не случайно говорил о том, что традицией актеров МХАТ являлась творческая одержимость. Сегодня больше всего тревожит *актерское равнодушие*. Когда скептицизм забирается в душу человека — это плохо, это мешает непосредственному восприятию жизни, это старит человека, подтачивает его жизненную энергию. Когда же скептицизм заражает актера — можно считать, что актер наполовину умер. В нем умирает творческое начало, способность увлечься большой целью. Большое искусство не создается скептиками. Этого не было и никогда не будет.

Обратите внимание, как часто сегодня в среде актеров слышатся слова: «Ну и что?»

— Я слушал Вана Клиберна…

— Ну и что?

— Я взял вчера том Станиславского…

— Ну и что?

— Мы были на Мексиканской выставке…

— Ну и что?

Проклятый вопрос! Сколько в нем вялости и равнодушия! А ведь этот вопрос убивает творческое начало и в собеседнике — никакого желания нет ни рассказать о Мексиканской выставке, ни вспоминать о Станиславском, {268} ни репетировать. Может показаться, что человек умудрен знаниями и впечатлениями. Что касается впечатлений, это правда — за последние годы одни зарубежные гастроли сильно раздвинули рамки наших представлений о мире. Что же касается знаний — то это чистейший обман! Мало не только знания жизни, но и даже знания профессии, даже знания театральной жизни Москвы! Нет, как хотите, что-то изменилось тут со дней моей юности. Я помню, как горячо мы, молодые актеры МХАТ, спорили о РАПП, мы интересовались Михаилом Чеховым и его студией, вели диспуты о Таирове и Мейерхольде. И оттого, что о Таирове спорили в МХАТ, сам Таиров, будучи художником, далеким от МХАТ, наверняка чувствовал наш локоть. И ему было легче. И мы его локоть чувствовали.

Мы спорили о Театре Революции — интереснейший был театр! И А. Д. Попов наверняка, ставя там «Ромео и Джульетту», думал о том, что скажут художественники, что скажет Немирович.

Говорят, Мейерхольд, посмотрев «Горячее сердце», вернулся к себе в театр восхищенный и подзадоренный. И стал работать в *полемике* и в *соревновании* с МХАТ.

Так рождается задор в работе — от познания, от радостных открытий в жизни и в творчестве товарища по искусству.

А сейчас я слышу разговор:

— Был я вчера на «Иркутской истории» у Охлопкова…

— Ну и что?..

Слышу я это вялое «ну и что», и кажется мне, что душа актера заперта на ключ, как чеховский рояль, а ключ потерян… Когда в душе — скептицизм и нет жажды открытий, возникает противоестественная изолированность актера (и всего театра) от окружающей жизни. Тут, может быть, и вспыхнет желание открыть что-либо — а откроешь велосипед. И такой «велосипед» за последние годы в МХАТ открывали не один раз.

Почему, когда мы были молодыми актерами Художественного театра, жила во всех нас какая-то страсть к профессионализации, какой-то пафос приобретения мастерства? Нас не пускали в зал, где репетировал Москвин, — мы ложились животом на пол около двери и часами слушали эти репетиции. Мы могли год-полтора {269} не получать ролей, но как-то не задумывались об этом, потому что интенсивно шили жизнью театра — и на занятия бегали, и на репетициях Станиславского, замерев, сидели, и в массовых сценах участвовали.

Плохо ли, хорошо ли, но мы выучились, чему могли, у Станиславского и Немировича. Мы взяли в руки какое-то богатство. Но сегодня мы — «старики», и нас становится все меньше. Я боюсь задать себе вопрос и все-таки задаю его: мы уйдем — и неужели никто не воспользуется нашим богатством?

Мы когда-то хвостом ходили за Лужским и Москвиным, смотрели им в рот. А я сегодня все жду не дождусь, когда кто-нибудь из молодежи спросит меня в Художественном театре: «Василий Александрович, а как вы работаете? Как вы используете то, что вам дал Станиславский, когда играете Дронова? А какие приемы работы вы открыли для себя в последнее время?»

Может быть, если не спрашивают меня, то спрашивают Яншина, Грибова, Степанову? Нет, и их не спрашивают. Остается писать воспоминания — есть такая форма передачи другим своего опыта.

О ясности цели в жизни и в работе надо поговорить особо. Воспитывая молодых актеров, мы стараемся внушить им, что творчество без большой гражданской цели невозможно. Учение Станиславского о сверхзадаче и сверх-сверхзадаче мы стараемся сделать основой всей нашей работы и, так или иначе, достигаем в этом определенных результатов. Но вот актер попадает в театр. С годами совершенствуется его техника, исчезает неуверенность, появляется профессиональное спокойствие. Таков процесс изменения почти любого актера в театре. Что же теряют при этом многие наши актеры? Осмелюсь утверждать, что чаще всего они теряют *ощущение сверхзадачи своей профессии*.

Спросите нескольких известных молодых актеров — *ради чего* они играют ту или иную роль? Ради чего выходят на сцену? Немногие ответят нам на этот вопрос. Он в лучшем случае вызовет снисходительную улыбку — вот, мол, чудак, о каких вещах спрашивает! Это — теория, идеология, а мы — практики…

Мы, артисты, твердо должны знать, для чего мы каждый вечер поднимаемся на сцену, какая идея, созвучная с духом времени, ведет нас по искусству, что мы хотим {270} рассказать дорогим, хотя и незнакомым людям, что сидят по ту сторону рампы. Ведь каждодневное, постоянное, неистребимое желание сказать что-то важное, сказать по-своему — черта истинного актерского искусства. Это было всегда, сейчас это особенно важно. И я счастлив тем, что у меня есть своя линия, своя идея, которую я постоянно стремлюсь нести со сцены в зал (другое дело, как мне это удается). Что бы я ни играл, я стараюсь утвердить жизнь. Пусть гибнет мой Актер («На дне») или уходит стреляться Яков Бардин («Враги») — они гибнут потому, что они слабы и жизнь уничтожает их, как птичья стая уничтожает больных птиц, неспособных совершить дальний перелет. Зато те мои герои, которые борются за прекрасную жизнь, утверждают во весь голос: человеку нужен весь мир, а не три аршина земли. Я рад, что смог за последние годы сыграть истинных героев эпохи — академика Дронова («Все остается людям») и полковника Березкина («Золотая карета»). Я в этих героях получил возможность для большого, искреннего разговора со зрителем — и это для меня главное. Правда, две роли за несколько лет — это не так много, но ведь перед этим почти десять лет я молчал. Просто ничего не играл — так бывает. Ничего не играл, хотя чувствовал, что мне есть о чем говорить со зрителем. Поэтому в пьесы Л. Леонова и С. Алешина я уж вложил все, что мог как актер. Веру в жизнь — в прекрасные леса и поля Родины, в волшебное голубое небо над ними, в добрых и сильных людей, в их дружбу, любовь, в их подвиг — вот что мне хочется нести с подмостков Московского Художественного академического театра. Без своей темы, без своего «огонька» — ох, как были бы безрадостны и холодны мой труд актера, моя жизнь! Свою тему каждый актер должен найти, внимательно присматриваясь к жизни и участвуя в ней. Он должен как бы воспитать свой талант в том направлении, какое подскажет и потребует от него жизнь. Настоящая идейность всегда воспитывается жизнью, только тогда идеи становятся органичны, только тогда актер перестает быть просто актером, а становится и философом и политиком. Те, кто обладает высокой эмоциональностью и темпераментом, должны быть также и трибунами! Ведь наш зритель стал мыслителем, он думает в большом масштабе, крупно и в то же время умеет вникать в мельчайшие {271} изгибы интеллекта. И мы сумеем полно ответить на запросы нашего зрителя только тогда, когда высокая и нужная мысль будет лежать в основе творчества каждого из нас. Часто говорят: театр должен идейно воспитывать зрителя. Это совершенно верно. Но, мне кажется, сегодня воспитательная роль театра и актера осложнилась. Сейчас мало только поставить зрителя на точку зрения театра по отношению к тем событиям, о которых рассказывает пьеса. Мало выпустить зрителя, как принято говорить, обогащенным. По-моему, его надо выпустить из зала *встревоженным*.

*Искательные тревоги* — вот что должен будить сегодняшний театр и актер. Пусть зритель накапливает на спектакле те мысли, те чувства, которые сделают его неспокойным, в лучшем случае, в высоком смысле слова, заставят его внимательно и самостоятельно всматриваться в жизнь, заставят его быть гражданином. *Толчок для творческой гражданской мысли — вот что сегодня обязан давать зрителю наш театр*.

Я перечитал написанное. Может быть, все это — слишком безжалостно? Может быть, не хватает «положительного материала»? Но ведь баланс положительного и отрицательного создается какой-то общей, более широкой картиной, чем та, которую могу нарисовать я один. Что же касается безжалостности — так ведь театр вообще довольно жестокая вещь.

Другое дело, что мы иногда в критике бываем безжалостны несправедливо, не думая о том, какой путь пройден человеком, чему он отдает все силы и т. п. Но, будучи безжалостны к отдельным людям, мы иногда проявляем мягкотелость и безволие, решая вопрос общий, принципиальный, касающийся большого дела. Когда доходит до принципов, нет ничего хуже умолчания или туманных общих фраз, с которыми все заранее согласны.

Я пишу эту статью с одной целью — помочь делу, которому отдал всю свою жизнь.

Я льщу себя надеждой, что мое выступление будет, понято как разговор об общем деле. Этому делу отдали всю жизнь Станиславский, Немирович-Данченко и многие другие замечательные мастера театра. Мы ответственны перед именами наших учителей. Мы отвечаем за сегодняшнее лицо больших традиций, переданных нам из рук в руки.

# **{****272}** МХАТ и советская драматургия

## А. В. Луначарский «Бронепоезд» в МХАТе (Из статьи) (1927 г.)[[158]](#endnote-156)

*… «Бронепоезд» во многих отношениях триумфальный спектакль*.

Конечно, мы все знали, что Художественный театр обладает огромными индивидуальными талантами и замечательным ансамблем, но многие проглядели, например, появление даровитой молодежи в рядах этого театра и замечательную внутреннюю силу, с какой театр вовлек эту молодежь в свои художественные приемы. Многие не заметили, что эта *молодежь принесла* вместе с тем *новый дух* и оказалась гораздо более близкой к режиму нашей эпохи, чем это можно было бы предположить. С недоверием относились и к утверждению талантливейших ветеранов сцены и ее руководителей, что они понимают величие революции и готовы отразить его, если только найдут для этого подходящий драматургический материал. А между тем заявления эти были совершенно искренни. Можно ли спорить о том, что без искреннего отношения партизанская драматическая эпопея «Бронепоезд» не могла быть создана.

… Да, «Бронепоезд» оказался подарком МХАТа Первого Октябрю, который не только должен быть принят революцией радушно, но который свидетельствует о богатстве тех перспектив, которые теперь расстилаются перед нами, когда театры, один за другим, окончательно причаливают к нашему берегу и вступают в работу вместе со всеми строителями социализма.

## **{****273}** Вс. Иванов «Бронепоезд 14‑69» (Из воспоминаний) (1927 г.)[[159]](#endnote-157)

… Станиславский спросил:

— А как, по-вашему, одет капитан Незеласов, командир бронепоезда?

Я сказал ему, что, по-моему, Незеласов должен быть в расшитой серебром черной куртке с черепом и костями, вышитыми белым на рукаве. В таких экзотических мундирах в гражданскую войну красовались атамановцы. Незеласов по фразеологии — интеллигент, по поступкам и одежде — атамановец, вернейший прислужник интервентов.

— А вы не находите, что лучше… без экзотики. Русские вообще народ не экзотичный. Незеласов — обычный армеец, попавший в услужение американцам и японцам. Не думаю, чтобы он наслаждался своим чувством раба. Но, с другой стороны, он ненавидит большевиков. Незеласов хочет сделать из России американский курятник. Он глуп, недальновиден, мелок. И мы оденем его по-обычному, в хаки, без экзотики, не правда ли?! И вообще все в спектакле — речь, одежда, квартира, железнодорожная станция, депо — должно быть просто, обыкновенно, по-русски. Но эту обыкновенную русскую речь и обстановку мы должны поднять до яркого символа.

{274} Сказано это было с чувством, высоко, красиво. Смущение мое прошло, и я разговорился.

Думая над «сценой на насыпи», где китаец ложится на рельсы, чтобы остановить белогвардейский бронепоезд, мчащийся на соединение с японцами, Станиславский сказал:

— Китаец лег на рельсы. Мы гасим огни на сцене. Грохот бронепоезда все нарастает и нарастает. Бронепоезд словно несется прямо на зрителя. Зритель должен содрогнуться от ужаса, помня, что будет долго жива белогвардейщина, что интервенты еще не умерли… И затем — тишина, свет. Мы видим — насыпь, пятна крови на шпалах и рельсах, ближе — дерево, и поет птичка.

Подумав, проговорил:

— Нет. Это — не так. Света нет, нет дерева, нет птички. Борьба за бронепоезд еще не кончена, и рано нам наслаждаться пением птички. Пусть занавес упадет в грохоте мрачно мчащегося бронепоезда. Пусть даже зритель встанет с чувством ужаса. Спектакль не окончен. Победа приближается.

В первой сцене выведена группа беженцев. Мне казалось, что, по законам драматургии, я должен провести этих беженцев через весь спектакль. Во всей пьесе это не получилось, и я вывел их в последней сцене, в депо. Прочтя эту сцену, Станиславский сказал:

— Это… это очень хорошо!

Я обрадовался. Но радость моя была непродолжительной. Станиславский сказал:

— Это очень хорошо, если выбросить беженцев. Оставим рабочих в депо. И сцену, когда приносят убитого Пеклеванова. Беженцев — вон!

На моем лице, по-видимому, отразилось отчаяние. Станиславский сказал:

— Нет законов драматургии, когда есть жизнь. Смерть начальника революционного штаба Пеклеванова — вот что здесь самое важное. Умер большой человек, представитель Коммунистической партии, которая привела рабочих к Октябрю. Здесь, в депо, у нас сейчас тема рабочих. Надо показать, что, несмотря на смерть Пеклеванова, рабочие не растеряны. Есть вера, что партия цела, что революция непобедима.

Началась работа над пьесой «за столом», репетиции в фойе.

{275} Фойе. День. За окнами дымные длинные тучи. Приближается осень. Станиславский, высокий, медленно улыбающийся, прищурясь, смотрит, как Баталов, великолепно игравший Ваську Окорока, «секретаря партизанского штаба», не зная, чем убедить американского солдата, что русские рабочие и крестьяне и вообще Советская власть ведут справедливую войну, выбивая из Сибири американцев и японцев, не находя слов, потому что американский солдат не понимает по-русски, раздельно и внушительно говорит ему одно слово:

— Ленин.

Станиславский останавливает его, подзывает и говорит:

— Вы говорите, мне думается, не так это слово. Оно выражает сильного, именитого человека. Тогда как для вас это — зов, клич. И для всей России — зов в будущее, клич ко всему миру о необходимой перестройке мира. Вот вы в этой же сцене мельком бросаете матросу Знобову, приехавшему с поручением от Пеклеванова: «С войны не видались!» Значит, вы были на империалистической войне?

— Конечно, был, — отвечает Баталов.

— А раз вы были, то для вас Ленин есть освобождение от войн, земля, свобода, уничтожение буржуазии. Вся земля русская отныне принадлежит вам. Ее вам вручил Ленин. На земле — бесчеловечная, безжалостная война, душно, душища, — и вы восклицаете: Ленин! Вы восклицаете свободно, с восторгом и восхищением. Вы видите не только этот зал, но и весь мир за этим словом.

Нежно взглянув на Баталова и плавным жестом поглаживая себе лоб, он произнес почтительно и значительно:

— Ленин.

И, помолчав, добавил:

— Ленин — слово, которое гигантским горным хребтом встало над миром. При звуке этого слова друзья революции чувствуют дрожь восторга, а враги — холод страха…

И, опять помолчав, он говорит:

— Мне вспоминается поэма Тихонова «Сами». Об индусском мальчике, который великолепно знает значение имени — Ленин.

{276} Признаться, я подивился. Станиславский — и поэма Тихонова. Подивился и порадовался за нашу советскую литературу и за мхатовцев.

Между тем Станиславский спрашивал у Баталова:

— Вы в какой рубашке играете?

— Хаки, — ответил Баталов.

Станиславский сказал, делая плавный жест рукой:

— Вы, Баталов, самый пылкий из всех персонажей пьесы. Вы! Вы колышетесь среди партизан, как знамя. И рубашка… Рубашка на вас должна быть алая. Да, алая. И, чтобы быть ближе к жизни, чуть выцветшая от солнца. Не подпоясанная. Длинная. Свободная. Вот именно… Как знамя!

## **{****277}** К. С. Станиславский МХАТ жадно ждет современных пьес (1933 г.)[[160]](#endnote-158)

Мне кажется, что преимущественное внимание драматурга должно быть сейчас обращено на работу над образами — над тем материалом, который они предоставляют актеру. Нужно сказать, что сейчас актер получает в свое распоряжение материал более узкий и упрощенный, чем окружающая нас жизнь. Драматургические образы еще не слеплены из живого мяса и еще не наполнены настоящей и трепетной жизнью. Актеру после нескольких десятков представлений роль кажется исчерпанной, ему надоедает ее играть, она становится бледной и штампованной копией того, что исполнитель создал на первом спектакле. Между тем, только тот образ силен и интересен, который растет от спектакля к спектаклю, когда актеру есть *что* раскрывать в образе и находить все новые и новые в нем стороны, которые он ранее не замечал. То есть наша драматургия при всех ее хороших качествах еще не насыщает достаточно актера. Происходит это потому, что авторы еще не умеют найти единства во всем многообразии окружающей действительности. Они часто не находят глубокого внутреннего действия, пронизывающего психологию героя, и подменяют ее внешней схематической чертой. Порою они соединяют несоединимые черты, не замечая того, что разнообразие {278} черт и даже противоречия образа должны зависеть от *единого целого*. Часто герои пьесы приходят на сцену, вовлеченные волей драматурга, а не обстоятельствами действия, — я часто не чувствую того, что за кулисами сцены есть еще большой, обширный мир и что происходящее на сцене есть только часть того большого, что происходит за кулисами и определяет сценические события. Образы не насыщены тем содержанием, с которым они вошли в жизнь, — они часто не имеют своей биографии, и мы не знаем, как складывалась их жизнь, а это очень нужно актеру. Вспомните «Вишневый сад»: я знаю жизнь Раневской в Париже, я вижу детство Ани, я знаю, как сложился и рос Лопахин, хотя на сцене это не показано, зато это рассыпано по всей пьесе и входит в меня — зрителя и читателя, — расширяя сценическую картину до картины эпохи. Драматурги часто подчиняются драматургическому шаблону — они пишут не о жизни, а *под* тот или иной театр, *под* того или иного драматурга, а нам интересен *свой* взгляд драматурга на театр и на жизнь. И в зависимости от этого и образы даются в «сценических», а не в больших типических и жизненных чертах (а чем типичнее образ, тем он живее и правдивее).

Перед драматургом сейчас большое поле деятельности; МХАТ жадно ждет современных пьес и много работал с молодыми драматургами; мы хотели бы, чтобы драматурги учли те ожидания и требования, которые предъявляет к ним актер.

## **{****279}** Л. М. Леонидов Будем взыскательны (1933 г.)[[161]](#endnote-159)

Хорошая пьеса немыслима без напряженного внутреннего действия, без хорошо завязанного узла интриги. Пьеса строится не на одних репликах, а на той внутренней пружине действия, которая держит в напряжении зрительный зал от первой сцены до развязки.

Драматурги наши привыкли требовать от нас, актеров, совершенного исполнения их далеких от совершенства пьес. А иной раз драматурги намечают только сюжетный каркас, а дорабатывать его до полноценной театральной пьесы «благосклонно» предоставляют театру — режиссуре и актерскому коллективу.

Я прекрасно учитываю вполне законную возможность, а подчас необходимость внесения театром тех или иных коррективов в авторский текст. Даже Чехов иногда менял отдельные фразы, то есть дописывал реплики по заявкам актеров. Так, целый ряд реплик Епиходова в «Вишневом саде» дописан Чеховым со слов Москвина. Но это ничего общего не имеет с той совершенно неестественной нагрузкой, которую иные драматурги взваливают на плечи театра, требуя от него доделки своей недописанной пьесы.

Меня не нужно понимать так, будто я отказываюсь от сотрудничества с молодыми, недостаточно опытными драматургами. Наоборот, наш театр с большой охотой готов идти на эту совместную с драматургом работу над пьесой от начала до ее окончательного оформления на {280} театре. Но мы считаем себя вправе, проявляя исключительную требовательность к себе, ждать такой же авторской строгости к себе и со стороны драматургов. Тем паче, что эта «излишняя» строгость диктуется исключительно интересами творческого роста социалистического театра нашей страны, над которым мы работаем совместно с драматургами.

Я хотел бы также, чтобы герои наших пьес разговаривали ясным, сочным, выпуклым языком, чтобы не было в репликах той высушенности и надуманности стиля, которые стали общей болезнью нашей драматургической литературы.

Вот «Егор Булычов». Ведь и мне ясны отдельные недочеты этой драмы. Но вопреки им эта пьеса — лучшая советская драма за все последние пятнадцать лет. Столько в ней внутреннего оправданного психологического движения, таким простым, ярким и сочным языком говорят действующие в ней лица.

Меня всегда волновала и работа над образом одинокого человека. Я здесь говорю не об ущербном, сумеречном одиночестве людей, оторвавшихся от социальной среды, а об одиночестве социального передовика, борющегося с отсталостью, косностью окружающей его среды и вся жизнь которого есть подлинный пафос борьбы за лучшее будущее, за высокие, передовые идеи своей эпохи. Этих ролей я жду. Я здесь подчеркиваю со всей настойчивостью, что я имею в виду не одиночек самовлюбленных, не копающихся в собственных душевных внутренностях «героев». Я жду, я тоскую по положительному образу, отображающему нашу эпоху, и над этим образом мне хочется поработать. Но я не хочу, чтобы этот подлинно живой человек был подменен манекеном, ходячей моралью. Я хочу, чтобы автор оставил для меня, актера, возможность, при которой иногда у актера получается, что дважды два равны только четырем, а иногда эти дважды два равны ярко пылающей свече. От актера не надо ждать со сцены лозунговых, заученных сентенций, декларирования очередных истин. Нет, актеру должно быть оставлено право говорить не об искусстве, а подлинным языком искусства, не декламировать об образах, неясно маячащих в творческом воображении драматурга, а творить эти образы на сцене и показывать их зрительному залу.

## **{****281}** Б. Н. Ливанов Верить актеру (1933 г.)[[162]](#endnote-160)

Мы, актеры, чрезвычайно зависим от драматургов. Мы хотим хороших ролей. Поэтому мы зовем драматурга в театр. Мы говорим ему: работайте с нами — вы познаете тогда подлинную природу театра, нерушимые его законы и тайну его власти над зрителем.

За последние годы советская драматургия успешно отходит от схематизма и примитивизма. Но еще многие драматурги не излечились от «универсализма», от стремления показать в одной пьесе и национальный вопрос, и успехи пятилетки, и борьбу за раскрепощение женщины, и судьбы капиталистической Европы — все в одной пьесе. Они часто забывают о средствах и возможностях театра, забывают его специфику.

Если бы драматургу нужно было изобразить взятие Зимнего дворца, он показал бы здание дворца, пикеты, толпу и т. д. Однако это больше в средствах кино. В театре лучше показать комнату и двоих наблюдателей в ней, которые видят взятие Зимнего дворца. Через то, как они видят, и нужно показать взятие Зимнего.

Иногда драматурги забывают не только о специфике театра, но и вообще о специфике искусства. Они показывают общее через общее. Обобщение доказывают обобщением, {282} в то время как искусство должно давать общее в конкретном, в образе.

Нужно работать в глубину. Нужно заботиться о внутренней форме образа. Старый драматургический каркас изжил себя. Жизнь требует новых форм, новых принципов драматургической композиции.

Меня не удовлетворяет рыхлая композиция многих наших пьес. Теперь пьесы часто строятся так, что многие эпизоды могут быть выброшены, другие как угодно переставлены, реплики одного персонажа могут быть переданы другому и т. д. Этого не должно быть. В пьесе должно быть крепкое сцепление событий, связанных железно-логической необходимостью, как у Шекспира. Во многих пьесах современных драматургов совершенно нет этого единого стержня, того, что К. С. Станиславский называет сквозным действием.

Деление пьесы на эпизоды или на акты должно предрешаться самим содержанием.

Нужно больше веры в актера. Актер хочет ответственного задания. Пусть драматург даст нам роль многогранную, богатую внутренним ростом, даст сложный характер, чтобы зритель не угадывал сразу его качества, чтобы он не говорил сразу: это мерзавец, а это герой, чтобы он сразу не хвалил и не осуждал.

## **{****283}** К. А. Тренев Они учатся и учат других (Из статьи) (1934 г.)[[163]](#endnote-161)

Художественный театр сыграл в моей литературной жизни громадную, злую роль: перевел меня из беллетристов в драматурги.

Я написал «Пугачевщину», картины народной трагедии, не для театра, а для печати. Пьеса была издана отдельной книжкой в Москве, никакому театру не предлагалась, но вскоре я получил телеграмму из Москвы от Вл. И. Немировича-Данченко с просьбой разрешить поставить «Пугачевщину» в Художественном театре.

Еще со студенческих лет привыкший относиться с благоговением к Художественному театру, я был счастлив согласиться, не предвидя, на какой тернистый путь выводит меня эта телеграмма. Теперь, восемь лет спустя, хочется отдать себе отчет в причинах неуспеха спектакля в целом и успеха чисто трагического пафоса и чисто театрального эффекта отдельных сцен и эпизодов.

Перелистывая «Пугачевщину», я понимаю, что МХАТ пленили прежде всего образы и язык, а не заложенное в пьесе революционное действие[[164]](#endnote-162). Театр и я, мы сошлись на любви к слову. Сценическое воплощение слова происходило в МХАТ на моих глазах, и нужно ли говорить, что нигде и никогда впоследствии я не встречал {284} такого глубокого проникновения внутрь слова, такого изумительного, необычайно тонкого понимания красок языка. Мой вполне резонный пиетет к театру встретился с нерезонным уважением к крайне несовершенному драматургическому произведению, в котором театр не пожелал изменить ни одной буквы. Взаимно положительные отношения между театром и драматургом дали резко отрицательный результат.

Уважение к художественному слову в этом театре, точно, велико. Никто даже из самых больших актеров МХАТ не позволил себе сымпровизировать в «Пугачевщине» ни одной фразы. Мне часто приходится встречаться с самыми жестокими искажениями текста пьес. Когда какой-нибудь беззаботный насчет текста актер или слишком заботливый режиссер свободно вставляет в мою пьесу целые абзацы, я невольно думаю о гениальном Москвине, который играл Пугачева. В самый патетический момент действия, в сцене предательства, ему как актеру необходимо было какое-то восклицание, какой‑то толчок для того, чтобы затем, спустившись с колокольни и протянув вперед руки, произнести: «Ну, чьи тут руки самые воровские?» Он все-таки, согласно моей ремарке, спускался молча. И только тогда, когда стало уже невмоготу молчать, он, актер первого ранга, обратился ко мне, неопытному драматургу: «Константин Андреевич, нельзя ли мне тут какое-нибудь словечко, чтобы сойти?»

Сцена стопорилась, не шла у него, как ему хотелось, потому что он как актер чувствовал необходимость реагировать не только жестом, но и голосом на появление разъяренной, голодной, измученной толпы. Но по моей ремарке Пугачев сходит молча. И Москвин сходил с колокольни без звука.

Видя такое отношение к моему слову, слову начинающего, неопытного драматурга, со стороны прославленного актера, я чувствовал себя обязанным дать именно ту реплику, которой он ждет. Несколько дней я искал ее, пока нашел.

Вероятно, подкинутые мною слова подытожили сумму эмоций, которую давал в своей игре Москвин, потому что с этого момента работа над сценой пошла у него гораздо легче.

Встретив такое исключительно бережное отношение {285} к себе, я сам благоговел перед театром, не смея даже подумать о том, что выбор «Пугачевщины» для постановки является ошибкой, что «Пугачевщина» не пьеса, что она громоздка для сцены и что в таком виде ее вряд ли следует ставить.

Мне казалось, раз МХАТ это делает, значит, так надо. Театр же, со своей стороны, задумав ставить народную трагедию и почуяв в «Пугачевщине» народный сюжет и народный язык, не отнесся к тексту критически, не заставил меня перекроить вещь для сцены. И это было нашей общей большой ошибкой.

… Были у пьесы кроме драматургических еще идеологические дефекты. Это в глазах тогдашней критики губило все. И хотя, например, Н. А. Семашко писал о спектакле, что «ни один человек не вышел из зала не потрясенный», это только подливало масло в огонь. Все же это была заслуга только МХАТ. Только МХАТ мог дать такую высокую эмоциональную насыщенность действия. Театр ставил пьесу как большую трагедию, и невозможно перечислить всех потрясающих сцен пьесы, которые в других театрах выходили бледными и незначительными. Но самое замечательное, что эти сцены и образы даны молодыми актерами Художественного театра гораздо глубже, чем опытными, заслуженными актерами других театров.

… Другие театры, в особенности Малый, дали мне много в смысле умения сделать образ точным и интересным. Но глубокое психологическое понимание образов, необходимость отрешиться от всего мелкого, сжиться с образом — всему этому я учился у МХАТ. Ни в каком другом театре я не встречал такой благородной творческой атмосферы, такого любовного, деликатного отношения к автору. […]

## **{****286}** Вл. И. Немирович-Данченко «Любовь Яровая» (1936 г.)[[165]](#endnote-163)

По поводу этой нашей новой постановки я хотел бы поделиться с товарищами, не участвовавшими в работе, следующими мыслями.

### 1

Велика наша ответственность перед «Любовью Яровой». Во-первых, Художественный театр пользуется исключительным доверием партии и правительства, и правительство ставит его в такие великолепные условия, что каждая новая постановка требует от нас отдачи всех своих художественных средств.

Во-вторых, пьеса Тренева прошла уже на сцене Малого театра более шестисот раз[[166]](#endnote-164). Это осложняет работу не только потому, что пьеса имела там огромный успех, но главным образом потому, что зрители придут к нам с определенными и даже укрепившимися впечатлениями, невольно будут навязывать нам их в своих ожиданиях, и, таким образом, наша постановка должна еще преодолевать нечто предвзятое.

И, может быть, прежде всего по линии политической. «Любовь Яровая» написана более десяти лет тому назад. Эпоха, отражаемая в этом спектакле, стала уже историей, {287} правда, еще очень свежей для всех нас, но все же историей.

И самое отношение наше к изображению той эпохи теперь уже не совсем такое, как десять-двенадцать лет назад. Известные политические моменты требовали раньше большей выпуклости, чем теперь, — остроты, иногда доходившей до плакатности, может быть, даже противоречившей порою чисто художественным задачам.

Сейчас нет надобности в лоб говорить людям: вот это — черное, а это — белое. Сейчас ни для кого не может быть сомнений, что все симпатии зрительного зала на стороне революции, конкретно — на стороне Кошкина и тех, кто с ним. А двенадцать-пятнадцать лет назад зрительный зал был иным, и важно было, чтобы те или другие моменты подчеркивались.

В этом отношении между тем, как подавались образы пьесы в старом спектакле «Любови Яровой» и как — в нашем, может оказаться такая разница, которая поведет к спорам и даже упрекам.

Вообще говоря, как только идея политическая осуществляется в художественных образах, оценка зрителем самой идеи подвергается большим колебаниям (начинают играть роль его художественный вкус, способность к философским обобщениям и способность разглядеть настоящее черное и настоящее белое за другими красками художественного образа).

А уж если зритель пришел с готовыми образами прежних впечатления, сдвинуть его с этих позиций еще трудное.

В своей работе мы исходили из того, что самое высокое художественное творение достигается только полным глубинным синтезом политической идеи с великолепным художественным изображением. Если этот синтез органичен и схвачен эмоционально, всякие недоразумения и споры окончатся рано или поздно победой глубокого синтетического образа.

### 2

Надо надеяться, что никто не ждет, чтобы Художественный театр своей постановкой пошел по пути хорошего копирования Малого театра. Ясное дело, что пьеса предстанет у нас в ином виде. При всем нашем уважений {288} к искусству Малого театра наш подход к постановке и приемы совсем другие. И потому, что с тех пор прошло уже десять лет, и в силу методов и приемов МХАТ многое в пьесе, вероятно, станет теперь более выпуклым, а с другой стороны, многие частности, имевшие особенный успех в Малом театре, у нас, быть может, отодвинутся на второй и третий план. Разумеется, мы услышим столь же несправедливую, сколь и трафаретную болтовню о «психологизме», убивающем некую театральную яркость. Всякое углубление, всякое искание живой правды будет поставлено под подозрение, а уж если что-нибудь в этом смысле еще не дозрело на первых спектаклях, то и просто взято на штыки[[167]](#endnote-165). К этому надо быть готовым.

Зерно пьесы и ее бытовой фон — революция. Об этом нечего много и говорить, очевидно, это же было и в спектакле Малого театра. Сквозное действие пьесы и сквозное действие руководителей, режиссуры, актеров — торжество революции. Конкретно — это торжество Кошкина, который, не теряя большевистского самообладания, должен отступить, отступая — подготовить новое наступление, и в результате торжествует победу. Вся пьеса в современной постановке мыслится нами как огромное художественное, историческое и бытовое полотно.

В чем сквозное действие отдельных персонажей? Любовь Яровая. Было бы грубой ошибкой играть Яровую, устремляя все внимание на ее стопроцентный большевизм, только скользнув по другим элементам роли; делать упор на ее революционный пафос, не уделяя огромного внимания, огромного нервного запаса на разрушенную громадную любовь. Сквозное действие всей лирической интриги пьесы — именно в освобождении Любови Яровой от всего личного, еще мешающего. В результате этого самоосвобождения и является стопроцентный закал настоящей революционерки. Недаром последняя фраза Любови Яровой, а вместе с тем заключительные реплики в тексте Тренева таковы:

«Кошкин. Спасибо, я всегда считал вас верным товарищем.

Яровая. Нет, *я только с нынешнего дня верный товарищ*».

{289} Так заканчивается пьеса, и с этим нельзя не считаться ни режиссуре, ни актрисе. Романтическая прелесть пьесы заключается в том, *как* эта замечательная женщина, лучшая женщина, какую только можно себе представить в современности, способная ощутить в себе огромную любовь, так исстрадавши ее, заражается огромной ненавистью к прежде дорогому человеку на почве политической розни. Яровая, ни на секунду не задумываясь, подставляет под выстрел свою грудь, защищая Кошкина. Весь ее героизм необычайно прост, совершенно лишен показного пафоса, а между тем ее сердце еще кровоточит ранами пережитой личной драмы. Я думаю, что если актриса будет играть просто стопроцентную, готовую революционерку, то она на каждом шагу встретит сцены, которые покажутся ей фальшивыми, и ей захочется их вымарывать. Яровая до сих пор способна рыдать, увидя полотенце своего мужа, которого считает умершим. «Ходила по полям и произносила его имя». Она еще может поверить его «преображению». И целый ряд других частностей рассказывает легенду о женщине, освобождающейся до конца во имя революции от груза личных переживаний. Даже самую революцию эта мужественная женщина ощущает всем сердцем, а не только преданностью. Она приносит известие о том, что белые сожгли деревню, как свое большое горе. Но зато, окончательно освободившись, она становится беспощаднейшим защитником революции, «ведьмой», как ее называет солдат из белых.

Такой же подход был и к роли Ярового. Я читал в прессе о спорах, возникших вокруг трактовки этой фигуры. Здесь есть большая опасность. Нельзя требовать от актера, чтобы за версту было видно, что это — враг. Ради политической ясности. Этот художественный прием изжит, и было бы малодушием возвращаться к нему. Ольховский, игравший эту роль в Малом театре, говорят, был внешне красив, обаятелен и искренен, и я вполне понимаю, что такая умная актриса, как Пашенная, просто не могла бы играть Яровую, любящую всем сердцем совершенно явного негодяя.

Любовь Яровая любила человека очень пылкого, убежденного, отдавшего все силы на борьбу за свои, казавшиеся ему революционными, верования и оказавшегося ненавистником большевизма, непримиримым врагом {290} революции. Предоставив актеру просто играть негодяя, мы пришли бы к явной фальши и напрасно скомпрометировали бы образ Любови. Но не меньшей ошибкой было бы для актера всецело отдаваться своему обаянию, своему «героизму».

Где же, однако, найти признаки «отрицания» образа Ярового? Где же Яровой — наш враг?

В его банкротстве. Этот эсер с его физиологической ненавистью к большевикам безнадежно катится в пропасть. Его героизм вырождается на наших глазах в истеричность. В последнем действии его злоба дышит бессилием. Вся его идеология обанкротилась. «Докатившись» до белых, он запутался и погибает.

Его сквозное действие — обратное Любови Яровой. Та мужает и закаляется, а он летит в бесславие. Его энтузиазм и пафос несутся впустую. Он это чувствует все сознательнее и пытается найти спасение у ног любящей его жены. И с большой искренностью и в то же время с какой-то недооцененной надеждой увлечь ее на свою сторону. Но стоило ему увидать Швандю, понять, что враг близко и он может его захватить, как физиологическая ненависть к большевикам берет в нем верх над всеми чувствами.

Может быть, незаметно для зрителя, такую же безнадежность, но совсем в других красках режиссура вложила в образ главнокомандующего, приходящего на сцену всего на несколько минут и произносящего буквально полторы фразы. Здесь безнадежность выражается уже в физической судороге, несмотря на то, что внешне это умный и, очевидно, сильный генерал.

Таким же синтетическим путем мы старались подойти и к другим образам пьесы, среди которых особенно ярок образ Пановой. И опять: если изображать ее просто «вертихвосткой», актриса в течение роли неизбежно задаст себе ряд недоуменных вопросов. Нет, это враг более ядовитый. Панова — плоть от плоти, кровь от крови своей среды. Она, может быть, и сильная духом, может быть, вовсе не склонная к разврату, но ее принадлежность к белогвардейщине, ненависть к разрушителям *ее* культуры, *ее* цивилизации повлечет ее и к цепи предательств и к переживаниям такой напряженной злобности, которая наконец пожрет ее самое. Панова не в силах вырваться из круга своего воспитания, {291} своих привычек, она — в противоположность Яровой — не в состоянии преодолеть пережитую ею личную драму. Она не может вступить на путь очищения своей личности, ее путь — Париж, кокаин, потом она пойдет по рукам, будет петь по ресторанам цыганские песни и в лучшем случае кончит самоубийством.

Искание синтетических образов, вобравших в себя и художественные и политические идеи, — в сущности, основной метод театра. Как и всегда, мы соединяли его с простотой Художественного театра. Однако стиль «Любови Яровой», яркий и сочный, требовал и борьбы от репетиции к репетиции с тем, что я называю «дурными привычками» МХАТ[[168]](#endnote-166).

## **{****292}** А. Н. Афиногенов Творческий университет (Из статьи) (1934 г.)[[169]](#endnote-167)

Художественный театр — это такой творческий университет драматурга, который при любых обстоятельствах (удачный или неудачный спектакль) оставляет неизгладимое впечатление на всей дальнейшей творческой практике автора, который имел счастье работать вместе с Художественным театром над постановкой своей пьесы.

Можно много говорить о путях МХАТ I, о большом внутреннем кризисе, который переживает этот великолепный в своих потенциальных возможностях художественный организм. Можно сожалеть о том, что в МХАТ процессы перестройки идут медленно, что внутренние неполадки и неурядицы не только тормозят художественный рост театра, но порой и тянут его назад, — все это тема, требующая большой специальной статьи.

Но нельзя не отметить, что при всех этих недостатках Художественный театр до сих пор является организмом, взращивающим драматурга творчески полнокровно, организмом, который всю мощь своего художественного таланта, накопленных знаний и богатства и разнообразия культур бросает на то, чтобы наиболее полно раскрыть драматурга и так представить на сцене, чтобы зрители, аплодируя автору, не могли отличить, где заканчиваются {293} авторские способности и начинается филигранная работа театра.

… После того как «Страх» был прочтен труппе и тепло ею принят, мне предстоял разговор с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. До сих пор помню кабинет Владимира Ивановича в его квартире на Никитской, оригинальный книжный шкаф с портретами авторов, указывающими, в каком месте нужно искать книгу этого автора, с журналами и книгами о Художественном театре и вокруг него. Сам Владимир Иванович — бодрый, остроумный, интереснейший собеседник, мысль которого, отталкиваясь от конкретного маленького факта, все время бежит вперед к обобщениям, к выводам и впечатлениям, располагающимся где-то, может быть, очень далеко от этого маленького события, послужившего темой для разговора.

— Ну вот, здравствуйте, садитесь, пожалуйста. Вот встречаю вас в шапке — это хороший признак, значит, пьеса будет иметь успех. Пьесу вы написали хорошую, надо будет ее хорошо поставить. Слышал, вы уже говорили об актерах, которых хотите видеть в своей пьесе… Что ж, желание автора — это первое, с чем считается театр. Хотя, признаться, я вижу некоторые роли в других руках, но мы посмотрим, время покажет. Работать над пьесой надо быстро. В прежнее время Художественный театр умел работать быстро, теперь мы это свойство утратили, стали менее поворотливыми. Скажу откровенно: людей новых, людей вашей пьесы я лично знаю мало. Будет трудно для меня давать указания актерам, которые играют этих новых людей. Профессора Бородина понимаю, знаю пути работы над ним. Захаров, Амалия — это все образы, зерна которых мне уже известны. Трудно с Кларой — старая большевичка. Тут нужно найти что-то совсем не похожее на просто хорошую, добрую, старую женщину. То же Елена. Молодая женщина, интересная, но ведь она большевичка, из рабочей семьи. Как она ходит, как держит руки, поворачивает голову? Это все детали, мелочи, но из мелочей вырастает понимание того нового, что принесла революция. Кимбаев — на старом театральном языке это пулевая роль. Но от этого нужно уходить. Зерно его надо искать в пробуждении мысли, в том, что сквозь кору, оболочку его прошлого, его национальности пробиваются {294} какие-то новые ростки. Пионерка Наташа — таких детей я совсем не видел. О ней мне трудно что-нибудь сказать. Надо, чтобы она сама искала, читала новые детские книжки, ходила бы среди пионеров, ловила бы мелкие, для нас с вами незаметные штрихи поведения. Не думайте, что только мне одному трудно будет искать эти новые качества в воплощении ваших образов. Актеры ведь у нас тоже не из рабочих. Интеллигентов они играют хорошо и понимают их, а вот коммунистов, пролетариев им, конечно, искать будет трудно. Но здесь мы придумаем целый ряд таких приспособлений, которые пойдут от знакомых им переживаний и воспоминаний, и поймаем их на эти крючки.

Это, конечно, не стенографическая запись одной беседы с Владимиром Ивановичем. Это примерно сводка мыслей, высказанных им на репетициях «Страха», которыми он руководил до самого своего отъезда за границу.

Самым удивительным в этих репетициях было настойчивое искание им новой правды людских отношений, тех незаметных, скрупулезных зерен нового качества, которые уже в изобилии посеяны на почве, разрыхленной революцией, и задача настоящего актера-художника эти зерна взрастить чутьем, наблюдением над действительностью.

«… Отталкиваться надо от замысла автора, автор ведет, слушайте все его замечания и внимательнейшим образом вчитывайтесь в предлагаемые автором текст и ремарки. Прежде чем вычеркнуть хотя бы одно слово у самого неопытного автора, подумайте, и не один раз, почему автор это слово написал, попытайтесь представить себя произносящим это слово, и, может быть, преодолев его творчески, сживясь с ним, вы полюбите и сочтете самым ценным в данной реплике как раз то, над чем только что занесли карандаш. Всматривайтесь и изучайте ремарки. Пусть автор и не знает сцены, пусть он плохой актер, но спросите себя, почему автор перед началом очередной реплики поставил в скобках: “встает и говорит задумчиво”. Может быть, это “говорит задумчиво” подскажет вам, где и как надо искать подводное течение текста».

Вот об этом подводном течении. Самое замечательное, что я постиг в работе с Художественным театром […] {295} это знание того, что внешнее выражение мысли в тексте никак не покрывает ее объемного внутреннего содержания. Отсюда необычайное расширение рамок пьесы. […]

И самое радостное ощущение я испытывал на тех репетициях, на которых воочию видел, как дальше и дальше уходят исполнители от первоначально задуманных мною образов, как бледные схемы персонажей, неглубокие их реплики наполняют они такой интересной и большой жизнью, что начинаешь удивленно спрашивать сам себя: «Черт возьми, неужели это я написал?»

И здесь Художественный театр всегда отвечает: «Да, это написали вы. Это было заложено в возможностях вашей пьесы, в, казалось бы, невыразительной реплике, которая, перегорев, сгнив, как зерно, в актере, выросла колосом в сорок зерен». […]

## **{****296}** Вл. И. Немирович-Данченко О драматургии А. Е. Корнейчука (Неоконченная заметка) (1935 – 1936 гг.)[[170]](#endnote-168)

На моей театральной памяти много, много раз поднимался вопрос: должен ли писатель, чтобы сочинить пьесу, обладать каким-то специальным даром? Помню, как еще знаменитый французский романист Золя утверждал, что для этого таланта писатель должен быть еще только непременно умным. Что при желании и уме не так трудно овладеть техникой сцены. Были такие яркие примеры хотя бы только в нашей литературе. Авторы «Мертвых душ» и «Ревизора», «Войны и мира» и «Власти тьмы», «Князя Серебряного» и «Смерти Грозного», Чехов, наш сегодняшний Толстой — Алексей Николаевич.

Но, увы, эти примеры немногочисленны и вовсе не опровергают необходимости специфического дара. Эти писатели просто имели его. Ни тому же Золя, ни Мопассану, ни Тургеневу, хотя он и написал несколько пьес, не удалось стать настоящими драматургами. А Шекспир, Лопе де Вега, Островский не написали ни одного повествовательного произведения. В то же время как много знала наша сцена таких драматургов, которые имели большой, *хотя и короткий* театральный успех, обладая крохотным писательским даром. *В природе* театра, {297} в так называемой «сценичности» есть еще некие неразоблаченные тайны. Есть особое *чувство театра*, чувство театральной эмоции, чувствование природы театра, без которого нет драматурга.

В огромной степени обладает им ваш, а теперь и наш Корнейчук. Он мыслит сценическими образами, его смех театрально-заразителен, его слеза волнует при малейшем намеке, его замыслы легко овладевают вниманием зрителя и сразу становятся родственными, близкими его переживаниям.

Говорю как опытный театральный работник: этот дар имеет гораздо более высокую цену, чем люди думают. Писателей, которые обладают им, можно счесть по пальцам.

При этом Корнейчук сохраняет всю глубину национальных черт, мягкость, ласковость к людям и их драмам. И вот, когда год назад пришел ко мне этот красивый молодой человек с открытыми доверчивыми глазами, жадно ожидавший критики, когда он начал читать и когда полились мне в душу такие родные моему уху слова, интонации, звуки украинской бытовой речи, я тотчас же почувствовал в нем этот сценический дар, человека театра.

Приветствуя Украину в эти торжественные дни, мы благодарим ее за то, что она нам прислала этот молодой талант.

Мы стараемся помочь ему нашими театральными силами, нашим опытом, нашим мощным аппаратом. Мы верим в большое будущее автора «Платона Кречета». […]

## **{****298}** А. Е. Корнейчук [Нет ничего богаче жизни] (1948 г.)[[171]](#endnote-169)

… Я хочу сказать несколько слов о своих встречах с Художественным театром.

Молодым писателем в 1934 году я пришел со своей пьесой «Платон Кречет» к Вл. И. Немировичу-Данченко. Я принес ему пьесу, написанную на моем родном украинском языке. Она не была еще переведена. Я приехал к нему на квартиру.

Пришел к нему. Он увидел, что я очень взволнован. Успокоил меня: «Не волнуйтесь, садитесь, — на этом стуле сидели и читали мне свои пьесы Чехов и Горький». После такого успокоения я еще раз посмотрел на свою пьесу.

— Читайте.

Я сказал: «Это на украинском».

— Я пойму. Я же Данченко.

И действительно, он очень хорошо понимал, переспросил только три раза.

Когда я прочел, он сказал: «Художественный театр будет ставить вашу пьесу».

Когда я впервые встретился с коллективом исполнителей, которые играли в «Платоне Кречете», я почувствовал, {299} что нахожусь не в театре, где ищут выигрышные роли и в первую очередь говорят: «допишите то-то, острее сделайте» и т. д. Я увидел пытливых людей, настоящих художников, которые засыпали меня сотнями вопросов, которые хотели узнать, почему, как, каким образом это происходит в жизни, — хотели понять, что писатель думал сказать каждым своим словом. В этом смысле я никогда не забуду работы с Художественным театром. Она очень много дала мне. До этого мне казалось, что драматургу нужно умение писать какие-то очень эффектные сцены. А Художественный театр дал мне почувствовать, что это не так, что он враг эффектных сцен. Жизнь надо показать, нет ничего богаче жизни!

## **{****300}** Л. М. Леонов Величественная зрелость (1938 г.)[[172]](#endnote-170)

Мальчишкой, забравшись на галерку, впервые смотрел я спектакли Художественного театра. Помню, было великим праздником достать билет. Все мои сверстники считали это огромной удачей.

Взволнованный, завороженный, я смотрел на то, что происходило на сцене, и по окончании спектакля, пока сдвигался занавес, стремглав бежал вниз, чтобы горячо аплодировать у рампы, глядя в лицо людям, которых научился любить, которые были необычайно близки и дороги всему моему поколению.

Красочная, волшебная правда, жившая на сцене, неотразимо притягивала к себе. Хотелось все ближе и ближе подойти к этому подлинному празднику искусства, как-то переступить отделявший от него рубеж, вмешаться самому в происходящее на сцене. Может быть, именно здесь и зарождался будущий автор.

Трудно сформулировать то огромное влияние, которое оказал на меня Художественный театр. Но как часто в работе над той или иной новой вещью, продумывая какой-то абзац, вдруг ощущаешь, что искомая формула была когда-то, очень давно, заложена в впечатлениях от Художественного театра.

Еще в ту далекую пору родилось во мне огромное {301} уважение к его актерам за громадную умную серьезность, с которой все совершалось на этой замечательной сцене. Каждое посещение Художественного театра становилось событием, которое очень долго светило внутри тебя, помогало думать, оформляло мысли, зарождало первые, полудетские творческие замыслы.

Станиславского, Немировича-Данченко, Москвина, Леонидова, Качалова, Книппер-Чехову мое поколение знает и крепко любит очень давно. Это наши друзья, вместе с которыми мы прошли всю жизнь. К слову, у нас довольно часто случается такая дружба, когда занятые, перегруженные повседневными делами люди редко видят друг друга и тем не менее, когда встречаются — встречаются как близкие, интимные друзья. А в промежутке между этими редкими радостными встречами не перестают ощущать крепкие и нерушимые дружеские связи.

К этим чувствам дружбы и восхищения чудесным правдивым искусством, которые испытываешь к мхатовцам, присоединяется чувство особенно горячей благодарности к созидателям МХАТ, когда вспоминаешь, с какой принципиальностью и смелостью подлинных художников они защищали свои творческие позиции от нападок и посягательств со стороны мракобесов и реакционеров в первые годы существования Художественного театра.

Мне вспоминается один эпизод, происшедший всего несколько лет тому назад, уже в наше время, но очень остро давший мне почувствовать обстановку и окружение Художественного театра в дореволюционные времена.

На премьеру моей пьесы в МХАТ[[173]](#endnote-171) приехал известный художник И. С. Остроухов. Друг Левитана, Серова, Васнецова, суровый ценитель искусств и сам отличный пейзажист, человек, близкий к известному меценату и коллекционеру Третьякову, он занимал когда-то очень видное положение среди художественной знати дореволюционной России. К его мнению, к его оценкам, по-видимому, прислушивался и К. С. Станиславский. В последние годы Остроухов почти не выходил из дому, не принимал никакого участия в художественной жизни Москвы.

Он приехал в старомодном сюртуке, огромный и лысый, почти такой, как его изобразил Серов на своем {302} знаменитом портрете. Его торжественно посадили в первом ряду. Очень взволнованный этим посещением, Константин Сергеевич подошел к нему в антракте. Их беседа походила на примирение после длительной ссоры. Втроем мы отправились пить чай в дирекцию.

Мы сидели за скромно, по-мхатовски, сервированным столиком. Мои собеседники представляли собою поразительный контраст. Остроухов — громадный, с лицом и бородкой мурзы, с громадными синими руками. И Станиславский — седой, благородный, изящный и безмерного очарования «красавец-человек», по слову Горького.

Разговор не клеился. Походило, будто примирение-то еще не совсем состоялось. После какой-то паузы, «мхатовской паузы», полной особого значения, Остроухов хмуро спросил:

— Собираетесь, мм… — и опять пауза — … еще что-нибудь ставить, Константин Сергеевич?

Видимо, это обращение — «Константин Сергеевич» — уже было для Остроухова большой уступкой. Он, вероятно, предпочел бы сказать: «господин Алексеев».

— Да, — отвечал Станиславский и своеобычно постучал пальцами о стол, — хотим попробовать ставить «Мертвые души».

Остроухов неодобрительно заворочался, и мебель заскрипела под ним. Он пожевал губами и спросил строго:

— Гм… Тоже в новом стиле?

Уже десятилетия прошли с тех пор, как Художественный театр завоевал мировую славу, уже давно учение Станиславского получило общее признание, уже внуки Станиславского по искусству потрясали сердца восторженных зрителей, уже театральная семья Станиславского гигантски разрослась, разбросав своих последователей по всем передовым сценам мира. Он сидел передо мной, великий реформатор театра, театральный Эдисон, чьи открытия стали законом современного искусства сцены.

И вдруг в этой саркастической реплике маститого русского живописца передо мной прозвучало то страшное сопротивление, в атмосфере которого Художественный театр начинал когда-то в дощатом сарае под Москвой свое великое дело.

Стоит ли говорить об огромном волнении, которое я испытывал, когда мастера Художественного театра, знакомые {303} мне и любимые мною с детства, играли в первой моей пьесе. По-видимому, пьеса эта была слабой, если даже участие в ней таких первоклассных мастеров-исполнителей, как Москвин, Добронравов, Лужский, Кедров, Тихомирова, Елина, Зуева и другие, не могло удержать пьесу в репертуаре театра.

Величественная зрелость Художественного театра, при которой мы присутствуем, не помешала этому чудесному творческому коллективу сохранить прежнюю юношескую восприимчивость и воспламеняемость. Нужно высоко ценить свойственное мхатовцам глубокое понимание текста и подтекста пьесы, их вдумчивое отношение к авторскому замыслу, умение очень тактично работать с драматургом. В полном соответствии с методом Станиславского Художественный театр не навязывает автору своих указаний, он умеет добиться, чтобы решение о той или иной переделке текста органически возникло, созрело в самом авторе, чтобы сам автор, ощутив руководящее чувство в мизансцене, захотел сделать необходимую поправку.

Однажды, во время репетиции моей самой первой пьесы в Художественном театре, ко мне позвонил И. М. Москвин — он играл роль Червакова.

— Приезжайте в театр, — сказал он мне незначительным тоном, — тут маленькое дельце к вам есть…

Когда я приехал, Иван Михайлович отвел меня в уголок и сунул мне в руки кусок роли.

— Прочтите-ка мне это сами, — попросил он.

Я попытался прочесть и сразу почувствовал, в чем дело. В написанных мною словах была какая-то фальшь, которая мешала актеру произносить их. Мы, авторы пьес, часто забываем о человеке, который должен будет, оставшись наедине со зрителем, произносить написанные нами слова. И если они не проходят по какой-то вольфрамовой нити актера, они не дадут необходимого накала. В Художественном театре умеют дать драматургу почувствовать это без всякого нажима.

Недавно мне еще раз пришлось убедиться в том, как глубоко и тщательно проникают мхатовцы в атмосферу драматургического произведения. В. Г. Сахновский, который ставил первую мою пьесу и ставит сейчас «Половчанские сады»[[174]](#endnote-172) и с которым на протяжении всех этих лет мы связаны большой творческой дружбой, потребовал {304} от меня, чтобы я представил театру почти всю родословную ведущих героев пьесы. Я должен был подробно рассказать о жизни моих героев за пределами пьесы.

Это желание — с максимальной полнотой вжиться в создаваемые сценические образы — всегда отличало Художественный театр, каждый спектакль которого — только удачная, яркая выборка кусков из чужих громадных жизней. Поэтому полные великой жизненной правды спектакли МХАТ всегда кажутся куском действительности, начавшейся задолго до того, как распахнулся занавес с распростертой чайкой, и где-то безостановочно продолжающейся после того, как занавес встал на свое место.

Как бесконечно жаль, что на этом празднике сорокалетия МХАТ — празднике для всех, кто хоть раз присутствовал на спектаклях Художественного театра, — не будет Константина Сергеевича Станиславского! И какое почетное и ответственное будущее предстоит талантливой молодежи театра-юбиляра!

## **{****305}** Вл. И. Немирович-Данченко Из стенограмм репетиций пьесы Л. М. Леонова «Половчанские сады» (1939 г.)[[175]](#endnote-173)

… В пьесах Чехова — тоска по лучшей жизни. А у Леонова… жизнь *пришла*, очень сильная, яркая. И театр и поэт показывают сильных людей с благородными чувствами, людей, которые строят заводы, пускают новые паровозы, и все это не для своего личного счастья, а для торжества общечеловеческой идеи, для социализма, для коммунизма, для каких-то одухотворенных громадных идей. В пьесе Леонова действуют люди, отдающие этому самые лучшие чувства, самые лучшие переживания своего существа, но встречающие на пути препятствия; за осуществление величайших задач борющиеся и побеждающие. Мы должны подойти к пьесе с ощущением этого «большого дыхания» и далеко направленной фантазией — выше и дальше, чем простые реальные действия. […]

Так вот, думать о ролях всем с такой точки зрения, чтобы фантазия не ползала по земле, а всегда немного возвышалась над нею. Потом каждую ближайшую задачу непременно реально рассмотреть и не бояться, что это будет «страшно реально», до натурализма. Натурализма не будет. Можно на сцене пить настоящий квас, настоящее молоко — я против этого ничего не скажу, {306} если я вижу, что весь спектакль широко и смело охватывает жизнь, если это — поэзия искусства, театра, а не фотография.

### \* \* \*

… Мы искали новых сценических возможностей, чтобы принести на сцену то лучшее в Леонове, что мы в нем оценили, — поэзию и благородство его образа мысли в какой-то приподнятости от жизни и тем не менее в жизненности, в каком-то влиянии на него лучших образцов русской литературы, в какой-то душевной простоте.

Как это донести до зрителя?.. […]

### \* \* \*

Вы должны помнить, что вы играете спектакль не совсем обычный, очень трудный. Вы должны быть убеждены, что сделали много, — добились если не нового поворота, то, во всяком случае, нового расширения сценических возможностей в Художественном театре. Мы говорим: вот как будто намечается путь слияния приемов Художественного театра с новыми задачами советской драматургии.

Мы что-то нащупали и должны за это очень держаться. Мы отказались от легкого успеха. Это труднее для актеров. Если бы мы «зажарили» пьесу на знакомых приемах, аплодисменты были бы заранее обеспечены. Но мы вырабатываем иной путь. Если бы у меня была вера до конца, что вы это понимаете, схватываете и любите эту задачу, тогда мы укрепились бы на нашей позиции каких-то пионеров нового сценического жанра, нового направления советской драматургии.

Нельзя вас упрекать в консерватизме, который тянет назад. Я боролся со сниженностью задач, тона, сценического поведения, с «простецкостью». Я говорил; *не бояться больших идей, больших слов*! Если они немного плакатны, умейте их говорить неплакатно.

Играть современную пьесу надо так, как Качалов читает Маяковского. Если вы будете крепко убеждены, что несете Родине *всю свою жизнь* и *все свое внимание*, но не впадете при этом ни в мелкую «простецкостъ», ни в декламационность, сохранив настоящий реализм, — вы можете смело говорить на сцене громкие большие слова и не бояться фальши. Это — путь слияния искусства Художественного театра с советской драматургией.

## **{****307}** Вл. И. Немирович-Данченко Из стенограмм репетиций пьесы Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты»[[176]](#endnote-174)

### 5 марта 1941 г.

Сцена встречи Ленина с рабочими на набережной у Кремлевской стены.

… Я понимаю, чего я от вас хочу и чего не получаю пока. *Боюсь* слишком большой легкости, боюсь, чтобы эта ваша стремительность не вышла бы легкостью мысли. *Великий человек окружен рабочими и должен отвечать на их вопросы*. Это должно дойти до зрителя полновесно. Вы берете на себя очень большую задачу: говорить будете быстро, стремительно, а полновесность мыслей проявится в этом еще сильнее, пламеннее. Это блестяще. Если же этого не будет, то попадете в легковесность. И тогда не передадите самого важного. Самое важное — не то, что Ленин грассирует; нам, театру, важно донести его *мысли*. Вот сцена Ленина с рабочими, больше такой встречи в спектакле не будет. Как он разговаривает с рабочими? Шутя, гуляя? — меня это не удовлетворит. А вот как найти где-то *пламенность*? Он сейчас же захвачен мыслью, она воодушевляет и делает его пламенным. Всем своим темпераментом делится мыслями с рабочими, а не «между прочим», отдыхая. Хотя поза — простая. Но сейчас же загорается. Так вот, в этом загорании могут быть стремительность {308} и быстрота, но чтобы из этого не получилась легковесность. […]

Очень хорошо вы взяли сейчас — каждая фраза тяжелее, от этого она сильнее будет доходить. И сейчас же загорелся, глаза засверкали, дикция стала резче. А это не значит, что начал жестикулировать сильнее. «Будут строить!» — вот где пламень. А не то, что горячо начал руками жестикулировать.

И так начнет говорить (показывает): не кричать, а четче говорить. А главное — молнии, искры из глаз. Каждая фраза как молотом бьет; нет, не молотом, а как молния сверкает!

Если схватите по всей роли «молнии», они и дадут *вождя Ленина*. А не добренького, милого, мягкого…

И в предыдущей картине, «в избе», это важно найти. Там это еще какие-то «зарницы». Там — «зарницы», здесь они сверкают сильнее, а в последней картине это будут сплошь грозовые беспрерывные «молнии» — по трепетной силе мысли. Огневая мысль — вот что делает вождя. У вас не хватает этой мысли. Но у вас до такой степени крепка характерность, что это вам будет легко найти. Можно уйти в великолепные рассуждения, и очень горячие, и очень сильные рассуждения. А хочется не рассуждений, а молниеносных выбрасываний мыслей. Я об этом так много говорю потому, что это наиболее ярко выражает гениальность. В чем гениальность? Гениальность в каком-то таком огневом темпераменте, который воспламеняет все то, что по пути этой мысли встретится. Где-то Ленин, может быть, и будет добродушно смеяться. Но вот эти молниеносные огневые мысли дают гениальность. А мы на сцене гениальность пока еще очень мало видим.

Когда Ленин заговорит о чем-то самом важном: «Капитализм легче разрушить, чем строить социализм», — он уже огневой.

Когда эту линию схватите, тогда скажу: есть и *гениальный вождь*, а не только великолепный портрет.

### 7 марта 1941 г.

Репетируется конец той же сцены.

… Все идеи, революционные или экономические, приходят к таким людям от пламени, от вдохновения. Все у {309} него будет вдохновенно, потому что всем существом отдается своим огромным идеям. Ни одной секунды не допускать мягкотелости, рыхлости! (А. Н. Грибову.) И ваши теплые, ласковые глаза надо нет‑нет и переводить на «молнии». Наладить свое актерское существо на то, что вдруг глаза засверкают огнем, сжигающим, но и созидающим. Тут никакой сентиментальности. Самое страшное: Ленин — и сентиментальность. А нам нужен пламенный вождь. Без этого образ Ленина никак не приму!

## **{****310}** Вл. И. Немирович-Данченко Из стенограмм репетиций пьесы К. М. Симонова «Русские люди»[[177]](#endnote-175)

### 21 ноября 1942 г.

… (После 3‑й картины.) Огромная искренность, страшно подкупает. Интересно увидеть в гримах. Комолова играет просто, талантливо. У Добронравова по содержанию, по простоте — очень хорошо. Нет банальности. Но просится, чтобы не был совсем Добронравов. Ну — парик! С париком особенно далеко не уйдешь. Дело в другом. Ведь текст у Сафонова такой — в многоточиях. Он тяжело говорит, у него не может быть гладких фраз. Он так всеми своими делами в штабе загружен, что не может он — тр‑тр‑тр — легко говорить. Его характерность: ищет слова. А Добронравов всегда великолепно знает текст, память у него блестящая. Это невольно отдаляет от того образа, который предлагаю я. (Добронравову.) Я бы сказал, что сегодня у вас было меньше ваших специфических жестов.

(После 4‑й картины.) Меня так волнует, что я едва могу усидеть на месте. Я отвык от хороших актеров, поэтому с таким удовольствием смотрю. Я рад за Комолову, она мне очень понравилась. Талант ее начался с «Любови Яровой» на моих глазах, она замечательно играла свою роль без слов, в голубом платье, я любовался.

(После 6‑й картины.) Нужно было бы Орлову помочь {311} в смысле характерности. Образ без характерности военного — не дойдет. Как ее найти? Васин — старый военный. Это самое важное. Он с усами и с бородой?

*В. Я. Станицын*. Да.

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Это уже поможет… Я говорю: хорошо распахано все, очень искренне, все с обаянием хорошим и с мастерством, содержательно. С этих «площадок», по которым надо добраться доверху, чтобы получился спектакль, все пройдено. Но еще осталась «площадка» — характерность. Я все время вспоминаю Станиславского. Вот вам его роли стариков — Гаев, генерал Крутицкий, Шабельский, Абрезков, Фамусов. Ни один не похож на другого, в движении, в гриме — во всем. Почему? Потому что он изумительно схватывал характерность. А мы — великолепно разработали искренность и простоту, может быть, дальше Станиславского тут пошли; но совершенно отбросили характерность. Кое‑где (в сторону П. В. Массальского) штришками она найдена. А хочется по всей пьесе провести. Надо отказываться от каких-то своих привычек. Есть у актера жесты, движения: это знакомо, это знакомо, это знакомо. У молодежи таких «накоплений» меньше. У Грибова это понятно: он сейчас так сильно живет образом Ленина, что видишь — тут Ленин, тут Ленин, тут Ленин… Но есть у него и свои жесты, не ленинские… Мне надо будет поработать с Грибовым и Орловым в смысле характерности. Бывает, что в таких случаях помогает принцип: «совсем наоборот». Вот Добронравов в любовной сцене — кричит. Чувствуешь: нежность, какая только может быть, а выражается в крике. Ия — верю. Здесь же играют на привычных вещах. А вы попробуйте — совсем наоборот! Чтобы не попадать на обыкновенное.

Не знаю, от чего эта характерность находится. У Константина Сергеевича Крутицкий как нашелся? Я был режиссером спектакля. Он меня спросил: «Как вы считаете, сколько ему лет?» Я говорю: «Тысяча!» и добавляю: «Есть на Садовой особняк такой, старый-престарый… он там и живет». С этого и пошло у Станиславского: он и пол начал нащупывать подошвой (показывает, как Станиславский ступал, нащупывая подошвой пол), и ручку вот так вертел (показывает, как Станиславский вертел дверную ручку), и играл, что ему тысяча лет и живет он в доме, которому тысяча лет.

{312} Так как же находить характерность? Надо за что-то зацепиться, исходя из «зерна» образа, за какую-нибудь деталь, и от нее идти, ее развивать.

Вы самое важное *живете* — содержание, простоту, актерскую заразительность. Теперь надо добиваться характерности, которая даст окончательную жизнь образам и всему спектаклю.

### \* \* \* 30 ноября 1942 г.

Показываются 5‑я и 7‑я картины.

*В. Я. Станицын*. Вы принимаете, что немцы у нас говорят по-немецки?

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Да, принимаю. В первый раз это сделано по-настоящему. Великолепно играет Чебан — настоящего зверя. Вот что такое актерское дело: в жизни славный, добрый человек, а такого зверя играет. Так и хочется его раздавить.

(В. А. Орлову.) Я записал: «Не очень понял пафоса его, не схватил». Я только из текста услышал о наступлении. А как вы его объясняете? Здесь приток радости должен быть. «Слышите, шестидюймовые, восьмидюймовые» — слушаю и хочу разобраться: кто стреляет, но наши ли? (Показывает.) Основное самочувствие — нарастающая радость. А у вас это переходит в пафос, который звучит плакатно. «Наши наступают» — это радостно, а не плакатно: «ура» и т. д. Самочувствие нарастающего удовлетворения не схвачено.

Суровые солдатские манеры здесь нужны, а не актерские жесты и актерский пафос. Понятно? Возражайте сейчас, если можете.

*В. А. Орлов*. Нет, я не возражаю, я это принимаю.

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Может быть, нос вытру, хотя у меня нет насморка. «Это наши, я это знаю» — еще лучше буду служить.

(Добронравову.) Какой огромный важный момент — наступление! И для вас какой это момент! Словом, самочувствие ни в коем случае не такое, какое было пять минут тому назад, час тому назад или вчера. Самочувствие: о‑о, что-то огромное приближается! Такое, что заставляет еще решительнее принести в жертву Валю. Еще бóльшая {313} сосредоточенность, прилив энергии, и вся сцена начинает настраиваться на такую энергию. В сущности, вся прелесть и жизненность образа в верном сочетании живого самочувствия с характерностью. Соединение верно найденного вами содержания с характерностью солдатского вожака — вот путь к живой реальности образа… А поцелуй — это по автору?

*В. Я. Станицын*. Нет.

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Не верю, что целуются. В этих случаях я боюсь что-то нарушить у актеров. Но вот не могу принять. Если бы это было в комнате, то такое проявление живого человеческого чувства было бы очень подходяще. Но это на лимане. Здесь люди могут быть… доносятся выстрелы… Идет наступление… настроение приподнятое. И самое важное — он отправляет ее, кто знает, может быть, на смерть. И она: может быть, идет на смерть. И здесь никак не могу принять поцелуя. Это строже и сдержаннее. Он мог бы ее схватить, целовать, изломать до страсти, целый вулкан у него в груди. Но в том-то и дело, что вулкан кипит, но здесь нет ему выхода. Будет время, когда он вспыхнет, но не сейчас.

Любовь к ней громадная, какая хотите — страстная, чистая.

*В. Я. Станицын*. Целомудренная.

*Вл. И. Немирович-Данченко*. И вся красота, целомудренность и сила этой любви в том, что она не проявляется в таких формах, в таких красках, как обычно. Она на жертву, на смерть идет. Где же тут думать о поцелуях?!

По-моему, вам нужно зажить не любовью — любовь есть, этого накоплено достаточно, — нужно зажить, что она идет, может быть, на смерть. Это — зерно сцены.

Вот два человека, оба простые, целомудренные. Она такая чистая, у нее родина — березки, и ветла на берегу реки, и мать. Ясная внутренне. А другой — очень сильный человек, воин. Самое важное в их жизни: она обречена на смерть, он ее провожает. И у них есть пять-десять минут, в которые они должны навсегда проститься. Вот зерно. Где же тут место любовным поцелуям?! То, что вы делаете, все мы делали. Но это — в других условиях, в другой обстановке, в других характерах. Она его любит самой чистой, самой сильной, самой совершенной любовью. Но не поцелуемся. Поцелуемся — это интеллигентски-интимное, комнатно-любовное, а не крупное. {314} У вас Глоба на смерть пошел в предыдущей картине сильнее, чем вы. Там машина ждет, тут солдаты *могут* пройти, слышно отдаленное наступление — где же тут до поцелуев?!

Вот как бы я направил вашу работу: огромная сдержанность, которая *особенно* поможет характерности. А так получается легкость.

От чего вам жалко будет отказаться? От этой лирики? Нет, здесь не любовная лирика. То есть, может быть, и лирика, но крупного, глубокого масштаба. Ну, возразите мне.

*А. М. Комолова*. Нет, это интересно. Мы так и думали, но ушли в любовь, а надо — на смерть.

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Должен сказать, что в стиле произведения мне больше нравятся опоэтизированные отношения, глубокие, сильные. В этом особенность пьесы.

## **{****315}** Открытое письмо коллектива МХАТ XII пленуму правления ССП СССР (1949 г.)[[178]](#endnote-176)

Для Московского Художественного театра вопросом жизни является возможность воплощать на своей сцене в полноценных художественных образах современную действительность, современного героя, передовую современную идею, освещающую нашему народу путь к коммунизму. Мы твердо убеждены, что только таким может быть основное содержание искусства театра. Иначе театр рискует оказаться ненужным народу, утратить свое общественное значение.

На эту опасность с особенной силой и с подлинной большевистской прямотой предостерегающе указало нам постановление ЦК ВКП (б) о репертуаре драматических театров, выражающее требование и волю народа.

Художественный театр на разных этапах своей жизни получал от советской литературы огромную, оплодотворяющую его искусство помощь. Советская драматургия напитала новым идейным содержанием ту жизненную правду, которая составляет основу его творческого метода. Выдающиеся современные писатели-драматурги, такие, как Вс. Иванов, Тренев, Леонов, Катаев, Афиногенов, Корнейчук, Вирта, Крон, Погодин, Симонов, Чирсков, в разные годы были участниками творческого движения нашего театра, и содружество с ними во многом определяло его рост. Каждый из них на деле осуществлял {316} активную роль передовой социалистической литературы по отношению к театру, и это позволило театру глубже и шире отобразить на сцене коренные интересы своего родного народа, партии и государства.

Но Художественный театр никогда не мог предложить даже самому близкому для него писателю легкого и спокойного пути. По самому существу, по природе своего творческого метода Художественный театр не видит возможностей для воплощения волнующих драматурга идей вне глубокого исчерпывающего проникновения во внутренний мир героев пьесы, вне абсолютной социально-психологической правды их поступков и взаимоотношений, вне правдивой жизненной атмосферы действия. Только так он привык подходить к большим общественно-политическим обобщениям. Идя по этому пути, Художественный театр требует от своих актеров как бы нового рождения в каждой новой роли, не довольствуясь ни внешним перевоплощением, ни самым горячим декламационным пафосом, ни виртуозным мастерством.

Это трудный, часто мучительный путь, и далеко не всегда идущий по нему актер добивается полной победы. Но для нас он единственно верный, и мы не можем избавить от связанных с ним трудностей писателя, который хочет сблизиться с нами.

И каждый талантливый писатель, который принесет к нам в театр свое непосредственное знание этой новой жизни и свое активное отношение к ней, всегда будет вправе потребовать от нас углубления, расширения и развития наших творческих взглядов, а может быть, преодоления каких-нибудь привычных приемов, которые незаметно для нас стали тормозом для полноценного восприятия жизни.

У нас общий долг, общая ответственность перед государством и партией, воспитавшей нас!

## **{****317}** Б. А. Смирнов Образ Ленина (Из статьи) (1961 г.)[[179]](#endnote-177)

… Вот уже скоро пять лет, как на сцене Московского Художественного театра в спектаклях «Кремлевские куранты» и «Третья, патетическая» я работаю над образом Ленина, пытаюсь прожить — средствами театра — несколько часов этой изумительной жизни. Как великое счастье, как высокую честь для себя рассматриваю я самый этот факт — причастность свою к общей работе советского театрального искусства над бессмертным ленинским образом. […]

Работа над образом Ленина — огромная человеческая, нравственная проверка для любого художника!

Вспомним «Третью, патетическую». Какие ясные, простые отношения между рабочими и Лениным! Это — как золотая проба. А ведь у нас, мастеров искусств, зачастую нет настоящей связи с рабочими. Мы приходим на завод лишь на экскурсию. А Ленин приходил в свой дом. А это значит — знать этот дом. Ленин знал рабочий класс, его нужды, горести. Эти люди с первых слов понимали друг друга.

Внимание к человеку для Ленина означало не просто умение быть внимательным с собеседником (часто у нас {318} играют это именно так); за этим стояла ленинская деликатность, умение познать духовную ценность, строй души своего товарища по работе, по борьбе. Владимир Ильич был подлинным знатоком людей. Он любил людей и знал их. Отсюда — народность Ленина, качество, которое из черты человеческого характера перерастает уже в черту поэтического, обобщенного образа великого Ленина.

Одна из моих любимых сцен — сцена на сталелитейном заводе, куда Владимир Ильич приезжает как бы «прощаться» с рабочим классом, так как знает, что тяжело, неизлечимо болен.

Это, конечно, прощание не в прямом смысле слова. Он радостен, ему показывают первую плавку, которая «не хуже рурской», как говорится в пьесе. Его встречает старая гвардия, пролетариат; Ленин ведет с этими людьми настоящую, товарищескую, задушевную беседу.

Как трудно актеру по-настоящему вжиться в эту сцену! Художник — в какой бы области искусств он ни работал — должен постоянно и органично впитывать в себя все то хорошее, что видит он в окружающих его людях. И вот (я возвращаюсь к этому) не имеет права артист выйти в облике Ленина на сцену, в частности в эпизоде, о котором идет речь, если он хоть в какой-то степени не воспитает в себе качества истинного ленинца, если по натуре от тщеславен, эгоистичен, озлоблен, если не любит людей.

Самое опасное для исполнения роли Владимира Ильича, по-моему, стремиться сосредоточить внимание зрительного зала только на себе. Нельзя отрываться от живых глаз партнеров, пусть для этого даже придется повернуться спиной к зрительному залу. При этом надо уметь четко донести все мысли Ленина. Мизансцена тут должна быть максимально свободной. Следует быть предельно сосредоточенным на событиях пьесы. А зрительный зал будет как бы неожиданным свидетелем их…

Третья задача, встающая перед исполнителем образа Ленина, заключается, в моем представлении, — в раскрытии всеобщей любви и уважения к Владимиру Ильичу. Суть здесь в глубокой народности вождя нашей революции, составляющей одну из наиболее типических его черт. Ленин обладал лучшими качествами русских рабочих — их энергией, трудолюбием, неистощимым жизнелюбием. Не случайно поэтому он был совершенно лишен {319} какой бы то ни было Парадности. «Прост, как правда», — в этой фразе, сказанной о нем итальянскими рыбаками, заключается короткое, но удивительно точное определение подлинно народного вождя.

Необычайно ценным и привлекательным качеством одаренного человека из народа является глубокий ум, основанный на настоящем знании жизни в самых важных ее проявлениях. Ленин, как никто, обладал этим замечательным качеством. Ему были в высшей степени присущи черты, характерные для лучших представителей передовой русской интеллигенции. В его высказываниях поражает исключительная сила ума и покоряющее воздействие на слушателей его интеллекта. И вот это удивительно цельное, органическое сочетание простоты и мудрости, воплощающее в себе истинную народность, предстоит передать на сцене актерам и режиссерам.

Простота Ленина, отсутствие в его характере всякой парадности обязывает актера к особой бдительности, к вниманию и беспощадной проверке самого себя. Станиславский говорил о необходимости «научиться действовать на сцене не по-актерски — “вообще”, а по-человечески — просто, естественно, органически правильно, свободно»… И это классическое требование Станиславского, как нигде, важно в работе над этим образом.

Другая опасность, подстерегающая нас, актеров, — опасность впасть в менторский тон. Слова Владимира Ильича нигде и ни в коем случае не должны носить нравоучительного характера. Чтобы избежать этой ошибки, нужно стремиться передать живую динамику его встреч и бесед с людьми, передать столкновение различных точек зрения и то, как ленинские доводы постепенно начинают побеждать.

Так, например, очень сложна в «Третьей, патетической» сцена Владимира Ильича и Ирины Сестрорецкой.

В руках Владимира Ильича находится документ, как бы воплощающий в себе все заблуждения Ирины. Ленин не может постигнуть, как большевик, работник ВЧК мог совершить столь тяжелое преступление. И вместе с тем ему понятна вся глубина горя его сестры. Здесь, в этой сцене, сказывается большой душевный такт Владимира Ильича, проявляющего настоящую чуткость к страданиям Ирины и в то же время не скрывающего от нее жестокой {320} правды. Ленин хочет доказать Сестрорецкой всю ее неправоту, пробудить в ней истинно социалистическое отношение к отвратительному поступку близкого человека — такова нравственная и действенная основа этого разговора. Мне эта сцена напоминает трудную хирургическую операцию. Врач вынужден причинить острую боль своему пациенту, но эта боль необходима, так как, отсекая пораженное место, можно вернуть здоровье всему организму.

Здесь, в этой сцене, наглядно выступает тот принцип, который, как мне кажется, должен быть положен в основу сценического решения образа. Этот принцип: от частного — к общему, от конкретного случая — к большому обобщению. Ленин, говоря словами Погодина, — «политик до мозга костей». Но он также и самый человечный человек. Органическое соединение этих двух замечательных качеств составляет суть погодинского решения образа. Большую мысль вкладывает автор в каждое замечание вождя. Но ленинская реплика только тогда верно прозвучит со сцены, когда в ней будут переданы огромная убежденность, политическая прозорливость и бесконечная преданность делу революции, в такой огромной мере свойственные В. И. Ленину.

На одной из репетиций «Кремлевских курантов» Вл. И. Немирович-Данченко метко сравнил ленинский гений со «сверкающими молниями». Мне кажется необыкновенно важным показать чрезвычайно активную и устремленную в будущее мысль Владимира Ильича, ее рождение именно тут, на глазах у зрителя. Таковым, например, мне представляется решение диалога Ленина с Дятловым; Владимир Ильич вовсе не выглядит здесь человеком, которому все уже давно известно. Нет, вся сущность этого диалога как раз состоит в том, что некоторые истины, хорошо известные нам сейчас, тогда еще только открывались. И поэтому глубоко волнующе прозвучит фраза: «Самой грандиозной работой партии будет вовлечение миллионных масс в дело коммунистического строительства». В то время надо было обладать истинно ленинским предвидением, чтобы предугадать эту задачу, являющуюся сейчас для нас главным смыслом жизни. Сила прогноза, свойственного гениальному вождю нашей партии, с замечательной эмоциональностью раскрывается в тот момент, когда он узнает о бегстве Гвоздилина. Я, как исполнитель, {321} не боюсь здесь самой бурной реакции и экспрессивности выражения мысли. Слова «и сбежал!» Ленин произносит с огромной радостью, с озорным огоньком в глазах. Ведь бегство «умного капиталиста» знаменует для него признание «деятелями» нэпа своего поражения и возможность активного наступления партии на врагов народа. В этом состоит, по моему мнению, драматический центр спектакля, определяющий решающий поворот его основного сюжета.

Пьеса, как известно, заканчивается короткой сценой, написанной как воспоминание героев спектакля о волнующей встрече с Лениным. Патетическое звучание основной темы достигает здесь наивысшего накала. Естественно, что и решать ее надо в мажорных, утверждающих, эмоционально высоких тонах. Для усиления этого впечатления, например, в спектакле МХАТ введена музыка. Все это и от исполнителя роли Ленина требует верного ощущения масштаба событий. И одновременно тут, больше чем где-либо, надо избегать какого бы то ни было намека на позу, лобовой эффект, поверхностный темперамент. В речи, произносимой здесь Лениным, все предельно просто и естественно. Разве не этими свойствами своего ораторского таланта он был особенно близок народу!

В этой сцене хочется быть по-настоящему артистичным — в лучшем смысле этого слова. Действие возвращается к горячим дням Октября, в исторический Смольный. Владимир Ильич отправляет молодых защитников революции на ответственное задание, он делает это страстно, но деловито, будучи уверенным в том, что его поймут.

Мне кажется, что даже этот патетический финал, как и весь спектакль, надо играть предельно реалистично. Только здесь события обострены, более сгущены, а мысли, чувства и взаимоотношения людей предельно напряжены. Вот это органическое сочетание жизненности с подлинной патетикой и дает в финале тот заключительный и эмоциональный аккорд, который завершает спектакль — спектакль о величии и бессмертии ленинских идей.

В раскрытии ленинского образа невозможны спокойная созерцательность, резонерство. Тут необходима подлинная партийная страстность, тут нужно умение горячо любить и не менее горячо ненавидеть. Только это создаст на сцене ту атмосферу настоящей борьбы, напряженной {322} схватки не на жизнь, а на смерть, которая только и может подняться до взлетов истинной патетики.

Все, что я говорю, я основываю на опыте своего участия в спектаклях МХАТ.

Работа над образом Ленина, как мне кажется, требует исключительного и бескорыстного содружества всего творческого коллектива. Актер, режиссура, исполнители массовых сцен — все должны быть одержимы общей целью. Сколько сделал Михаил Николаевич Кедров для того, чтобы помочь мне в раскрытии богатейшего внутреннего мира ленинского образа, для того, чтобы пробудить, воспитать, вырастить во мне ростки живых чувств…

Хочу подчеркнуть, что все эти соображения отнюдь не являются окончательными, поскольку углубление образа, естественно, продолжается и после премьеры.

Разумеется, ни я, ни М. М. Штраух, который, по-моему, очень интересно и крупно вот уже много лет работает над образом Ленина, никто другой из современных актеров не может сказать, что он сделал все.

Придут новые художники, новая драматургия, и более полно, под новым углом зрения, в новых его гранях воссоздадут на сцене и на экране бессмертный ленинский образ.

# **{****323}** МХАТ и мировая театральная культура

## **{****325}** К. С. Станиславский [Театр в борьбе за мир][[180]](#endnote-178)

… Проехав почти по всем главным центрам Европы, я увидел повсюду то же явление. Кинематограф и зрелищный, забавляющий, постановочный спектакль забивают театр и его подлинное искусство. Это уничтожение вековых традиций искусства актера происходит как раз в то время, когда театр и его искусство стали, как никогда, нужны человечеству для самых высоких целей. В тот момент, когда великолепный рояль потребовался для того, чтоб открыть его крышку и дать во всю силу зазвучать его многочисленным струнам, в это самое время воспользовались музыкальным инструментом с самыми утилитарными целями и стали ссыпать в него овес…

— Предупреждаю вас, — начал он, — что я ненавижу театр.

— Какой? — спросил я. — Театров много. [Помещение], где зритель отделен от сцены занавесом, уже зовут театром. Когда за занавесом показывают говорящего моржа — это театр. Когда на той же сцене исполняют мистерии или играет Дузе — это тоже театр. Или когда собирают тысячную толпу, чтоб ее позабавить занимательной фабулой, голой женщиной, режиссерским трюком или большим талантливым актером на маленькие вещи — это тоже театр. Такой театр, думается мне, я ненавижу еще больше, чем вы сами.

{326} Но может быть другой театр, которого пока еще нет и, быть может, еще не было со времен древнего мира. Тот театр, который создает подлинную жизнь человеческого духа на сцене, который обнажает и показывает душу целого народа. Вот этот театр, именно вы, представитель искусства, не имеете права не любить; напротив, вы обязаны сделать все, чтоб он зародился и процветал. Люди, народы живут рядом друг с другом, любят, ненавидят, сходятся в союзы, расходятся, дерутся, убивают, опустошают, снова мирятся — не понимая, для чего и почему, не зная даже друг друга. Боже мой, чего только не рассказывали мне про Америку, про американцев и их жизнь! Не хотелось ехать туда. Ну и что же — оказывается, главного и не рассказали, что там живут такие же, как мы, люди, с отличными, отзывчивыми сердцами, которые среди шума и треска машин вместе с нами любуются лирикой Чехова и плачут над горем чуждых им людей, среди чуждой и, казалось бы, непонятной им жизни. Решительно то же было и в блестящем светском Париже, и в деловом Берлине, и в Праге, и в маленьком милом Загребе. Вот почему нас ждут и в Калифорнии, зовут в Японию. Подлинное искусство всех народов и веков понятно всему человечеству.

… Как часто во всех странах приходилось слышать почти одну и ту же фразу от иностранцев, не понимающих языка: «Зачем нам понимать язык, когда мы чувствуем душу». Или: «Один спектакль говорит несравненно больше, чем целый курс лекций, библиотеки, книги и годы теоретического изучения чужой страны».

Но разве то, что до сих пор сделано артистами, это то, что может и должен давать театр? Нет, тысячу раз нет. [Такого] театра еще не было. Там должны быть люди идеи, понимающие свою высокую миссию и выполняющие ее не из-за лишнего хлопка, венка, не ради удовлетворения своего маленького актерского, каботинского самолюбия, а ради националь[ной], патриотич[еской, и] общечеловеческой цели.

Вот такой театр должен быть одним из главных орудий борьбы с войной и международным средством поддержания всеобщего мира на земле. Театр — лучшее средство для общения народов между собой, для вскрытия и понимания их сокровенных чувств. Если б эти чувства чаще вскрывали и народы узнали бы, что в большинстве {327} случаев нет места для злобы и ненависти там, где ее искусственно разжигают для иных, эгоистических целей, сколько бы раз народы пожали бы друг другу руку, сняли шапки, вместо того чтоб наводить друг на друга пушки и наступать на несуществующих врагов.

Я не знаю театра, который бы служил этим целям. И, наоборот, я знаю много театров, которые служат тому, чтоб возбуждать взаимную ненависть, снобизм, разврат.

Я знаю страны, где такие театры поддерживаются субсидиями государств или содержатся ими, а идейные театры, пытающиеся пойти по тому пути, по которому должен шествовать театр, влачат жалкое существование, поддерживаемые грошами частных лиц, преданных идее подлинного театра.

Я знаю много государств и стран, в которых театр совершенно не субсидируется правительством, очевидно, не сознавшим своей культурной обязанности.

Без субсидии театр, как и университет и многие другие идейные и воспитательные учреждения государства, существовать не может.

## **{****328}** Элеонора Дузе — К. С. Станиславскому 1922 г. Нью-Йорк Телеграмма[[181]](#endnote-179)

Станиславскому,

Театр Елисейских полей,

Париж

Победа!

*Элеонора Дузе*

## **{****329}** Приветственные телеграммы к началу гастролей МХАТ в Нью-Йорке 8 января 1923 г.[[182]](#endnote-180)

КОНСТАНТИНУ СТАНИСЛАВСКОМУ, Джолсон театр

Все приветствуют великого учителя. Ваше искусство высоко и мир гордится Вами. С восхищением приветствую Вас.

*Дэвид Беласко*[[183]](#endnote-181)

СТАНИСЛАВСКОМУ ДИРЕКТОРУ МХТ, Джолсон театр

Самые сердечные пожелания большого успеха. Жалею, что не могу быть с вами. Пожалуйста, передайте всем мою любовь.

*Сергей Рахманинов*

КОНСТАНТИНУ СТАНИСЛАВСКОМУ, Джолсон театр

От всего сердца наилучшего счастья и успеха желаю Вам и всем артистам.

*Альберт Карлович Коутс*[[184]](#endnote-182)

## **{****330}** Н. А. Подгорный — Е. К. Малиновской 26 января 1923 г. Нью-Йорк[[185]](#endnote-183)

Нью-Йорк, 26 января 1923 г.

Многоуважаемая Елена Константиновна!

Закончивши недавно наш первый заграничный сезон и вступив в новый год нашей жизни в Новом Свете, за океаном, нам очень хочется послать Вам хотя и запоздалые, но самые искренние поздравления с Новым годом. От лица всего театра от души приветствую Вас и прошу принять наши сердечные пожелания благополучия и счастья.

Зная, насколько Вам близки интересы МХАТ, я с большой радостью могу сообщить Вам, что за рубежом России наш театр одержал самую блестящую победу. Успех начался еще в Берлине и постоянно прогрессировал: Прага, Загреб, Париж — везде бесконечные овации, восторженные отзывы прессы всех оттенков и направлений, везде громадный сдвиг у публики в понимании и подходе к театральному искусству. Даже пресыщенный Париж, где ни публику, ни печать ничем удивить невозможно, — и тот встрепенулся, и пресса посвящала нам громадные статьи, за которые, конечно, нам не пришлось заплатить ни одного сантима.

Казалось, что после европейских успехов дальше уж идти некуда, но Америка дала еще новые триумфы. МХАТ сейчас самое крупное событие общественной жизни {331} Нью-Йорка, и, по образному выражению одного очень талантливого местного писателя Оливера Сейлора, «вся печать стала на голову и не знает, что ей дальше делать».

О подробностях нашей заграничной жизни не пишу Вам ничего; Вы их, вероятно, знаете от Владимира Ивановича, получающего от нас частые письма. Да к тому же написать подробное письмо нет никакой возможности — времени нет. Например, сегодня и завтра играем по два раза в день «Вишневый сад». Утренники начинаются в 2 часа, вечерние спектакли в 8 час. И если есть перерыв, то его хватает только на то, чтобы пообедать в соседнем кабачке. А в дни, когда нет утренних спектаклей, идут репетиции, вводятся дублеры в пьесу, назначенную в репертуар следующей недели.

Если Вы ясно представите себе нашу жизнь, весь ее темп, все ее требования, то увидите, что доллары даются нам нелегко, «в поте лица» добываем мы их. Одно могу сказать — результаты приятные!

Однако все прелести заграничной жизни не изгладили нашего «национализма» и не дают забыть родную нам Москву, Камергерский переулок до Большой Дмитровки, 8 включительно[[186]](#endnote-184).

Этим небольшим моим письмом мне хотелось напомнить Вам о нашем существовании и сказать, что мы не забыли Вас, помним Ваше хорошее к нам отношение и хотим верить, что оно таким и останется.

Константин Сергеевич давно собирается написать Вам большое письмо, а это-то и трудно, так как он занят, пожалуй, больше всех.

Всего хорошего. Будьте здоровы. Целую Вашу руку.

*Н. Подгорный*

## **{****332}** [Приветственная речь Стандиша Вилькокса от имени города Бостона] (6 мая 1923 г.)[[187]](#endnote-185)

С истинным удовольствием передаем вам, членам Московского Художественного театра, выдающейся драматической труппе, великим европейским представителям театральной профессии, свое глубоко прочувствованное «добро пожаловать» у ворот нашего исторического города[[188]](#endnote-186).

Мы открываем вам наши сердца и искренне желаем, чтобы те поистине королевские почести и те сердечные приветствия, которые вас сопровождали в Праге, Париже, Берлине и Нью-Йорке, вы постоянно чувствовали бы и здесь. На этом вокзале я приветствовал Сару Бернар и сэра Бирбома Три во время последнего посещения ими Америки. И вот теперь я опять пришел сюда — чтобы рукоплескать вам. Огромное очарование и духовная красота ваших спектаклей осветили весь цивилизованный мир. Вы являетесь учителями, обогатившими художественную культуру нынешнего века, века, в который мы живем и боремся. Вы сделали доступными уму и сердцу американского народа прославленные создания выдающихся русских драматургов и поэтов.

Мы приветствовали в нашем городе Рашель и Сару Бернар, сэра Генри Ирвинга, Эдвина Бута и Шарлотту Кашмэн, старшего и младшего Сальвини, Маколея, Кина и Коклена, Дузе и Ристори, Режан и Форбес-Робертсона, {333} Фечтера и Эдвина Форреста, Бирбома Три и Уилсона Баррета, — теперь мы приветствуем вас с тем же одушевлением, как и их.

Мы говорим вам «добро пожаловать» от имени этого знаменитого исторического города, в котором впервые зажегся огонь американской свободы и который остается цитаделью вольности народа.

Мы весьма благодарны известным импресарио американской сцены — Рэю Комстоку и Моррису Гесту за то, что они привезли вас в наш город, за то, что и мы получили возможность высказать вам свое восхищение и уважение наряду со всем миром, который высоко ценит рыцарский, ни с чем не сравнимый характер вашего искусства. […]

Вы являетесь образцом современного театра, каким он должен быть в сердцах и умах любителей драматического искусства всего мира.

Мы приветствуем вас. Пусть ваши гастроли в Бостоне принесут вам счастье и успех, больший, чем вы ожидаете.

По прекрасному обычаю вашей родины я имею удовольствие поднести вам хлеб и соль.

## **{****334}** Оливер Сейлор — Московскому Художественному театру 26 мая 1923 г. Нью-Йорк[[189]](#endnote-187)

Слова бессильны выразить всю глубину моей признательности за прекрасный подарок, который вы прислали мне как напоминание о времени нашего сердечного общения[[190]](#endnote-188).

Скрытый смысл этого подарка и представляет для меня наибольшую ценность, именно — сознание, что вера и горение, какие были у меня шесть лет тому назад, получили ответный отклик[[191]](#endnote-189).

Пусть никогда не утомятся крылья вашей чайки, и пусть они несут видение артиста как призыв к обновлению жизни во все отдаленные уголки земного шара.

Вечно преданный

*Оливер Сейлор*

## **{****335}** [Элеонора Дузе на спектакле МХАТ] (1923 г.)[[192]](#endnote-190)

Элеонора Дузе просила меня передать всем участникам вчерашнего спектакля «Карамазовых» свой привет, русский поклон (причем поклонилась, трогая пол рукой) и благодарность за чудесный вечер.

Она взволнованно говорила о Достоевском, который душу человеческую опускает на дно, поднимает на небо и ищет бога в аду. Большое впечатление произвел на нее кошмар Ивана и чистая страсть Мити и Грушеньки в сцене «Мокрое». Говорила взволнованно о серьезности нашего театра, скорбела, что сама не может играть с такой труппой. Хвалила за репертуар, за то, что нет у нас театральных пьес, таких обычных в любом европейском театре, что нет у нас парижского жанра. Просила передать Константину Сергеевичу и всей труппе, что, если бы позволило здоровье, она сидела бы каждый вечер у нас, что вчерашний вечер *научил* ее многому и она сегодня сидит с Достоевским и перебирает и вспоминает. […]

*Ольга Книппер*

## **{****336}** [К. С. Станиславский — двум вашингтонским актерам] (1923 – 1924 гг.)[[193]](#endnote-191)

Ко мне постоянно обращаются с запросами об устройстве студии для американцев. Имея в виду все мои московские дела и занятия, я мог бы уделить этой студии лишь несколько месяцев в году. В остальное же время мне пришлось бы оставлять здесь заместителя. Такое решение вопроса я считал бы неудовлетворительным, ибо в первое время мое постоянное присутствие в студии было бы необходимо.

Для того чтобы создавать новый тип актера, нужна художественная атмосфера. Это самое трудное при создании дела. Такая атмосфера всегда была у нас в Москве. Создавать ее снова в Америке — вопрос многих лет упорной работы.

Взвесив все это, я понял, что легче всего было бы, если бы группа американцев приехала в Москву, приняла бы участие в работах Художественного театра; Художественный театр учредил бы для этого специальную студию и по истечении нескольких лет такая группа вернулась бы в Америку со своим выработанным репертуаром.

Такая комбинация была бы в материальном отношении выгоднее, так как жизнь в России на американские деньги дешевле, нежели в Америке.

Подобного рода проба была в свое время сделана с {337} молодыми болгарскими актерами, которые работали у нас в театре в качестве сотрудников и прошли у нас школу, а затем вернулись к себе на родину уже сложившимися актерами.

Это мое предложение было мною высказано тем лицам, которые интересовались идеей моей студии для американцев, они его одобрили, но никакого реального предложения до сих пор не сделали. Если я получу определенное официальное предложение, то по приезде в Москву составлю смету, обдумаю все подробности и дам об этом знать.

Подобного рода студия могла бы быть устроена и для оперного театра.

[*Станиславский*]

## **{****338}** Карола Леони Эрнст — О. Л. Книппер-Чеховой 3 января 1924 г.[[194]](#endnote-192)

Коннектикутский колледж

Новый Лондон

Отделение романских языков

Мадам,

покидая Бостон, я хочу поблагодарить Вас и Московский [Художественный] театр за то, что вы мне дали. Я присутствовала на всех ваших спектаклях вплоть до сегодняшнего дня и глубоко сожалею, что должна уехать.

В этом году в Америке было два источника правды и красоты — Элеонора Дузе и ваша труппа артистов. В наш век трагической бессмыслицы, жалкого мещанского оптимизма, невежества, техницизма и хаоса — вы не даете поддаваться отчаянию.

Все в вас меня восхищало, но особенно — совершенство реализма, который погружает во внутренний мир человека и делает видимой, я сказала бы — ощутимой, тайну бытия.

Вы — великие истолкователи великих русских художников, и только ваши художники могут спасти наш агонизирующий западный мир, если его еще можно и нужно спасать.

После того, как я видела вас, я верю, как никогда, что свет придет из России. Вы не лжете сами себе. Вы не боитесь смотреть в лицо жизни.

Вы умеете быть артистами, поэтами и психологами совсем просто. Это относится и к вашей могучей труппе {339} и к исполняемым авторам. Именно поэтому так важен для нас Чехов — Ваш муж. И поэтому фигура Льва Толстого умаляется: этот гигант, я уверена, никогда не мог примирить в себе художника и человека.

Еще раз от глубины сердца благодарю Вас, мадам, и всех Ваших.

*Карола Леони Эрнст*,  
Председатель отделения романских языков

## **{****340}** Макс Рейнгардт — Художественному театру 9 ноября 1926 г. Берлин Телеграмма[[195]](#endnote-193)

Москва, Художественному театру

Приношу благодарность поистине знаменитым артистам Московского Художественного театра, которые благодаря своему неповторимому искусству, своему образцовому идеализму и своей жреческой мудрости достигли в истории театра недостижимых высот. Я глубоко ценю присужденное мне звание. Ничто на моем жизненном пути не наполняло меня таким счастьем и такой гордостью, как право считать себя принадлежащим вам.

*Макс Рейнгардт*

## **{****341}** К. С. Станиславский — Анри Барбюсу 26 (?) сентября 1927 г.[[196]](#endnote-194)

Я очень огорчен, что не могу лично приветствовать Вас в дни первого посещения Вами нашей страны.

Я верю, что в дни самых больших потрясений еще крепче устанавливается подлинный Интернационал искусства. Мы привыкли видеть в Вас и во всей Вашей деятельности близкое, родственное нам начало, которое так сильно раскрыто в Ваших романах и рассказах. Искусство не может сейчас быть узко замкнутым, и мы нуждаемся в дружеской поддержке лучших представителей западного искусства. Прошу верить глубокому уважению, которое вызывает Ваша деятельность, и моей искренней радости видеть Вас в нашей среде.

*К. Станиславский*

## **{****342}** Ярослав Квапил — К. С. Станиславскому 10 октября 1928 г. Прага[[197]](#endnote-195)

Прага, 10 октября 1928 г.

Мой большой друг, мой дорогой незабываемый учитель!

Мне оказали честь, любезно пригласив на празднование тридцатилетия Московского Художественного театра. Я бы с огромным удовольствием принял участие в ваших торжествах, но мне необходимо выехать в Париж, где я должен провести последние репетиции «Проданной невесты» в Комической опере, а к 28 октября мне абсолютно необходимо быть в Праге.

Я с глубокой признательностью вспоминаю время, которое мне посчастливилось провести среди вас, великих людей и великих артистов, чье искусство оказало огромное влияние повсюду, где побывал ваш театр.

Я желаю Вам, дорогой учитель, в будущем еще больших успехов в Вашей художественной деятельности, которая дада такой сильный толчок европейским театрам.

В знак признательности я прошу Вас, незабываемый учитель и друг, принять и передать моим друзьям из Художественного театра мои самые горячие пожелания и самый дружеский привет.

Преданный Вам

*Ярослав Квапил*

## **{****343}** Гергарт Гауптман — К. С. Станиславскому 28 октября 1928 г. Лугано Телеграмма[[198]](#endnote-196)

Один из сооснователей Вашего удивительного института искусства поздравляет сердечно.

*Гергарт Гауптман*

## **{****344}** Макс Рейнгардт — К. С. Станиславскому Октябрь 1928 г. Берлин[[199]](#endnote-197)

Немецкий театр в Берлине

Дорогой Константин Сергеевич,

от имени артистов и от моего собственного имени прошу Вас принять прилагаемый документ как знак выражения нашей любви и глубокого уважения. Звание почетного члена Немецкого театра за все время его существования было присвоено только один раз, и мы не имеем более высокого знака для выражения нашего восхищения Вами и Вашим делом.

Мне же особенно радостно оказать Вам эту почесть.

Наши встречи, все, что связано для меня с Вами как режиссером, артистом, человеком, короче — со всем тем, что несет в себе имя Станиславского, принадлежит к воспоминаниям, которые делают мою жизнь богаче, красивее, содержательнее.

Дружески и сердечно преданный Вам

*Макс Рейнгардт*

## **{****345}** Гордон Крэг — Художественному театру Октябрь 1928 г. Лондон[[200]](#endnote-198)

Искренний привет — к юбилею Московского Художественного театра — его двум организаторам.

Из всех известных мне театров МХТ — это наилучше организованный театр мира; притом театр, стоящий на наиболее высокой ступени культуры и преследующий благороднейшие цели; его деятельность достойна той удивительной аудитории, которую он помог создать.

Я знал МХТ в 1909 и 1911 году, еще до того времени, что Советы взяли в свои руки дело прогресса Русского народа; уже тогда дело Театра велось умно; многое в нем было прекрасно и часто производило сильное впечатление; в общем же, все было серьезно и идеалистично.

Итак, всем артистам МХТ — дружеское пожатие руки (handshake), а тем, кто оставил его и открыл другие театры с целью соперничества, — критическое сомнение (headshake); троим, четверым — любящее приветствие; Станиславскому же — Великий Поклон!

*Гордон Крэг*

## **{****346}** [Александр Моисси о Художественном театре] (1928 г.)[[201]](#endnote-199)

… Создание Немировича-Данченко и Станиславского — Художественный театр — продолжает существовать, живет, живет, живет… Чудесное, прекрасное творение преодолело все, утвердилось в новом мире — живое, движущее, пульсирующее…

Последние годы дали нам бесчисленное количество театральных пророков. И эти пророки — верующие, фанатичные, одаренные, а иногда и бессовестные — принимались за работу, чтобы уничтожить все, что создано. У каждого — пестрое знамя с непонятными словами в качестве лозунга. Нахлынула огромная волна их, и в Москве эта волна была во сто раз больше, чем где бы то ни было.

— Смотрите сюда, — кричали одни, — неореалистическое искусство!

— Сюда, сюда! Настоящее только здесь! «Сверхреалистическое»!

Станиславский — Немирович в это время продолжали идти своим путем вперед, путем художественной правды. И вот в результате этого Художественный театр стоит нерушимо. Он, как добрая мать, даже наплодил детей: четыре студии — драматические, музыкальные… И даже умирающий оперный стиль (не сделал ли я неловкости, сказав, что он действительно умирает?) снова возрождается гением Станиславского — Немировича, и уже можно видеть его завтрашний облик.

Триумф театра, заслуженный в Берлине в 1906 году, в настоящее время закреплен, усилен, превзойден: по всему континенту ему воспевают гимны — в Вене, Париже, Лондоне, даже в Нью-Йорке, даже в Азии.

## **{****347}** Киноактеры Голливуда — Вл. И. Немировичу-Данченко 25 октября 1928 г. Телеграмма[[202]](#endnote-200)

Дорогой господин Данченко! По случаю 30‑летней годовщины Московского Художественного театра мы приветствуем в Вашем лице великую организацию, стоящую во главе русского театра. Вы можете быть горды тем, что Ваш театр признан всей Европой как передовой театр мира. Он является вдохновителем драматического искусства нашей страны и примером для нас — членов Объединенной артистической корпорации.

Сердечно поздравляем Вас и Ваших помощников. Всеми признано, что многие из Ваших артистов сделались мировыми знаменитостями не только сцены, но и экрана.

*Дж. Шенк, Мэри Пикфорд*

*Норма Толмедж, Чарли Чаплин*,

*Дуглас Фербенкс, Гриффит*,

*Сэмюэль Голдвин, Джон Барримор*,

## **{****348}** Артисты «Групп-театра» — К. С. Станиславскому 5 января 1933 г.[[203]](#endnote-201)

В течение многих лет американский театр был подобен красивому, энергичному ребенку, который не может научиться языку взрослых. Актеры и режиссеры «Групп-театра» стремятся познать этот язык. Вы, Константин Станиславский, помогли нам. Спектакли Художественного театра, Ваша книга и г‑жа Успенская[[204]](#endnote-202) научили нас понимать кое-что на том языке искусства, владеть которым должен каждый актер, если он хочет, чтобы его речь была правдивой. Чистота Ваших устремлений всегда вдохновляла нас. Ваша «система» стала для нас путеводной звездой. Мы надеемся, что, изучив этот язык актера и театра, сумеем найти правильные слова для нашего народа и нашего времени. Мы надеемся, что Вы продолжите свою работу над книгами об искусстве актера и завершите ее. Книга о Вашей «системе» будет настольной книгой и для актеров грядущих поколений. Хотелось бы, чтобы этот труд, который мы давно ждем, явился ответом на наше письмо[[205]](#endnote-203).

Мы приветствуем Вас с любовью и глубоким восхищением.

*Гарольд Клэрман*

## **{****349}** Андреас Урби — К. С. Станиславскому 18 января 1933 г. Москва Телеграмма[[206]](#endnote-204)

Имею честь принести Вам мои искренние поздравления. Страна Ибсена, Бьёрнсона и Гамсуна никогда не забудет, что Вы сделали для драматического искусства Норвегии.

*Андреас Урби*,  
посол Норвегии в Москве

## **{****350}** Записи из книги почетных посетителей музея МХАТ

### I 4 сентября 1933 г.[[207]](#endnote-205)

С напряженным вниманием я слушал эту примечательную пьесу, которая говорит о блистательном таланте драматурга, достаточно уже известного и которому суждено достичь еще большей славы. Я восхищался поистине превосходной труппой, поражающей не только своим крепким ансамблем, но и тонкостью толкования каждого образа, каждой роли в отдельности.

*Эдуард Эррио*

### II 16 сентября 1945 г.[[208]](#endnote-206)

Сентябрь, 16. Сегодня я видел замечательные спектакли — «Вишневый сад» и «Три сестры». Какое удовольствие получил я, посмотрев эти пьесы в постановке Художественного театра. Какой день! Какая замечательная труппа! Я стал лучше относиться к современному театру только потому, что побывал здесь.

*Дж. Б. Пристли*

### III 6 октября 1954 г.[[209]](#endnote-207)

В этот столь замечательный для меня момент я вспоминаю моих товарищей по искусству, находящихся в Индии. Я хотел бы, чтобы все они могли присутствовать {351} здесь с нами — нам очень посчастливилось, — хотелось бы, чтобы они тоже насладились счастьем присутствовать в Музее МХАТ. Руководители Музея и театра даже не могут представить себе, какую любовь и глубочайшее уважение питают индийские деятели театра к Художественному театру и его священной для них истории.

*Балридж Сахани*

### IV 19 апреля 1956 г.[[210]](#endnote-208)

Для датских театральных деятелей приезд в Москву — это большое событие, и я смею сказать, что в эти дни мы работали весьма напряженно. […] Мы побывали в Большом театре, где слушали оперу «Евгений Онегин», и в оперном театре имени Станиславского, очень мало известном у нас в Дании. В этом театре мы видели старый романтический балет «Эсмеральда» по роману Гюго. Здесь особенно большое внимание уделяется мимике, душевным переживаниям, что нам, датчанам, казалось очень близким, потому что это нам хорошо известно от Бурнонвиля[[211]](#endnote-209). Мы побывали в Малом театре и видели реалистическую пьесу, поставленную самобытно, а через два часа мы пойдем на спектакль в Художественный театр, посещению которого мы радуемся, пожалуй, больше всего. Сейчас мы сидим в его Музее, где я вместе с директором Хеннигом Гренстедтом[[212]](#endnote-210) познакомился с работой Художественного театра и его историей. Находясь здесь в окружении предметов, напоминающих о Станиславском, испытываешь особое чувство и видишь, как продолжаются традиции Станиславского. Здесь мы повсюду сталкиваемся со старыми славными традициями, которые развиваются дальше с таким уважением к искусству, какое, мне кажется, трудно найти где-нибудь в другом месте.

*Хенрикес*

### V 24 октября 1956 г.[[213]](#endnote-211)

В память о незабываемом посещении Музея и Художественного театра с итальянской киноделегацией актер и режиссер театра и кино выражают свое глубокое восхищение.

*Этторе Джаннини  
Паоло Стоппа*

## **{****352}** Жак Копо Из предисловия к французскому изданию книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (1934 г.)[[214]](#endnote-212)

На протяжении многих лет легендарное имя Константина Станиславского светило мне из недосягаемой, как мне казалось, дали. Книги Гордона Крэга, рассказы посещавших Москву […] вводили меня в круг деятельности гениального реформатора нашего искусства. Мне было известно, что он окружен плеядой больших актеров, беззаветно преданных его делу; что его театр, благодаря значительной материальной поддержке, может спокойно предаваться исканиям в различных направлениях; что этот театр является очагом культуры и источником воодушевления для людей, стекающихся к нему со всех концов России.

Таким образом, лучи славы Художественного театра доходили и до нас; мы еще не были в этом театре, но его пример ободрял нас; оказаться достойным его было одним из наших стремлений…

### \* \* \*

Я познакомился со Станиславским в Париже в декабре 1922 года.

За те две недели, которые он провел среди нас, я {353} встречался с ним довольно часто, как только позволяла работа. И где бы я его ни видел: на перроне Северного вокзала, когда он вышел из вагона, как патриарх среди своего народа; в Театре Елисейских полей, где Антуан, Жак Эберто, Андре Левинсон[[215]](#endnote-213) и я приветствовали его по случаю приезда; в театре «Старая голубятня», среди членов моей труппы, пожелавших чествовать его; на сцене или во время отдыха за кулисами и наших задушевных бесед — главное, что меня поражало в нем, — это благородство.

Его могучая фигура, посадка головы, проникновенное выражение лица придавали ему властный вид, смягченный приветливой улыбкой и превосходными манерами аристократа; было что-то царственное в этом простом человеке. Я находил в нем также некоторую отчужденность, отрешенность, может быть, усталость; и даже в самой его учтивости проскальзывала грусть, вполне понятная у великого художника — недавнего свидетеля мировых потрясений.

Из наших бесед мне запомнились три вещи, вызывавшие, казалось, постоянную тревогу в его душе. Он говорил: «Театральное искусство необычайно отстало от всех других искусств нашего времени. Но было бы заблуждением навязывать ему методы этих других искусств. Не нужно делать вид, будто мы можем выразить то, что нам, в сущности, недоступно». В другие минуты этот человек, обычно такой сдержанный и даже немного скрытный в своих высказываниях, дотрагивался рукой до моего плеча и смотрел мне прямо в лицо, глубоко пронизывая меня взглядом. «Поверьте, — говорил он, — нам, актерам, актерам всего мира, нужно объединиться и работать сообща, вместо того чтобы напрасно растрачивать свои силы ради тех, кому мы вовсе не нужны…».

Когда-то я слышал почти то же от Гордона Крэга, в устах которого подобные слова не удивляли. Но услышать их от счастливца Станиславского, воплотившего свои мечты в жизнь, услышать их от того, кто, казалось, единственный из всех нас получил возможность достичь и уже достиг вершины нашего искусства! Как? Неужели прославленный мастер все еще искал свое место на земле и свое назначение в театральном искусстве?..

{354} И наконец, в тот день, когда мы расставались, он на прощание повторил несколько раз почти шепотом, но с какой-то особенной силой: «Теперь *я знаю*, да, правда, мне кажется, что *я знаю*, чему нужно обучать актера…»

Переживание актера и вся проблема сценического исполнения: методы и средства, пределы и возможности; необходимость найти прочный фундамент для этих исканий, как и потребность в достойных единомышленниках; тревога за драматическое искусство, а также очень глубокое, хотя и неясное ощущение того, что театр нашего времени не нашел своей формы, не знает, куда стремиться и даже от чего оттолкнуться, — вот то трагическое в благородном облике Станиславского, что я мог уловить в нем за несколько интимных бесед в 1922 году и о чем он поведал два года спустя на страницах своей книги[[216]](#endnote-214).

### \* \* \*

О выходе «Моей жизни в искусстве» мне стало известно в 1927 году в Нью-Йорке. Прочитал же я эту книгу гораздо позже, так как, едва открыв ее на пароходе, на обратном пути, я тут же ее захлопнул, пораженный некоторыми фразами.

Три года назад я ушел из театра, и мне было невыносимо тяжело внимать столь правдивому голосу, рассказывающему об исканиях, во многих отношениях схожих с теми, что в свое время приведя меня в тупик и теперь напоминали мне лишь о том, что мои силы, может быть, не приложимы уже ни к чему…

То, что Станиславский поведал нам в своих мемуарах, не является сборником догматических изречений и прорицаний. Это — исповедь беспримерного труженика, реалиста в жизни. Это свод опытов, доведенных человеческим умом до пределов, когда они, казавшиеся ему в течение какого-то времени непреложными, стали вдруг ненужными.

Прозрения теоретика, бесчисленные находки практика, мысли, подсказанные его собственным опытом актера, правила, проверенные в процессе обучения, последовательные искания и счастливые случайности, недоразумения и ошибки, заблуждения и слабости — все в этой книге охвачено, осознано и поведано человеком, о котором, пожалуй, можно было бы сказать, что он грешит {355} чисто русским свойством — чрезмерным обоготворением искусства, но человеком честным и скромным, искренним и добросовестным, знающим то, о чем он пишет, так как все это создано им самим, живым мастером своего дела, творящим и взвешивающим свои творения «в свете того, что вечно в искусстве».

Сценический опыт Станиславского охватывает почти все семьдесят лет его жизни. В партере своего театра он видел привилегированную публику царского времени; в его театр пришли крестьяне, рабочие, солдаты русской революции. Он не только сам прошел долгий творческий путь, но перед его глазами развертывалась артистическая деятельность его учеников и последователей, и по сей день он следит за их творчеством. Он — родоначальник современного русского театра. […]

### \* \* \*

Если бы повествование «Моя жизнь в искусстве» вышло в свет несколькими годами раньте, если бы мне довелось прочитать эту книгу до встречи с основателем Московского Художественного театра, как бы мне это помогло тогда ближе подойти к нему! Да и если бы он сам во время наших бесед в Париже пожелал глубже раскрыть передо мной накопленный им опыт, нет сомнения, что я был бы более подготовлен и подошел бы с большей ясностью к разрешению возникавших у меня проблем, которые отдаляли меня от моих коллег. Последовавшая затем поездка Станиславского в Америку, а позднее тяжелая болезнь, после которой он долго поправлялся, совершенно нас разъединили. Но я знаю, что он смог вернуться к своей деятельности, и известия из СССР позволяют думать, что он мало-помалу вновь занимает то первостепенное место в театральной жизни своей страны, которое ему принадлежит по праву.

Дорогой Константин Станиславских!! У меня никогда не было руководителя в искусстве. Мне незнакома эта привычная и зоркая, заботливая и *суровая* близость того, кто, отдавая нам себя изо дня в день, как бы приобретает тем самым право требовать от нас лучшее, что в нас заложено. Чувство сожаления о том, что мне не пришлось работать под руководством большого мастера, сглаживается лишь мыслью, что я, подобно многим, {356} мог бы недооценить эту привилегию и тяготиться такой опекой. Но из тех людей, чьи слова меня чему-то учили, чей пример меня окрылял, Вас, дорогой Константин Станиславский, я хотел бы назвать моим дорогим учителем. Может быть, Вы отвергнете такое обращение, Вы, написавший в конце своей книги: «Я знаю, что ничего не знаю…» — тогда я скажу, что я люблю Вас за Вашу скромность, за Ваше величие и за Вашу неустрашимость.

## **{****357}** Джон Гилгуд Из статьи о книге К. С. Станиславского «Работа актера над собой» (1937 г.)[[217]](#endnote-215)

Поистине радостное событие для театральных работников всего мира: Станиславский завершил свой, как он его называет, рабочий дневник!

Читая и перечитывая эту книгу — «Работа актера над собой»[[218]](#endnote-216), — я нахожу в ней страницы, которые в точности передают то, что чувствует каждый актер, но не умеет выразить словами, знает подсознательно, но не способен отдать себе в этом отчет.

Удивительно, например, учение Станиславского о том, как освобождать мышцы и контролировать свое тело. Не вызывает сомнения и его учение о том, как подходить к роли, как ее внутренне осознавать. Бесценны главы о воображении актера, общении актеров между собой и с публикой, умении захватить зрителей, отгородившись при этом от них четвертой стеной или уничтожив стену.

Конечно, хороший актер все это узнает и без школы Станиславского, из собственной практики, но подобный метод сократит срок обучения актера и поможет ему в трудные минуты.

Я не стану утверждать, будто книга «Работа актера над собой» написана только для актеров. Думаю, что она {358} принципиально важна и для режиссеров и для учащихся. Прежде всего это замечательный урок для режиссеров. Мне также ясно, что она может увлечь каждого работающего в области театра. Лично меня книга захватила: я не мог оторваться от нее.

Найдутся люди, которые скажут, что метод Станиславского невыгоден для коммерческого театра. Что ж, в какой-то мере я с этим соглашусь. И вот почему. По этому методу нельзя работать над слабой пьесой. Трудно поверить, что Станиславский мог бы ставить романтическую или комическую мелодраму, даже такие неплохие пьесы, как «Бэреты с улицы Уимпл», «Милый Брут» и «Королевская семья»[[219]](#endnote-217), или любую другую, внешне сценичную пьесу, написанную с точным коммерческим расчетом на пресыщенную аудиторию. Попытка работать над подобными пьесами по методу Станиславского не имеет никакого смысла.

Метод Станиславского нашел бы великолепное применение при постановке классической, по-настоящему серьезной пьесы и современной поэтической драмы. […] Метод Московского Художественного театра — жить на сцене каждым моментом роли — может быть применен при постановке Шекспира, а это уже что-то значит. […]

Школа, где преподают метод Станиславского, имеет для учащегося величайшее значение, хотя, конечно, трудно вообразить себе такую школу, если его гений не присутствует в ней. И, быть может, только он сам способен обучать по своему методу? Крэг постоянно твердил о школе, но ничего не смог в этом направлении достичь. А среди современных школ слишком мало таких, которые возглавляли бы тонко мыслящие люди. […]

Я не вижу оснований к тому, чтобы применять систему Станиславского только в России. Все способы обучения подчиняются одному закону: актер должен учиться смолоду, когда он сам стремится к знанию. […] И с первых же шагов каждый молодой актер должен стараться узнать все, о чем говорит Станиславский в своей книге.

Научиться у Станиславского отличать дешевый успех у публики от подлинного на нее воздействия — чрезвычайно важно и для режиссера и для актера. Ценность метода Станиславского заключается и в том, что он может приохотить молодого актере, если у него отсутствует {359} подлинный талант, к другим видам сценического труда — постановочному, режиссуре и пр., что нередко бывает.

На театр в России и Европе смотрят серьезно, как на искусство. В англосаксонских странах, если говорить обобщенно, театр — это коммерция. Внешность актера, сила его обаяния и известность имеют гораздо большее значение в нашем театре, чем в театре Станиславского. Кроме тех, кто обладает подлинным дарованием, у нас на сцену попадают люди по многим другим признакам. В настоящее время нет условий для создания серьезного репертуарного театра. Нет театра для постановок классических пьес, а это совершенно необходимо и для зрителей и для актеров, лишенных возможности исполнять классические роли. Современный актер должен задумываться над вопросом: кем ему стать — модным актером или хорошим актером? И подчас трудно определить разницу между любимцем публики и настоящим талантом. У тех, кто изучил метод Станиславского, современный коммерческий театр не может не вызвать горького разочарования. Но в этом виноват наш театр, а не метод Станиславского.

Я не уверен, что прославленный актер, актер истинно талантливый, сочтет для себя необходимым проходить школу Станиславского.

Мне бы хотелось, например, спросить Станиславского, как он примиряет искусство великих актеров прошлого с теми условиями, в которых они обычно работали: в плохой труппе, в слабых пьесах. Эти актеры — Сара Бернар, Дузе, Сальвини, даже Генри Ирвинг — стремились к тому, чтобы стать центром общего внимания на сцене, что так противоречит идеалам Станиславского. Мне кажется, что, работая в театре Станиславского по-настоящему, нельзя выдвигать свое личное на первый план. Шнабель[[220]](#endnote-218) мог достичь этого волшебного качества. Играя Бетховена, он становился почти Бетховеном. Но я не уверен, может ли это сделать актер.

Неужели только в русском и европейском театре большие актеры обладают в то же время и гениальным даром режиссера? Великие актеры, которых я только что называл, все были режиссерами и очень хорошими режиссерами. Но их режиссура концентрировалась только на них самих. Они не могли, а может быть, не хотели {360} режиссировать или играть в таких гениальных пьесах, как «Вишневый сад», как «Ревизор», написанных не для одной «звезды».

Многое я отдал бы за то, чтобы узнать, как поставить в нашем коммерческом театре пьесу с главной ролью для «звезды», в которой прекрасно расходились бы и остальные роли. Я сомневаюсь, возможно ли нечто подобное в театрах, исключая, быть может, только собственный театр Станиславского.

Наши актеры и режиссеры прилагают много усилий, чтобы ставить подлинно художественные пьесы и открывать репертуарные театры. Для актера нет лучшей школы, чем работа в постоянной труппе, особенно когда репетициям отводится очень мало времени, а спектакль идет много раз подряд.

Если бы только Станиславский смог найти время для поездки, чтобы взглянуть на наши спектакли, выступить с лекциями и в печати, показать Европе и Америке руководимые им труппы!

## **{****361}** Вл. И. Немирович-Данченко Гастроли МХАТ в Париже во время Всемирной выставки 1937 года (Из черновой рукописи)[[221]](#endnote-219)

… Театр Елисейских полей, более пригодный для оперы, хорошо оборудован, со множеством уборных, с большим артистическим фойе, со множеством отдельных комнат для администрации, даже с лифтом.

Прямо с бульвара рядом с огромным широким подъездом в театр шли ворота во двор. И вот этот двор и проезд в него были завалены привезенными декорациями, брусками, ящиками с бутафорскими вещами.

Спектакли должны были начаться 4 августа, но только к вечеру 4 августа начали привозить части вертящейся сцены. Их не только нужно было сладить, но и готовый накладной круг испробовать, — будет ли он вертеться без перебоев, не будет ли каких-либо скрипов и т. д.[[222]](#endnote-220)

Погода стояла ужасно жаркая. На дворе рядом с рабочими, среди стука вскрываемых ящиков и визга пилы там и сям сидели группы актеров. Труппа приехала в самых первых числах августа и имела время ознакомиться с Парижем.

Репертуар был составлен так, что была отправлена почти вся труппа. Очень многие из первых актеров участвовали только в одной пьесе, но народные сцены также все были распределены между ними. По правде сказать, {362} меня это волновало, потому что народные сцены были великолепно пройдены и множество раз уже сыграны в Москве с так называемой молодежью и с актерами вспомогательного состава. А тут — актеры первых положений, которые давно отвыкли играть выходные роли в народных сценах. Выпускать их было рискованно. И я это сказал на первой же репетиции в фойе. Но актеры взялись рьяно, и, забегая вперед, можно сказать, что в Париже народные сцены шли замечательно.

Пока шли приготовления на сцене, надо было наладить и внешнее поведение нашей труппы. В условиях Парижа, полного наших эмигрантов, этот вопрос был довольно щекотлив. Но его необходимо было поставить ребром. На двух-трех больших заседаниях труппы я, как более знакомый с жизнью за границей, раскрыл перед актерами все опасности какого-либо легкомыслия в этом отношении.

В Париже насчитывалось до двухсот тысяч эмигрантов, и среди них огромное количество бывшей русской интеллигенции, той самой интеллигенции, которая до советского времени очень любила, высоко ценила Художественный театр; той самой интеллигенции, которая Советской власти никак не принимала и если не участвовала активно в каких-либо враждебных действиях, то все как будто выжидала ее падения. Среди нее было несколько слоев. Самая большая часть — бывшие кадеты или несколько полевевшие октябристы, имевшие во главе Милюкова[[223]](#endnote-221). Другой слой эмигрантов резко «белогвардейский», с газетой — на средства двух-трех богатых купцов — «Возрождение». Между этими двумя лагерями была решительная категорическая вражда. Причем белогвардейская часть была довольно ничтожной, не пользовалась никакой популярностью ни среди русских эмигрантов, ни среди французского населения и заметно из года в год таяла.

Затем третий слой — выросшая там русская молодежь, которая уже очень сильно тяготела и к нашему Союзу и к Советской власти. Эта часть довольно тесно примыкала к огромному так называемому Народному фронту[[224]](#endnote-222) и к коммунизму. Ясно было, что наш театр встретит полное сочувствие в этом третьем слое. Вот в этой атмосфере актеры должны были вести себя как истинные советские граждане.

{363} … В подготовку к гастролям входило решение познакомить французских журналистов с задачами нашего театра. Надо сказать, что Яков Захарович Суриц — наш посол во Франции, очень любящий Художественный театр и отлично понимающий театральное искусство, — отдал много своего времени на заботы о гастролях и предоставил в мое распоряжение весь свой аппарат.

В здании посольства, в богатом дворце начала XVIII века, нами был устроен прием журналистов и вообще представителей печати, художников, литераторов; их собралось человек двести. Речь моя перед ними продолжалась минут сорок. Затем возник ряд вопросов, на которые я очень охотно отвечал. Большинство театральных критиков знало наш театр довольно хорошо, и вопросы их касались самого существа искусства, обнаруживая очень тонкое его понимание. Между прочим, — хочется об этом упомянуть, — большим успехом пользовался мой ответ на вопрос о моих художественных взаимоотношениях со Станиславским. Я сравнил эти отношения с ножницами. Я и Станиславский были врозь, но стремились к одной цели, как кольца ножниц стремятся к среднему гвоздю. Здесь мы сошлись и сдружились, а затем в художественном отношении каждый из нас все-таки пошел по своему направлению, и мы разошлись, однако с тем, чтобы, как ножницами, резать, что нужно, уже вместе. Я об этом упоминаю, потому что на другой день почти все газеты отвели абзацы этому сравнению.

… Так шли приготовления к спектаклям. Никаких рекламных статей в газетах не появлялось. Французская печать за каждую такую информацию любит брать чистоганом. Это называется — «пюблиситэ». Мы же ограничивались объявлениями, и то чрезвычайно дорогими для нашего бюджета.

До открытия сезона актеры имели время, свободное от репетиций, и знакомились с Парижем, с самой выставкой, с музеями, с знаменитым Лувром, делились между собой впечатлениями.

### \* \* \*

… Париж — одна из самых обаятельных столиц мира. Трудно даже объяснить, в чем это обаяние. При большом размахе — отсутствие крикливости, вкус как будто и в {364} строениях, и в магазинах, и в тротуарах, и в мостовых. Кипучее движение людей по Елисейским полям или по бульварам и в то же время отсутствие грубой толкотни. Какая-то открытость нравов, привычка быть на улице и легко проявляющаяся склонность к веселью, к шутке, к ловкой, красивой выдумке; великолепная звенящая французская речь, дешевизна, не стесняющаяся дороговизны, и дороговизна, не угнетающая дешевизны; неугомонные выкрики газетчиков. И как-то весь этот шум никогда не заслоняет мысли о всей истории страны, об ее великолепных достижениях культуры, науки, искусств и особенно ее великой революции. Например, вас потащат на Монмартр, где покажут исторические места, дома, площади, где у каждых ворот будут называть имена героев французской революции.

А тут еще всемирная выставка, на которой центральное место, наиболее привлекающее толпы, занимают два главнейших павильона выставки — с одной стороны Советского Союза, с другой — Германии.

… Седьмого августа состоялось первое представление. Давали «Врагов» Горького. Еще в Москве, когда сказали, что правительство остановилось на «Врагах», нам казалось это очень рискованным. Париж, французы, иностранцы, выставка, и вдруг такая несколько грузная драматургия Горького. Но потом оказалось, что выбор этой вещи для начала был очень мудрым. Во-первых, театр уже носил имя Горького, во-вторых, это был один из лучших спектаклей театра. В нем уже почти до конца доведены [творческие] достижения театра за несколько последних лет. И в политическом смысле эта пьеса несомненно советская, но так как она написана еще до революции, то и для парижской публики должна быть наиболее понятной.

Разумеется, мы вместе с театром привезли и наши правила, например после начала спектакля входить в зал воспрещается; на аплодисменты актеры будут выходить только по окончании спектакля. Директор Театра Елисейских полей попробовал было возражать нам: парижская публика совершенно не привыкла к тому, чтобы опаздывающие в зал не допускались, поэтому мы рискуем тем, что первый акт будет идти при пустом зале, а в коридорах будет шум и возражения, тем более что начало спектаклей нами назначено на 8 часов, тогда как {365} во всех других театрах Парижа спектакли начинаются в половине девятого. Нечего и говорить, что мы в этом отношении были непоколебимы и оказались правы. Уже без пяти минут восемь театр был совершенно полон. В конце концов оказалось, что опоздал на несколько минут только один рецензент, и наша администрация его милостиво впустила, но с тем, чтобы он весь акт простоял в проходе.

Театр был полон. Я давно не припомню такого гула, какой стоял в зале до начала спектакля. Чувствовалось, что вся публика очень возбуждена и все делятся этим возбуждением друг с другом. Никаких сомнений не было, что публика состоит в огромном проценте из наших эмигрантов. Как потом мне рассказывали, они действительно были очень захвачены приездом театра и готовились к этим спектаклям, как к событию в их жизни очень крупному.

И поразительно было то, что как только открылся занавес, так наступила какая-то благоговейная тишина. Что громадное большинство, примерно процентов 75, были русские, это подтвердилось очень скоро. Ни одна интонация, ни одно острое сценическое словечко, ни одно движение актера не прошли незамеченными. Было ясно, что зал понимает великолепно и язык и все, что происходит на сцене.

Первый акт сразу имел очень большой успех. Зал шумно аплодировал. Тут сам директор театра, который возражал против наших правил, согласился продекларировать по-французски, что актеры выйдут на аплодисменты только по окончании спектакля.

Второй акт у самого Горького в сценическом отношении тусклее первого и в особенности третьего. При постановке мы очень бились с его малой сценичностью. Но и он был прослушан здесь так же хорошо, как слушается в Москве.

Актеры играли ярко, уверенно, в полную меру своих дарований, несмотря на то, что театр для драмы слишком велик и с последних рядов, как и из ложи, где я сидел, действующие лица уже казались небольшими фигурками, а мимику даже трудно было уловить. Но акустика в этом зале великолепная.

Третий акт имел большой успех. А по окончании началась настоящая овация. После трех вызовов актеров {366} должен был выйти и я. Овация стала прямо бурной.

… Успех первого спектакля был, очевидно, не только среди эмигрантской публики. Все газеты на другой день дали очень хвалебные отзывы. От нескольких театральных критиков, которых я видел на приеме в посольстве, я получил письма с самыми горячими приветствиями. Так что, как выражаются, «победа» была полной.

… Вторым спектаклем мы давали «Любовь Яровую». Театр был опять полон, и опять настроение в зале было возбужденное, но уже с примесью протестов. Уже не чувствовалось такого единодушного привета, как это было на первом представлении.

… Спектакль «Любовь Яровая» был в некотором отношении даже историческим. По крайней мере я за свою более чем шестидесятилетнюю причастность к театру при таких, как бы это назвать, я бы сказал по-французски — «эскападах»[[225]](#footnote-5) не присутствовал.

Первый акт прошел довольно благополучно. Для всей публики это был спектакль совершенно новый, слушала она с большим вниманием. Но когда во втором действии во время прихода «белых» появилось царское российское знамя, то часть публики было встретила его аплодисментами, другая начала свистеть. Это продолжалось весь кусочек акта, пока наш Калинин проносил знамя по сцене[[226]](#endnote-223). Потом когда появились [царские] офицеры, то снова раздались аплодисменты в зале. И в ответ навстречу им сейчас же понеслись свистки. Совершенно ясно было, что столкнулись два лагеря. Однако вмешался третий лагерь. Оттуда начали раздаваться фразы: «Перестаньте, прекратите (на французском языке), это позор, здесь искусство». Словом, третий лагерь хотел смотреть этот спектакль вне легких взрывов политики. И этот третий лагерь победил. Дальше эти эскапады не повторялись, хотя было совершенно ясно, что все драматургические столкновения на сцене приведут к победе красное знамя.

Успех спектакля был больше первого. Совсем не было тех «дружеских» оваций, которыми нас подарила эмиграция, но чувствовалось, что данным спектаклем публика {367} захвачена больше, чем первым. В особенности горячо приняла спектакль молодежь, как русская, так и французская.

Народные сцены, как я уже говорил, прошли блестяще. Забегая вперед, скажу, что и по газетным отзывам и по письмам, которые мне присылались, этот спектакль из всех трех оказался наиболее интересным.

Но вот случилось так, что к третьему спектаклю — «Анне Карениной» — монтировочная часть была недостаточно подготовлена. Совершенно небывалое для Художественного театра явление — обстановка налаживалась на сцене впервые во время спектакля, без испытания ее на репетициях. Это привело к тому, что «Анна Каренина» шла тяжело. Так, например, у нас в Москве перерыв между картинами — 45 – 50 секунд, а здесь был 2 – 2 1/2 минуты. Антракты между отделениями вместо 15 минут — 25 минут. Для режиссуры это было ужасно. Публика, конечно, не замечала этого, но несомненно тяготилась длиннотами. Актеры нервничали. Первый спектакль кончился без пяти минут час. А на другой день, когда повторилась «Анна Каренина», спектакль закончился без десяти минут двенадцать. И принимался поэтому первый спектакль «Анна Каренина» далеко не так энтузиастично, как «Враги» и «Любовь Яровая».

Со второго представления «Анны Карениной» спектакли уже пошли правильным чередом, без всяких заминок. Сборы были 50 – 60, может быть, даже 40 процентов валового сбора до тех пор, пока нам не стало ясным, что мы интересны для публики — или для русской молодежи, или французской, близкой к народному фронту, настроенной сочувственно к нашему режиму, но не настолько богатой, чтобы покупать первые места в театре. Поэтому мы объявили продажу [билетов] в профессиональных союзах со скидкой. И только с этого времени сборы возросли. Во время последних нескольких спектаклей в театр трудно было пройти, потому что все подходы к театру были полны народа, рассчитывающего как-нибудь попасть в театр.

Из рецензий у меня еще остались в памяти хорошие рецензии Арагона и еще одна очень умная статья, характеризующая наше искусство как «реализм, доведенный до совершенства».

Крупные статьи дали известные там критики — Пьер {368} Вриссон, критик «Тан»[[227]](#endnote-224) — Роберт Кемп, уже сильно постаревший Люнье По[[228]](#endnote-225), тот самый Люнье По, который собирался везти Художественный театр в Париж 30 лет назад, антрепренер Элеоноры Дузе.

Приходили к нам и знаменитый режиссер Копо и Питоев[[229]](#endnote-226), директор театра с уклоном Художественного. Был у нас за кулисами Ромен Роллан, уже знакомый с нашим театром.

Президиум театрального общества дал мне обед, на котором присутствовал Уэллс.

Наш посол Суриц был в отчаянии, что мы играли в августе, потому что Художественный театр собирались посетить и министры и дипломаты, но почти все они разъехались на свои вакации.

Вне театра актеры днем знакомились с Парижем, посещали все павильоны выставки, знакомились с продукцией всех стран мира. Держали себя и красиво и независимо. Было что-то импозантное в том, что актеры приехавшего театра не бегают за рекламой, не нуждаются материально, прекрасно одеты, хорошо обеспечены. Все это прибавляло к той блестящей репутации, какую имел советский павильон на выставке. Это не мешало иногда актеру услышать какое-нибудь бранное слово по-русски от явно оголтелых белоэмигрантов. Но я встретил немало лиц, явно обращенных из недоверяющих искусству советского театра в ярых его поклонников.

… Мы уезжали, когда август был на исходе и Париж снова наполнялся театральной публикой.

Следом за нами приехал наш замечательный Красноармейский ансамбль, который имел успех совершенно колоссальный, кажется, самый большой успех из всех театральных представлений, показанных на выставке.

## **{****369}** Поль Гзель Подлинный триумф (1937 г.)[[230]](#endnote-227)

Прибытие в Париж Московского Художественного академического театра и Немировича-Данченко представляет собой большое событие в жизни искусства. В связи с Международной выставкой Париж посетило немало театральных, музыкальных и балетных организаций. США, Англия, Бельгия, Дания, Швейцария послали в Париж свои лучшие артистические силы, встретившие здесь теплый прием. По с особенным нетерпением в Париже ожидали советских артистов. Несравненная красота театрального искусства в Стране Советов известна всему миру. Эта неоспоримая истина вытекает из единодушных суждений всех иностранных критиков, посещавших театральные фестивали в Москве и Ленинграде.

Седьмого августа в самом роскошном театре Парижа, Театре Елисейских полей, состоялась первая встреча Московского Художественного театра с парижской публикой.

Это был подлинный триумф. Успех превзошел все ожидания. Уже давно ни одна труппа не вызывала в Париже таких горячих аплодисментов. Иногда говорят, что восхищение французских зрителей является необходимым условием для закрепления позиций артистов, прибывших из-за границы. 7 августа советские артисты полностью и окончательно закрепили за собой эти позиции.

{370} Несколько дней тому назад Немирович-Данченко пригласил представителей парижской печати в полпредство СССР на улице Гренель для беседы. Эта беседа имела дружественный характер и большое значение.

Немирович-Данченко с большой точностью изложил свои принципы в области театра.

Ему был задан вопрос, совпадает ли его художественное учение с учением Константина Станиславского, с которым он совместно руководит Московским Художественным академическим театром.

«Совпадает целиком, — ответил он. У нас имеются лишь различия в темпераменте. И именно поэтому наши темпераменты дополняют друг друга».

Далее он сделал следующее изящное сравнение:

«Когда работают ножницы, то необходимо, чтобы оба лезвия отодвигались друг от друга, чтобы потом сблизиться. Так вот Станиславский и я — мы представляем собой, образно говоря, ножницы, и если иногда мы расходимся, то лишь для того, чтобы лучше сойтись».

Художественный театр показал первым спектакль «Враги» Максима Горького.

Трудно было сделать лучший выбор. Действительность требовала, чтобы этот первый спектакль был посвящен произведению великого русского писателя, славное имя которого присвоено первому театру Москвы.

И вполне уместно было также показать зрителям именно такую пьесу, которая разъясняла бы Великую Пролетарскую революцию.

Кому не известно содержание «Врагов»?

На фабрике, где хозяева проявляют исключительную суровость по отношению к рабочим, последние восстают. Один из директоров убит.

На сцене появляются полиция и юстиция. Один из рабочих готов пожертвовать собой для спасения своего товарища, нанесшего смертельный удар директору.

Но подлинный виновный не принимает этой жертвы и настаивает на своей ответственности. Он не сожалеет, что убил врага рабочего класса, и не боится ссылки на свой акт возмездия.

Перед лицом этого мужества людей из народа молодая женщина, принадлежащая к предпринимательской семье, энергично восклицает:

— Эти люди победят!

{371} Эти слова, как известно, оказались пророческими. Постановка Немировича-Данченко отличается одновременно исключительным реализмом в деталях и большой широтой стиля. Бесконечные детали создают ощущение подлинной действительности. Но в то же время подчеркиваются и полностью показываются основные факты, образующие главную нить действия.

Артисты театра Максима Горького стоят на первоклассной высоте в спектакле «Враги».

Отметим прежде всего Качалова, великолепного, как всегда, в роли Захара Бардина, главного владельца фабрики, Книппер-Чехову, отлично исполняющую роль г‑жи Бардиной, Тарханова, дающего поразительный образ старого генерала-подагрика, Орлова выступающего в качестве закоренелого пьяницы, Тарасову — женщину, предсказывающую победу пролетариата, Хмелева — чиновника-палача, Кольцова и Болдумана — героев революции.

Но, впрочем, артисты, выступающие даже в самых второстепенных ролях, заслуживают безоговорочных поздравлений. Я обратил внимание, например, на двух жандармов, которые, не открывая ртов, угодливыми улыбками выражали одобрение всему, что говорили и делали их офицеры. Они великолепно олицетворяли низость некоторых раболепных людей.

Во время первого действия неоднократно раздавались бурные аплодисменты. Но во время антракта режиссер выступил на авансцену и заявил, обращаясь к публике:

— Артисты вам очень признательны за горячие знаки одобрения, которые вы им расточаете. Тем не менее они просят не аплодировать во время действия, ибо в этом случае вы рискуете прервать драматический интерес пьесы. Просим вас оставлять выражение ваших суждений до конца действия.

Это вызвало улыбку у многих зрителей и зрительниц, не привыкших к подобной дисциплине.

Как я уже указал выше, рукоплескания после окончания спектакля перешли в повторные овации, все более громкие. Такие овации по адресу артистов длились до бесконечности. На авансцену был доставлен огромный букет красных цветов. Немирович-Данченко, появившийся среди своих сотрудников, вызвал взрыв аплодисментов. Занавес оставался поднятым в течение пяти минут, дабы советские артисты могли все вместе остаться лицом {372} к лицу с аудиторией, которая, встав с мест, выражала свое восхищение.

Отметим одну подробность. В зале было много русских белогвардейцев. Эти многочисленные в Париже эмигранты, быть может, пришли с целью критиковать спектакль. Но, наоборот, они присоединились к бешеным рукоплесканиям остальных зрителей. Увидев артистов, которыми они когда-то восхищались в России до революции, они внезапно испытали непреодолимую тоску по глубоким звукам своего родного языка, по своей далекой родине, по художественным дарованиям своей расы. И они не могли не воздать должное величию СССР. Это чудо служит мерилом того восхищения, которое театр Максима Горького с первого вечера вызвал в Париже.

## **{****373}** Жан Леви-Безомб Русский театр на выставке (Из статьи) (1937 г.)[[231]](#endnote-228)

Мой друг, побывавший недавно в Москве на ежегодном театральном фестивале, передал мне слова одного крупного русского сценического деятеля: «Еще два‑три поколения — и более половины русских будут актерами».

Я понял значение этих слов на спектаклях Художественного театра имени Горького. Я напрасно искал на сцене статистов — здесь были только артисты. Не «звезды», заполнившие некоторые наши сцены и играющие в большинстве наших фильмов; подчас кажется, что авторы пишут роли исключительно для них. Я увидел единый ансамбль, воссоздающий картину жизни, увидел актеров, которые умеют и показать себя и уступить место другим.

Прибавьте к этим качествам разумную дисциплину, следование режиссерскому замыслу, изобразительный талант художников-декораторов, костюмеров, «шумовиков» и «осветителей» — да простится мне употребление этих новых слов! — и вы все-таки не узнаете секрета исключительного успеха театра имени Горького. Этот секрет заключен в одной небольшой таблице, вывешенной на стенде в фойе Театра Елисейских полей, и выражается он в нескольких словах: 205 репетиций для «Любови {374} Яровой», 219 для «Врагов», 306 для «Анны Карениной»! Таким образом, СССР на примере своего лучшего театра указывает миру единственный путь, ведущий к совершенству в искусстве, — это путь труда!

### \* \* \*

Трудно несколькими штрихами нарисовать картину целого мира, а «Любовь Яровая» Тренева — это целый мир. На месте автора я назвал бы пьесу «Подлинная мистерия Революции». Его пьеса схожа со средневековыми мистериями. Религиозный идеализм заменен идеализмом революционным, но в пьесе, как и в произведениях XV века, находишь торгашей, отступников, понтиев пилатов, нищих и мучеников. Эта грандиозная картина воссоздает душу народа, еще только нарождающуюся, и масштабы этой картины соответствуют необъятности России.

Из шести картин пьесы трудно выделить наиболее удачную. Во всех бурлит жизнь, играют краски, отточены все детали. Сцены на пустыре за городом, в ресторане с его живописным оживлением, у дома Любови Яровой и финальная народная сцена во дворе штаба — все они произвели на меня неизгладимое впечатление.

### \* \* \*

[…] Вначале я говорил о том, какой степени совершенства достигает ансамбль спектакля. Для полноты картины мне следовало бы назвать имена основных исполнителей. Но я решительно уклоняюсь от этого. Кто бы они ни были — народные артисты, заслуженные артисты или рядовые актеры — каждый из них сумел в течение этих памятных вечеров создать характер, тип такой правдивости и такой цельности, что мне пришлось бы назвать двадцать, сорок имен.

Художественный театр имени Горького с заслуженной гордостью показывает фотографию «избы» Антона Чехова, где в 1898 году состоялись первые репетиции[[232]](#endnote-229). Станиславский и Немирович-Данченко могут считать себя хранителями традиций Чехова и, пожалуй, в такой же мере они могут считать себя хранителями традиция великих драматургов мира — Шекспира, Мольера. Русские, глубоко русские, они были и остаются великими служителями мирового театра!

## **{****375}** Луи Арагон «Анна Каренина» в исполнении Московского Художественного академического театра СССР имени М. Горького (1937 г.)[[233]](#endnote-230)

История Анны Карениной и графа Вронского так же хорошо известна, как история Тристана и Изольды. Но при инсценировке романа Толстого была опасность ограничиться лишь воссозданием сентиментальной интриги. Величие спектакля, показанного нам Художественным театром на сцене Театра Елисейских полей, заключается в том, что в прекрасную постановку, осуществленную Немировичем-Данченко и Сахновским, актеры, имеющие самое высокое представление о своей профессии, сумели внести трепет живого человеческого сердца. Это триумф артистической работы, законченной во всех деталях, отмеченной не блестящими эффектами, а глубиной, подчиненностью общему замыслу. Каждая сцена может смотреться самостоятельно, каждый жест, каждое появление персонажа прибавляют новую черту к его характеру. Драма продолжает разыгрываться и за кулисами, актер уносит с собою всю тяжесть жизни своего героя, его забот, его страстей. Мы здесь в царстве полной реальности, и энтузиазм, который вызывают спектакли {376} Художественного театра (такой энтузиазм, что приходится просить зрителей аплодировать только по окончании спектакля), не радует тех парижских ценителей, которые предпочитают искусство внешнего эффекта, имеющее такое же отношение к театру, как бельканто к музыке.

«Анна Каренина» приобщает нас к вершинам театрального гения, который находит свое выражение в реализме. Мне хочется сравнить Льва Толстого с его французским современником Эмилем Золя. Ах! Если бы «Нана» или «Его превосходительство Эжен Ругон» могли быть так поставлены на сцене! Какой это великолепный способ ознакомить публику с целой эпохой и показать законы и предрассудки, которые распоряжаются человеческими чувствами и судьбами!

Никогда в театре я не видел, чтобы любовь была передана так правдиво, с ее движением, с ее восторгами и падениями, любовь двух людей, которой противостоит не только общество, их окружающее, но и их собственные предрассудки. Самым трудным было передать это ощущение развертывающейся жизни, что иногда удается в романе и что недавно удалось в кино Жану Ренуару в прекрасном фильме «Великие иллюзии»[[234]](#endnote-231).

Толстой — «зеркало русской революции», сказал Ленин в своей знаменитой статье. И эти слова подтверждаются в спектакле, — вот в чем заключается чудо. Артисты Художественного театра с большой силой, но без всяких преувеличений сумели показать даже самые глухие противоречия, которые, точно рак, разрушают это общество. Анна Каренина, обреченная и требующая в одно и то же время, является жертвой своего мужа, который думает только о том, кто и что скажет; но сама она неспособна порвать с обществом, она хочет жить в нем, хочет появляться в свете. Анна Каренина может оправдать свою жизнь только любовью. Она жертва призраков, рожденных праздностью, на которую она обречена, и любовь не в силах изменить это. У Анны Карениной нет сознания необходимости труда, который создаст из будущих русских женщин героинь романа, о каком не мог даже подозревать Толстой.

Здесь надо назвать Тарасову — изумительную по правдивости и жизненности Анну. Нужно назвать Хмелева, создавшего незабываемый образ Каренина. Даже {377} походка Хмелева была характерной для царских сановников. Следовало бы упомянуть каждого из актеров, даже исполнителей бессловесных ролей, потому что нет ничего незначительного для этих замечательных художников, «заслуженных артистов республики», как их называют там, мужчин и женщин в апогее их карьеры и славы. (Вот урок скромности и благородства, которому стоило бы последовать нашим французским актерам.)

Все, кто видел «Анну Каренину», будут вспоминать сцены на вокзалах, первую и последнюю: подножку вагона и пожатие рук; платформу, где Анна бросается под поезд. Вспомнят и вечер у княгини Бетси — эту замечательную по композиции картину: в полумраке те, кто слушает музыку, и в ярком свете — те, в ком говорит любовь. И сцену скачек, которые публика не видит, но за которыми следит по выражению глаз и жестам зрителей, находящихся на трибуне. И бред умирающей Анны, требующей морфину.

Все, кто любит театр, должны быть признательны за этот спектакль, свидетельствующий о том, что театр способен не только сравниться с кино, но и подняться выше его. Мы знали это. Но иногда мы начинали в этом сомневаться. Здесь древнее искусство театра вновь обрело свое очарование и свою славу.

Для этого надо было, чтобы в России царем стал народ.

## **{****378}** Труппа театра «Олд Вик» — Актерам и руководству МХАТ 26 июня 1943 г.[[235]](#endnote-232)

26 июня 1943

Дорогие коллеги!

Труппа театра «Олд Вик» приносит вам горячую благодарность за ваше любезное письмо. Все те, кто принимает участие в пьесе Симонова, чувствуют себя еще ближе ты духу своим русским друзьям и союзникам. Это был счастливый опыт. Публика принимала спектакль очень сердечно, и мы надеемся, что постановка достигнет своей цели — донести до английского зрителя образы людей и события, которые выглядят более живо в театре, чем в печатном слове, в книгах и газетах.

Искренне ваши

*Бронсон Олбери, Тайрон Гатри* —  
руководство театра

## **{****379}** Переписка МХАТ с театром «Дзэнсиндза»[[236]](#endnote-233)

### МХАТ — артистам токийского театра «Дзэнсиндза» Ноябрь 1949 г.

С большим удовлетворением встретил коллектив Московского Художественного театра ваше обращение, дорогие товарищи из театра «Дзэнсиндза». Единение демократических, прогрессивных сил искусства всего мира помогает борьбе свободолюбивых народов против реакции и угрозы новой войны.

Мы с готовностью принимаем ваше предложение о тесном творческом общении наших коллективов и рады будем помочь развитию передового театра Японии. Желаем вам достойно отметить свой знаменательный 20‑летний юбилей новыми успехами в демократическом воспитании японского народа.

### Театр «Дзэнсиндза» — МХАТ 12 декабря 1949 г. Токио

Мы, артисты театра «Дзэнсиндза», выражаем сердечную благодарность за исполненное дружеского чувства письмо от ведущих артистов Художественного театра и за ценную литературу по театру, полученную от ВОКСа.

{380} Ваше письмо мы храним как ценный дар, вдохновляющий нас в нашем творчестве, а полученная литература является ценным учебным материалом для прогрессивных театральных работников Японии, и мы уже приступили к переводу этой литературы на японский язык.

Мы благодарим за большое внимание к нашей скромной деятельности и обещаем отныне посвятить все свои силы делу защиты мира и развития демократической культуры.

*Артисты театра «Дзэнсиндза»*

## **{****381}** Высшая театральная школа г. Лейпцига — МХАТ 25 января 1956 г. Лейпциг[[237]](#endnote-234)

Милые друзья, дорогие товарищи,

от имени Высшей театральной школы г. Лейпцига благодарю вас за ваши сердечные пожелания успеха нашей работе, а также за большой интерес, который вы проявили к нашей деятельности. Особенно благодарю вас за три первые тома сочинений К. С. Станиславского, которые вы прислали в подарок к нашему десятилетнему юбилею.

Мы чувствуем себя связанными с вами в нашем общем деле. Большие достижения вашего театра и в дальнейшем будут для нас образцом.

Желаем вам сил и успехов в решении стоящих перед вами больших задач и очень надеемся, что некоторым из наших сотрудников вскоре удастся лично приветствовать вас в Москве.

С сердечным приветом

ваш *профессор Отто Ланг*.

P. S. Мы позволяем себе направить вам в дар брошюру, вышедшую к нашему десятилетнему юбилею[[238]](#endnote-235).

# Гастроли в Югославии (1956 г.)[[239]](#endnote-236)

## **{****382}** Бора Глишич Чехов у мхатовцев (Из статьи)[[240]](#endnote-237)

… С драмами Чехова связаны и первые крупные успехи Художественного театра. Через пятнадцать лет после первой постановки, осуществленной вместе со Станиславским, Немирович-Данченко заново поставил «Три сестры»[[241]](#footnote-6). Не значит ли это, что отношение к одному и тому же произведению, имеющему непреходящее, неизменное значение, диалектически меняется? Определенным образом Чехов воспринимался накануне революции, по-другому — сразу после нее, иначе — спустя двадцать лет. Театр это учитывает. А раз так, то встает вопрос, может ли спектакль через пятнадцать лет, ознаменованных бурными преобразованиями и новым опытом, в полной мере воздействовать на зрителя? Прочитал бы сейчас Немирович-Данченко эту пьесу по-новому? Не остановился ли МХАТ на достигнутом? Может ли труппа через пятнадцать лет так же поставить пьесу? {383} Могут ли те же актеры, с их очень нежным и сложным «подсознательным аппаратом», несмотря на неумолимые возрастные изменения, исполнить роли молодых? Не переходит ли здесь техника в рутину и не притупляется ли интуиция? И наконец, что такое реализм переживания и т. д.?

Поэтому в начале спектакля и было двойственное чувство. Но с первых же слов Еланской, улыбки Тарасовой, ее молчания все до конца оказалось той игрой, для определения красоты и подлинного совершенства которой не найдешь ни одной новой похвалы. Каждый звук голоса, каждое слово — все было сознательно подчинено законам музыки. […] Слова звучали торжественно, и их — по Станиславскому — можно было определить как piano, legato, forte.

Действительно, голосом, ритмом, продуманным движением, паузами, контрапунктом создавался внутренний рисунок мысли и чувства. И это было удивительно и неповторимо!

Но вместе с тем возникало и какое-то внутреннее сопротивление. Мы увидели суфлерскую будку, о которой у нас уже забыли. Мне показалось вначале, что излишне подчеркивается текст, что поведение артистов подчинено блестящему чтению роли, что спектаклю не хватает гармонии всех сценических элементов. Мне показалось, что при таком подчеркивании текста Чехов и в театре выглядит не драматургом, а прозаиком. И к тому же чувствовался пятнадцатилетний разрыв: массовые сцены напоминали старых русских живописцев, следовательно, были наивнее, стилизованнее, более романтичны, чем у Чехова.

Но вдруг исчезли все эти помехи. Вас что-то захватило, и каждым своим нервом вы почувствовали себя в полной власти спектакля. Я сознательно говорю — спектакля.

Я пережил что-то вроде откровения. И нужно много мужества, чтобы человек, еще весь захваченный представлением, решился так вот, на скорую руку, в короткой газетной статье, описать такое неожиданное, грандиозное впечатление, непонятное, неосознанное в своей красоте, потрясающей до слез. Спектакль вернул человека к его детству, к самым чистым его ощущениям. И мне кажется, что я, никому не видимый, оказался в {384} том самом фойе во время чтения этой пьесы, когда все, слушая ее, плакали.

Я не могу еще объяснить все это. Стараюсь внушить себе, что стиль этого театра — реализм… Но нет, это не объяснение, Искренне говоря, рядом с тем, что мне казалось здесь основным, — реализм выглядел балластом, […]

… МХАТ создал свой сценический стиль, который значительно отличается от стиля остальных реалистических театров.

Может быть, для нас, за пределами России, реализм (поскольку это слово употребляется не в его основном значении) и есть художественный стиль? Можно ли им объяснить наше волнение?

Что касается этого стиля в спектакле «Три сестры», мне показалось, что он — в тех переживаниях, которые возвышают и очищают человека. Освобожденный от всего лишнего, этот стиль становится тончайшей эмоцией артистов и зрителей. Эти переживания и указывают на поэтическое, музыкальное вдохновение на сцене, где все «видимые», внешние, украшательские элементы сглажены (вспомните колокольный звон и трубу на пожаре). Существует только внутренний рисунок, аккорды мысли и чувств.

И если вначале мне казалось, что текст слишком подчеркивается (без достаточной гармонии со всем остальным), то под конец я почувствовал, как игра артистов слилась с чистой поэзией писателя.

И для писателя и для артистов текст обозначал только факты, фабулу, известные точки зрения героев, которые для нас сейчас не так уж важны.

Так что же, вершины любого искусства напоминают музыку? Как в музыке фабула, все предметы обстановки скрыты и все сконцентрировано в эмоции, в слезах, в радости, в веселье, в счастье, так и в этом спектакле судьба трех сестер поднята до категорий грусти и мечты, страстного стремления к веселью, к радости; жизнь Прозорова — тихое отчаяние, Чебутыкина — одиночество, бесцельное существование и… комизм, и т. д. И все это связано единым лейтмотивом — трудом.

Все эти категории впечатляют сильнее, чем то, что реально, что «видишь». В Соленом, скажем, вы видите «грубого и неотесанного человека». Но вдруг, когда он {385} снимает фуражку и плачет, у вас сжимается сердце. И так все в этом спектакле, который запомнится на всю жизнь, истинно по-чеховски воплощается в поэзию, в музыку, в чистую эмоцию.

Все это волнует до слез. Вы чувствуете, что все заботы бессмысленны, и испытываете несказанное счастье. И ловите себя на том, что невольно повторяете слова Ирины: «Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего?»

## **{****386}** [Приветствие О. Л. Книппер-чеховой болгарским и румынским зрителям] (11 мая 1956 г.)[[242]](#endnote-238)

Дорогие друзья!

Я рада, что могу послать свой привет вашим прекрасным и гостеприимным странам.

Воскрешая в памяти время, проведенное в Болгарии[[243]](#endnote-239), я думаю о том, как много значит добрая и искренняя дружба между разными народами. С Софией связаны у меня воспоминания об ее уютных улицах, о веселом, любящем свою страну народе, о том сердечном и ласковом приеме, который оказала нам болгарская публика и артисты.

Недавно в гостях у меня была артистка Софийского театра Ольга Кирчева. Мы много говорили с ней о днях, проведенных артистами Художественного театра в Болгарии. Я помню ее еще девочкой в доме ее матери, артистки Снежиной, где я жила в бытность свою в Софии. И не только я одна — все мои товарищи оказались гостями болгарских артистов, которые не дали нам поселиться в гостинице и прямо на вокзале расхватали нас и повезли на свои квартиры.

Хочется мне, чтобы дружба, так хорошо начавшаяся тогда, не прерывалась и теперь, когда Художественный театр будет снова играть в Болгарии. Особенный привет {387} хочу передать тем, кто еще помнит нас, старых артистов МХАТ.

Шлю также свои наилучшие пожелания румынским зрителям и нашим товарищам по искусству. Мне не довелось побывать в солнечной Румынии, но я много слышала о сердечности и доброжелательности румынского народа, о его любви к театру.

Искусство обладает замечательной способностью сближать людей. Так пусть крепнут наши дружеские связи, пусть ширится духовное родство и близость наших народов!

*О. Книппер-Чехова*

# **{****388}** Гастроли в Болгарии (1956 г.)[[244]](#endnote-240)

## В. Стефанова МХАТ у нас «Кремлевские куранты»[[245]](#endnote-241)

В понедельник вечером в нашей столице начались спектакли Московского Художественного академического театра — любимого многими, долгожданного МХАТ. Занавес Народного театра медленно раскрылся, и уже с первых минут со сцены повеяло на нас той простотой и глубиной, той эпичностью в раскрытии событий и характеров, той строгостью и лаконичностью форм, которые присущи мхатовскому стилю.

Гастроли открылись пьесой Н. Погодина «Кремлевские куранты». Перед нашими глазами предстала Россия 1920 года. Капитализм навсегда сошел здесь со сцены истории. Нанесен решающий удар по внутренним и внешним врагам молодой Советской республики. Страна изнемогает от голода и разрухи, наступивших после гражданской войны. Иностранный писатель предсказывает социалистической республике гибель. А в это время Ленин строит смелые планы коренного переустройства России, и великий народ делает первый шаг по пути социализма.

В сюжетную канву пьесы вплетено много проблем, волновавших строителей молодой социалистической республики: электрификация России, может ли и должен ли мечтать коммунист, привлечение к работе буржуазных {389} специалистов, темпы преобразования России, роль партии и другие. Эти проблемы захватывают, волнуют, оказывают огромное воздействие на зрителей, так как они облечены Погодиным в яркую художественную форму.

Роль и сила партии прекрасно раскрыты в пьесе через центральный образ Ленина, гениального человека, который непрерывно, с глубоким интересом изучал живую действительность, анализировал, предвидел, намечал новые планы, вел огромную страну по пути создания мощной экономики. Для осуществления идеи электрификации России Ленину удается привлечь буржуазного специалиста Забелина. Сложный процесс происходит в сознании этого инженера. Он не верит в построение социализма, ему кажется, что остановившиеся часы на кремлевской башне символизируют гибель России. Постепенно Забелин осознает всю гениальность ленинской идеи электрификации страны, и в тот момент, когда он полностью приобщается к великому делу, на сцене торжественно звучат удары кремлевских курантов, звучит «Интернационал», предвещающий будущие великие завоевания. Мхатовский спектакль ярко и глубоко раскрывает сущность пьесы Погодина. Несмотря на то, что в спектакле только одна массовая сцена, в нем чувствуется какая-то эпическая ширь, внушающая зрителю величие ленинских идей; величие их в том, что они почерпнуты из самой действительности.

В декорациях привлекает исключительная простота и строгость. Декорации соответствуют всему тону спектакля, они гармонируют с игрой актеров, которые умеют так глубоко раскрывать человеческие судьбы и великие гуманные идеи. Спектакль начинается спокойно, плавно, но постепенно и незаметно зрителей увлекает глубина мыслей героев, их взаимоотношения.

В спектакле «Кремлевские куранты» особенно ярко выделяется и запечатлевается в сознании зрителя образ Ленина — разумеется, без ущерба для ансамбля. В самой пьесе этот образ представляет тот центр, к которому тянутся все нити действия. А в спектакле нас поразил удивительно точный рисунок роли, исполняемой заслуженным артистом РСФСР Б. А. Смирновым. По-видимому, портретное сходство не являлось для актера самой важной задачей. Он стремился показать движение ленинской {390} мысли, аналитической и предвидящей, во всех ее оттенках. И действительно, гениальная ленинская мысль была какой-то светящейся точкой в исполнении Смирнова, поражавшей глубоко и сильно. Конечно, не оставались в тени и другие черты Ленина — человека, руководителя, мечтателя, коммуниста.

О прекрасном исполнении роли инженера Забелина народным артистом СССР Б. Н. Ливановым, Рыбакова — Л. Ф. Золотухиным, Дзержинского — В. П. Марковым, Забелиной — заслуженной артисткой РСФСР Е. А. Алеевой, обо всех остальных интересных актерских работах, о режиссуре заслуженного деятеля искусств РСФСР М. О. Кнебель, народного артиста БССР И. М. Раевского и В. П. Маркова, о работе художницы Т. Б. Серебряковой можно было бы очень много говорить, писать, спорить. Мхатовские спектакли для нас — это школа сценического мастерства, школа ансамбля, пример идейно целеустремленного искусства.

«Кремлевские куранты» Погодина в постановке мхатовцев не только глубоко волнуют, они пробуждают мысль, они зажигают огонь в наших душах, будят в нас светлую веру в человека, в будущее, в социализм.

## М. Бениеш «Плоды просвещения» (Из статьи)[[246]](#endnote-242)

… Я был свидетелем огромного интереса и восхищения, с которыми была встречена в 1951 году пьеса «Плоды просвещения». Теперь, почти пять лет спустя, я снова смотрю этот спектакль. Можно сказать, что он сохранил всю свою свежесть и силу. Даже больше: его разоблачительная сила возросла, образы стали более зрелыми.

В искусстве есть неоткрытые и неисследованные материки, океаны, и самое ценное в нем — художественные открытия. Благодаря им наши представления расширяются, наша фантазия обогащается, восприятие становится глубже и тоньше, мысль — острее…

{391} «Плоды просвещения» Толстого были замечательным открытием театра. Пьеса считалась слабой, а оказалось, что она стоит на уровне других произведений этого изумительного художника. Работа над спектаклем по методу физических действий явилась новым, важным творческим этапом в развитии актерского мастерства МХАТ. «Плоды просвещения» вошли в золотой фонд театра.

… «Плоды просвещения» — пьеса о силе народа, об уме простого человека, она полна оптимизма. Смех Толстого отрицает и утверждает, ласкает и восхваляет или смертельно ранит. В другом театре мог бы появиться соблазн использовать это средство только для того, чтобы рассмешить публику, для преувеличения, и тем самым незаметно впасть в схематизм, лишить образы всей их сложности.

МХАТ в русском и мировом театре то же, что Толстой в русской и мировой литературе, и потому мы можем сказать, что спектакли МХАТ — это спектакли величайшего театра мира.

МХАТ — театр автора. Изумительный художник Толстой требует толстовской силы раскрытия и находит ее. Прежде всего режиссура выявила конфликт пьесы. Из столкновения двух лагерей родилась идея об их непримиримости и о неминуемой гибели одного из них.

В начале действия мы не знаем ничего, но постепенно узнаем, что в доме Звездинцева происходят события бурные и знаменательные. В течение спектакля действие принимает самые неожиданные и острые повороты, образы развиваются, показываются с самых различных сторон.

Что поражает в этих образах? Их художественная конкретность, осязаемость, скульптурность и то, что они полны множеством жизненных подробностей. Создается впечатление, что события совершаются в те самые минуты, когда мы их наблюдаем; они неповторимы и свежи, как сама жизнь.

… Мы видим всех этих актеров и в других ролях, и сколь широк их диапазон: острохарактерные, глубоко драматические и лирические роли они играют с одинаковым блеском и глубиной. Нет такой роля, за которой не стояла бы живая биография, характер, определенные задачи, манера держаться, речь, мысль.

{392} В «Плодах» режиссура собрала все воедино. Каждая подробность здесь имеет значение и укрепляет общую идею, но при этом она сверкает в полную художественную мощь, говорит полным голосом.

«Плоды просвещения», прежде всего, большой актерский спектакль. Режиссер Кедров устранил все, что мешает актерам, и помог им предельно раскрыть свой талант, свои творческие возможности… Михаил Николаевич Кедров показал в «Плодах», какой идейной и художественной высоты можно достичь в спектакле, если талантливо применять метод Станиславского.

«Плоды просвещения» — остроумный, веселый, искрящийся изобретательностью спектакль. Он показывает огромные силы МХАТ.

Воздействие МХАТ будет теперь еще расширяться и углубляться. Путь МХАТ — это путь больших творческих побед.

## Б. Дановски «Три сестры» (Из статьи)

В прошлом Московский Художественный театр называли театром Чехова. До Горького, а позже — вместе с Горьким Чехов был одним из ближайших сподвижников Станиславского и Немировича-Данченко в их новаторских поисках; Чехов — один из создателей своеобразного творческого языка нового театра. Со своей стороны Московский Художественный театр оказал огромное влияние на писателя и его драматургию. Общее понимание жизни и искусства объединяло автора «Иванова», «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер», «Вишневого сада» с людьми, которые ставили его произведения на сцене. В тесном творческом сотрудничестве, так же как я в острых спорах, и родилось то, что может быть названо чеховским стилем. Этот стиль во многом определил все дальнейшее развитие МХАТ, формирование его метода.

Но нигде чеховский стиль не чувствовался так осязаемо и так глубоко, как в постановках его собственных пьес с их особой атмосферой, с их своеобразным, неповторимым лирическим обаянием.

{393} Отличается ли спектакль «Три сестры», который Московский Художественный театр показал после «Кремлевских курантов» и «Плодов просвещения», особыми, чеховскими чертами?

По-моему, да. Трудно определить их точно, объединить эти чеховские черты в одно понятие. Они раскрываются и в звучании спектакля в целом, и в отдельных, едва уловимых нюансах, и в бесконечно внимательном отношении к каждой мысли, к каждому душевному движению, и в лирической атмосфере, окружающей благородных, умных, несчастных, мечтающих о лучшей жизни сестер Прозоровых, и в странном сочетании грусти и юмора, до такой степени слитых, что нет границы между ними, и в той горькой и в то же время мужественной ноте, которая звучит в пьесе как обращение автора к людям: «Поглядите на себя, поглядите, как вы все скучно и плохо живете!..»

И может быть, ярче всего чеховские черты раскрываются в великолепно разработанной режиссерами и актерами сложной внутренней жизни, которую Немирович-Данченко называл «вторым планом».

… В отличие от «Кремлевских курантов» и «Плодов просвещения» здесь актеры меньше всего прямо и активно общаются между собой. Это не значит, что они только думают и только мечтают. Отсутствие действия кажущееся. Зритель все время чувствует интенсивную внутреннюю жизнь героев, их активное взаимодействие. Но это взаимодействие больше внутреннее, чем внешнее, оно скорее угадывается, люди не раскрываются полностью, а мы все же глубоко проникаем в их внутренний мир. Этот большой, богатый, сложный внутренний мир и есть «второй план». Он захватывает зрителя еще в начале первого действия. Он не выражается в словах, он чувствуется за словами, в поведении актеров, в их взглядах, в их взволнованности.

… Какое великое режиссерское и актерское мастерство, какая вдохновенная преданность искусству необходимы для того, чтобы все это прозвучало как единая, симфонически богатая гамма мыслей, переживаний, мечтаний, разочарований и надежд! Какая должна быть творческая проницательность, чтобы внушить зрителям с такой ясностью и простотой сущность идеи, сущность драмы, сущность каждого жизненного факта, каждого художественного {394} образа! С такой ясностью и простотой, что публика воспринимает происходящее на сцене как саму жизнь, как саму природу.

Ничто в большом искусстве Московского Художественного театра не выглядит сложным. Найдена какая-то высшая закономерность, когда все верно, естественно, все предельно просто. Когда я смотрел спектакль «Три сестры», мне пришла в голову такая мысль: «Наверно, каждому актеру и актрисе, которые сидят в зале, кажется, что если бы они оказались на сцене и играли бы сразу, без репетиции, то каждый момент пьесы они играли бы именно так, как играют Тарасова, Грибов, Степанова, Еланская, Ливанов, Станицын». Потому что кажется — нет других путей, это и есть сама правда, ясная и простая.

… Иногда в наших театральных спорах мы смешиваем две вещи: когда мы хотим видеть яркий спектакль, мы требуем от актеров «приподнятой» игры. И получается безумное метание по сцене и декламация. В искусстве МХАТ яркость выражается в другом — в остром, проницательном видении героев, их мыслей и поступков. Артисты МХАТ могут сидеть, смотреть, слушать, пять чай, разговаривать и петь совсем просто, как это делают обыкновенные люди каждый день в повседневной жизни. Необычайное и яркое — в самих характерах героев, в том, как они воспринимают окружающее. И как тонко они это делают, с каким богатством оттенков, с какой удивительной свежестью!

Интенсивность переживаний, эмоциональность здесь не в голосе, не в движении, не во «взволнованности», а в глубине душевной жизни героев, в их сознании. Артисты МХАТ умеют эмоционально мыслить и этим захватить публику. Даже там, где многие из нас ожидали увидеть «приподнятую» игру, в монологах Вершинина и Тузенбаха (столь важных для идейного замысла постановки), артисты — Болдуман и Массальский — не занимают особого места в мизансцене, не повышают голоса, как это свойственно людям, когда они собираются возвестить великие истины. Внутренне взволнованные, сосредоточенные, Вершинин и Тузенбах следят за полетом своей мечты, устремленной к прекрасному будущему.

Вот почему так волнует эта спокойная на первый взгляд, «академическая» постановка Московского Художественного {395} театра. Сложная внутренняя жизнь чеховских героев становится видимой и понятной. Лирика Чехова — земная, она является душевным качеством живых людей, людей с плотью и кровью, столь определенных, что угадаешь даже, «как выглядит улица, где они живут». Три сестры и гости в их доме думают, мечтают, некоторые из них любят философствовать. Может быть, отсюда эти спокойные, серьезные мизансцены, мягкость красок, сдержанность. Но мысли и мечты тут действенны, тихие разговоры внутренне активны, молчание полно тревоги и ожидания. Отсюда, вероятно, и этот драматизм, который никакой другой театр не сумел раскрыть в чеховских пьесах и передать с такой потрясающей силой. Заслуга Московского Художественного академического театра имени Максима Горького и в том, что он особенно ярко почувствовал светлую тональность, оптимизм этого прекрасного произведения великого русского писателя: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку». Эти пророческие слова Чехова могут быть девизом великолепной постановки «Три сестры» в Московском Художественном театре.

# **{****396}** Гастроли в Румынии (1956 г.)[[247]](#endnote-243)

## Лючия Стурдза-Буландра Горячий привет творческому коллективу МХАТ (Из статьи)[[248]](#endnote-244)

Я счастлива, что могу обратиться с горячим приветом к коллективу МХАТ, который благодаря своим замечательным артистам, репертуару, высокому уровню спектаклей известен во всем мире как театр самого совершенного мастерства.

МХАТ давно вызывает восхищение у всех, кто любит искусство. Народные артисты Тарасова, Еланская, Степанова, Ливанов, Орлов, Грибов, Комиссаров, Массальский, Станицын, Шевченко, Коренева, Зуева, так же как и весь коллектив, свое восхищение которым я имела возможность высказать в Москве и в Ленинграде несколько лет тому назад, ныне приезжают к нам и покажут такие чарующие спектакли, как «Три сестры», «Плоды просвещения», «Кремлевские куранты», «Мертвые души» и т. д. Когда я четыре года тому назад была в Советском Союзе, я многое узнала на спектаклях МХАТ от актеров, имена которых я только что назвала. Я восхищалась проникновенностью и глубиной интерпретации, богатством выразительных средств, тонкостью нюансировки в передаче столь разнообразных и сложных образов и ситуаций. Весть о том, что в конце этого театрального сезона МХАТ будет у нас, обещает вечера высокого {397} воодушевления, одновременно и поучительного и окрыляющего. Это — вдохновляющая награда за наш труд и источник обновления наших сил для работы в будущем сезоне.

Мы радуемся и как граждане нашей отчизны, и несколько эгоистически, как актеры, радуемся чести, которую оказывает нам своим приездом МХАТ.

## Тудор Аргези МХАТ (Из статьи)[[249]](#endnote-245)

… В программах спектаклей русская труппа определена как «академический театр». Действительно, это академия, где каждый актер является достойным профессором, а весь ансамбль — полным, разносторонним курсом практической театральной эстетики. Учителем в теоретическом смысле может стать каждый: прочти и изучи две книги. Но знать — это одно, а делать — совсем другое. Театры переполнены попугаями, которые подражают друг другу и увековечивают терпимую, но монотонную посредственность. «Московская академия» не нуждается в похвалах, ибо ее существование является живым примером искусств театра. Я говорю — искусств (во множественном числе) потому, что на сцене, как в сложной химической формуле, гармонически сплетается и сливается множество обычно далеких друг от друга компонентов.

Взгляд, голос, его оттенки, жест, походка, лицо, движения, позы, точное внутреннее ощущение, паузы, ритм отдельной сцены и акта в целом — все это элементы тонкого мастерства, свидетельствующие о многогранном даровании.

В четырех актах драмы Чехова жизнь каждого персонажа прослежена в мельчайших подробностях, и среди многих проявлений физического и душевного состояния нет и двух таких, которые оказались бы одинаковыми. Позволю себе сказать, что свойственная исполнению беспредельная изобретательность в деталях придает пьесе огромное благородство и изысканность.

{398} У посетившей нас величественной академий нагл театр может научиться не только тому, чем он не владеет, но и тому, чего он даже не представлял себе. В самых лучших спектаклях румынского театра часто бывают ошибки и в сценическом воплощении образа, и в режиссуре, и оформлении спектакля. Наши критерии лишены тех священных основ, которые есть у русского театра, хотя мы и достигли внешнего, поверхностного мастерства.

Тем, кто вечером 30 июня ушел из театра, размышляя о поставленных в спектакле вопросах, не хватало главного: знания языка, на котором говорят в «Трех сестрах». Если бы зрителю было понятно соответствие между смыслом реплик и игрой, его переживания были бы еще сложнее и глубже. Надо отказаться от методов нашей режиссуры во имя поисков речи более правдивой, более близкой к жизни. Надо свести экстравагантную роскошь декораций к необходимому символу, и это потребует упрощения всего, к чему мы привыкли. Вместо того чтобы ограничиться тремя или четырьмя действиями, у нас растягивают примитивную пьесу на двенадцать картин, сценическое оформление которых напоминает выставки живописи или почтовых открыток, витрины кондитерских или мебельных магазинов.

Вы наблюдали, как ясно и сдержанно решено каждое действие в Русской академии? Заметили, как продуманно освещение сцены? И еще вы видели, что занавес никогда не поднимается в перерывах между актами; это для того, чтобы тщеславные актеры не могли по семь раз выходить на аплодисменты и отвешивать низкие поклоны, чтобы нить повествования не прерывалась, печаль не превращалась в веселье, а драма в комедию.

Я не сводил глаз с артиста Грибова, каждую секунду следя за бесконечными изменениями его лица, в которых отражалась подлинная жизнь души, подлинные чувства. Лишь один его внешний облик — это целый калейдоскоп. Я подмечал движения его рук, пальцев, могу сказать, даже фаланг — у них более чем тонкий язык. Я слушал его голоса, ибо у него не один голос. Глубокое впечатление произвела на меня его манера облокачиваться и вставать, садиться и класть ногу на ногу, его безразличный скептицизм, его глубокое насыщенное молчание, его паузы, его душевная деликатность. Я анализировал, {399} как он играет пьяного, — без той вульгарности, которая превращает пьяного в распоясавшегося скандалиста и крикливого грубияна. Это большое мастерство — изобразить на сцене пьяного без пошлости и быть смешным, не вызывая мысли о свином хлеве и о напившемся сливянки барышнике. Эквилибристика на шелковой нити. Великий актер Грибов! И на этом же уровне, органически едином по своему качеству и источникам, находятся все его партнеры и партнерши!

# **{****400}** Гастроли в Чехословакии (1956 г.)[[250]](#endnote-246)

## Е. Шмералова и В. Адамек «Москвичи» снова у нас[[251]](#endnote-247)

Есть произведения искусства, которые невозможно забыть. Они глубоко запечатлеваются в сердце, будят новые мысли и целиком тебя захватывают. Они волнуют так, что не можешь спать.

Так бывало и с нами, когда мы бродили по Москве после великолепных спектаклей МХАТ.

Годы не стирают этих глубоких впечатлений.

И когда перелистываешь старые журналы или читаешь воспоминания актеров, режиссеров, критиков и зрителей, видишь, что твоя искренняя, горячая любовь к этому театру не является чем-то исключительным и редким, ты разделяешь ее с множеством других людей. Эта любовь родилась тогда, когда родился Московский Художественный театр.

Работа коллектива, созданного в 1898 году К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, оказала влияние на весь культурный мир. Словно пламя, вспыхнуло это новое искусство. Произошло это потому, что Станиславскому и Немировичу-Данченко удалось создать театральный коллектив, который повел борьбу за прогрессивное, общественно значимое искусство, борьбу против ремесленных штампов, против старого театра «звезд», интриг и карьеризма. МХАТ основывался на {401} богатых традициях русского реалистического искусства и в своих смелых творческих поисках создал на редкость цельные, жизненно правдивые произведения, понятные самым широким кругам зрителей, глубоко гуманистические, пробуждающие самые прекрасные мысли и чувства. Потому-то и возникла теснейшая творческая связь МХАТ с А. П. Чеховым и А. М. Горьким, роль которых в создании своеобразного стиля этого театра очень значительна.

В нынешнем году исполняется ровно пятьдесят лет, как «москвичи» — так их с тех пор называют чешские театральные деятели — впервые приехали в Прагу и завоевали сердца наших зрителей[[252]](#endnote-248). Много писалось и пишется об этих знаменитых гастролях, во время которых величайшие деятели нашей сцены во главе с Ганой Квапиловой приветствовали «москвичей» как олицетворение своих идеалов в искусстве[[253]](#endnote-249).

В истории чешской культуры есть много доказательств ее родственной связи с культурой русского народа. МХАТ подтверждает это в области театрального искусства. Чем, как не этой близостью, существующей испокон веков, можно объяснить тот глубокий след, который «москвичи» оставили в сознании наших театральных деятелей. Ведь не только поклонники, но и появившиеся позже «противники» МХАТ непрестанно изучали принципы этого театра и ими соизмеряли свои искания, сколь бы различными они ни были.

Помимо вторых гастролей театра в полном составе (1922 г.) в двадцатых годах у нас выступала часть этого коллектива[[254]](#endnote-250). Спектакли «москвичей» оказывали непосредственное влияние на новые и новые поколения наших актеров, доказательством чего являются не только свидетельства наиболее выдающихся представителей чешского театра, но и сам факт существования словацкого театра во главе с И. Бородачем и А. Богаром.

Литературные труды основателей МХАТ и их учеников также оказали значительное влияние на наше искусство. Вспомним хотя бы трудный 1940 год. Тогда появился первый чешский перевод книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Он был воспринят культурной общественностью как «луч света в темном царстве», как «благотворное лекарство», которое давало новые творческие силы художникам порабощенного тогда народа.

{402} И теперь, когда мы вновь приветствуем «москвичей» на сцене нашего театра, необходимо осознать, что нельзя механически проводить аналогии с прежними гастролями, какими бы значительными они ни были.

Прежде всего нельзя забывать, что сам реализм «москвичей» пережил за это время огромную историческую эволюцию. Животворные принципы Станиславского и Немировича-Данченко способствовали тому, что МХАТ стал ведущим советским театром, представителем социалистической культуры. Искусство МХАТ, глубоко человечное и общественно боевое, искало и находило (пусть ценой многих поражений) новые пути. Сколько уж раз оно было похоронено своими противниками, но это оказывалось преждевременным! После трудного периода МХАТ всегда поднимался на более высокую ступень своего развития. Кажется, что это развитие шло под знаком «мужественной простоты», принципа, сформулированного Немировичем-Данченко и прекрасно характеризующего лучшие из сегодняшних мхатовских спектаклей.

В нашей театральной жизни за эти годы также произошли большие перемены. МХАТ приезжает к нам в то время, когда у нас за плечами одиннадцать лет трудных порою поисков основ социалистического театра. И опыт советского театра был для нас неисчерпаемым источником знаний.

Гастроли МХАТ еще более углубят наше понимание творческих принципов этого коллектива и пробудят новый интерес к «системе» Станиславского, которую считают своим кредо многие наши театральные деятели. Спектакли МХАТ помогут нам разобраться в вопросах, являющихся предметом наших творческих дискуссий.

Пойти по пути Станиславского и Немировича-Данченко — это, разумеется, не значит бездушно копировать отдельные мхатовские спектакли. В первую очередь это означает глубокое усвоение их основных принципов, ведущих к яркому художественному выражению жизненной правды на сцене. Мхатовские спектакли — конкретное доказательство того, что жизненная правда не имеет ничего общего с серостью, скукой, натурализмом или отсутствием мастерства. К тому же сила воздействия МХАТ основана не на примитивных театральных эффектах, поэтому-то он и оставляет в сердцах зрителей столь глубокий след.

{403} Когда в эти дни мы будем зрителями МХАТ, мы, разумеется, уже не увидим на сцене никого из старейших представителей великой актерской гвардии «москвичей». Факел Станиславского, Немировича-Данченко, Москвина, Качалова, Тарханова, Леонидова и единственной из них ныне здравствующей Книппер-Чеховой приняло следующее поколение режиссеров, актеров и художников, выросших в советскую эпоху. Разумеется, мы увидим и спектакли, осуществленные Станиславским и Немировичем-Данченко. Эти постановки выдержали уже сотни представлений и принадлежат к золотому фонду мхатовского искусства. Годы не умаляют их силы и значения. Они сохраняют свою захватывающую жизненность, и их никак нельзя отнести к музейным реликвиям. Кроме того, будут показаны «Кремлевские куранты» Н. Погодина в постановке М. Кнебель, И. Раевского и В. Маркова. Эту пьесу, первоначальный вариант которой нам знаком и по нашим постановкам, МХАТ заново подготовил к XX съезду КПСС. Спектакль этот — выдающееся явление искусства, и многое в нем свидетельствует о том, что он возвещает новый большой подъем творческих сил коллектива.

Искренне, с горячей любовью приветствуем своих любимых друзей и учителей в нашей Златой Праге и от всего сердца желаем им больших успехов. Пусть и впредь продолжается стремительный полет изящной белой чайки, которая украшает мхатовский занавес и является не только символом прочной связи театра с его великими традициями, но и символом нового взлета социалистического искусства.

# **{****404}** Гастроли в Венгрии (1956 г.)[[255]](#endnote-251)

## Ференц Хонт Привет Московскому Художественному театру (Из статьи)[[256]](#endnote-252)

… Коллектив Московского Художественного театра, поставивший свое искусство на службу народу, раскрыл законы подлинного сценического искусства; он воплотил эти законы в незабываемых творениях, являя этим пример и урок для театров других стран и народов.

Мы и раньше много учились у МХАТ. Но учились не всегда верно и не всегда самому существенному. Мы часто ссылались на МХАТ на словах, но реже следовали его углубленным методам работы. Мы охотно копировали внешнюю форму его спектаклей, но с трудом приходили к освоению внутренней этики театра. Мы переводили книги о системе Станиславского, без конца вольно комментировали их, однако большая часть подлинных произведений Станиславского и Немировича-Данченко до сих пор еще не известна нашим артистам.

Творческие принципы Художественного театра доходили до нас часто в отрывочной, а иногда и в искаженной передаче. Правда, и в таком виде они во многом помогали нам. О значении опыта Художественного театра для венгерских артистов говорила наша Гизи Байор[[257]](#endnote-253), {405} незабываемый человек и великая артистка: «Станиславский и советские актеры, вышедшие из его школы, раскрыли для меня во всем объеме проблему, которую я считала главной на всем своем творческом пути. Этот самый главный для меня вопрос — воссоздание на сцене подлинной жизни, живого человека. Такое воссоздание образа живого человека, когда через показ тонких, многообразных, многокрасочных и сложных внешних проявлений жизни его духа вдруг открывается ясный путь к раскрытию его внутреннего мира, к самым основам его чувств и страстей. Если успешно выполнить эту задачу, — а какой художник не мечтает об этом, какой настоящий артист не ставит перед собой такой цели! — то она перерастет самое себя, то есть задачу живого воссоздания отдельного человека, и приведет художника и зрителя к постижению жизни человеческой, к проблемам и законам развития человеческого общества».

Мы должны еще многому учиться у Станиславского, у Художественного театра, у советских артистов, но учиться творчески, глубже, чем это делали до сих пор. Следуя их примеру, мы должны научиться ценить наши собственные национальные традиции и неутомимо изучать и развивать национальное своеобразие социалистического венгерского театра.

Мы должны понять, что актер не имеет права лгать, что искусство актера — не самопоказ, не погоня за успехом. Самым высоким мерилом в искусстве является жизнь, и первейшая обязанность художника — уметь найти и выразить ее скрытые, глубокие связи и закономерности.

Мы должны осознать, что настоящее большое искусство немыслимо без созидающего, активного гуманизма.

В центре большого искусства стоит страдающий и борющийся человек. Жизненно правдивое искусство выводит на сцену полнокровного человека и своими специфическими средствами способствует улучшению действительности.

Мы приветствуем в нашей стране советских артистов — наших гостей, наших друзей. Привет неутомимым провозвестникам гуманизма! Привет Московскому Художественному театру!

## **{****406}** Ференц Хонт «Кремлевские куранты» (Из статьи)[[258]](#endnote-254)

… В «Кремлевских курантах», показывающих рождение счастливого нового мира, творческий метод МХАТ приобрел классическое благородство и отточенную форму; эта форма, призванная отразить на сцене новое в жизни общества, — революционно-новаторская. Здесь я имею в виду прежде всего то свободное от внешних эффектов убедительное художественное выражение человеческих чувств, тот бесконечно простой по форме, идущий из самой глубины актерской натуры творческий пафос, пафос убеждения, который покоряет зрителей в игре Смирнова — исполнителя роли Ленина.

… Этот же сплав внешней простоты и внутренней страстности мы увидели в великолепной игре Ливанова, исполнителя роли Забелина. Порой он напоминает нашего Дьюлу Чортоша; кажется, будто созданный артистом образ высечен из глыбы камня. С той же простотой и темпераментом создает артист Петкер душевный образ часовщика, влюбленного в свою профессию.

В чем сущность творческого метода МХАТ, сохраняющего традиции и вместе с тем обновляющего их? В правде. Мхатовцы стремятся к тому, что завещал нам еще А. Йожеф[[259]](#endnote-255): «Говори правду, а не только правденку!» Они исходят из будничных «малых правд», концентрируют их в типическое единое целое и таким путем достигают подлинной сценической правды, которая выражает сущность действительности.

## **{****407}** МХАТ — болгарским театральным деятелям 20 декабря 1956 г.[[260]](#endnote-256)

Дорогие друзья и коллеги, деятели театральной культуры Народной Республики Болгарии!

Московский Художественный академический театр Союза ССР им. М. Горького горячо, от всей души приветствует вас по случаю празднования столетнего юбилея болгарского театра.

Вместе с вами мы с радостью и гордостью отмечаем юбилей как большой, волнующий праздник болгарской национальной культуры, как наш собственный праздник. Ведь нас роднит и сближает с вами общность исторических судеб болгарского и русского театра, свойственный нашим театрам демократический характер и реалистическое направление сценического искусства.

Мы рады отметить, что в процессе своего роста и становления болгарский театр опирался на опыт русского театра, особенно на творческий опыт Художественного театра. Целый ряд выдающихся актеров болгарского театра — Крыстю Сарафов, Гено Киров, Христо Ганчев, Андриана Будевская, Атанас Кирчев, Владимир Тенев, Петр Дмитров и другие — считали себя последователями лучших традиций русской сцены. Нам отрадно сознавать, что прямые ученики К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, такие, как Н. О. Массалитинов[[261]](#endnote-257), отдали все свои силы, горение своего сердца распространению {408} на болгарской сцене принципов русского сценического реализма и творческих идей К. С. Станиславского[[262]](#endnote-258).

Коллектив Московского Художественного театра особенно горячо поздравляет своих болгарских братьев в дни столетия болгарского театра, поскольку он совсем недавно имел возможность непосредственного контакта, общения и взаимного обмена опытом с театральными деятелями Болгарии во время гастрольной поездки. Мы полны самых лучших воспоминаний о днях пребывания нашего театра в Болгарии, о необычайно теплом приеме, оказанном коллективу театра.

Примите же наши общие сердечные пожелания успехов в дальнейшем развитии национальной болгарской театральной культуры, успехов в вашей большой творческой работе на благо народа.

В знак памяти об этом радостном для всех событии мы посылаем наш скромный подарок — барельеф Максима Горького, имя которого носит наш театр и которое дорого всем деятелям сценического искусства.

## **{****409}** [Письмо из Японии] Московскому Художественному академическому театру 10 июня 1957 г. Токио[[263]](#endnote-259)

10 июня 57 г. Токио

Многоуважаемые собратья по театру!

Имею честь послать вам привет театральных работников в Японии. Мы, японские театральные деятели, всегда стремились и стремимся иметь дружественные отношения с художниками вашей страны. Как вам известно, на будущий 6 Всемирный фестиваль[[264]](#endnote-260) приготовилось присутствовать множество японской молодежи и студентов, среди которых находятся и молодые режиссеры и актрисы. Мы, делегаты театральной группы, хотим изучать практически деятельность вашей страны.

Поэтому я прошу Вас, чтобы вы не отказали в нашем визите.

Мы все желаем установить постоянную связь с Вашим театром, особенно с молодыми режиссерами и актерами.

С глубоким дружеским приветом.

Японский делегат фестиваля

*Джун Макихара*

## **{****410}** Цао Юй — Московскому Художественному театру 1957 г.[[265]](#endnote-261)

Дорогие товарищи!

Приближается 40‑я годовщина Великой Октябрьской социалистической революции. Когда мы узнаем о наших огромных успехах, достигнутых после создания Китайской Народной Республики, мы сердечно благодарим первое в мире социалистическое государство. Мы понимаем, что Октябрьская революция открыла для находившегося под гнетом китайского народа светлый путь к прекрасному будущему, к социализму. Наша революционная борьба проходила при поддержке и под влиянием братского Советского Союза. Мы считаем, что победа Октябрьской революции — это наша победа. В эти ни с чем не сравнимые радостные дни мы выражаем вам свою благодарность и уважение.

В ознаменование 40‑й годовщины Октябрьской революции мы готовим к постановке пьесу советского драматурга Погодина «Человек с ружьем». Для подготовки этого спектакля мы мобилизуем все наши силы. Сейчас под руководством заместителя директора нашего театра и помощника главного режиссера Оуян Шань-цзуня мы проводим репетиции. Революционная борьба и герои этой борьбы глубоко увлекают каждого из нас. При распределении ролей труппа проявила большую активность: сразу девять актеров просили дать им роль матроса, {411} охраняющего Ленина. Они стремились получить возможность жить вместе с Лениным на сцене. Некоторые опытные актеры нашего театра, несмотря на то, что были заняты в других спектаклях в главных и очень ответственных ролях, просили дать им возможность участвовать в спектакле «Человек с ружьем» даже в массовых сценах, считая это для себя большой честью. Любовь к Советскому Союзу, к Октябрьской революции вызывает у каждого из нас высокий творческий энтузиазм. Мы знаем, что постановка такого спектакля представляет большую трудность для нашего молодого театра, но мы полны решимости преодолеть все трудности.

Постановкой на китайской сцене спектакля, отражающего победу Октябрьской социалистической революции, мы выражаем благодарность Советскому Союзу и воодушевляем наш народ на героические подвиги в области строительства социализма.

В нашей работе по постановке этого спектакля нам оказывают большую помощь Министерство культуры СССР, театры Советского Союза, Советское посольство в Китае, советский специалист по творческим вопросам, командированный к нам на работу, тов. А. В. Рыков.

Мы постоянно чувствуем теплую заботу советского народа о нас.

Директор Пекинского Народного Художественного театра

*Цао Юй*

## **{****412}** МХАТ — Пекинскому Народному Художественному театру Ноябрь 1957 г.[[266]](#endnote-262)

Дорогой товарищ Цао Юй!

Дорогие товарищи по искусству и друзья!

Московский Художественный театр рад получить сердечный дружеский привет коллектива Пекинского Народного Художественного театра в дни празднования сорокалетия Великого Октября.

Нам радостно знать, что опыт социалистического строительства в нашей стране помогает великому китайскому народу в борьбе за социализм, в борьбе за социалистическую культуру.

Мы рады были узнать о большой творческой работе вашего театра, ставящего в ознаменование 40‑летия Великой Октябрьской социалистической революции пьесу Погодина «Человек с ружьем», и о той обстановке высокого творческого подъема, в котором проходит подготовка этого спектакля.

Художественный театр показал к 40‑летию Октября свой новый спектакль — пьесу Леонида Леонова «Золотая карета» и продолжает напряженно работать с тем, чтобы в юбилейном году показать еще три новых спектакля.

{413} Мы постоянно чувствуем ваше дружеское внимание и интерес к работе Художественного театра.

Выражаем вам свою глубокую благодарность я сердечную признательность за теплое праздничное поздравление. Желаем успешной творческой работы.

Директор МХАТ

*А. Солодовников*

## **{****414}** Джек Клей — дирекции Московского Художественного театра 16 декабря 1957 г.[[267]](#endnote-263)

Уважаемые господа,

я преподаватель теории театрального искусства и режиссер Театрального отделения при университете г. Миами (Коралл Гейблс, Флорида), где при Драматической секции существуют два театра. Мы ставим пьесы, у нас есть штат профессиональных художников-декораторов и режиссеров, а актерами являются студенты. Вам, по всей вероятности, известно, что большинство серьезных театральных постановок в Соединенных Штатах идет не в театрах обычного типа в Нью-Йорке, а в университетских театрах по всей стране. Именно в этих театрах для американской публики ставятся пьесы большинства классиков: Шекспира, Мольера, Софокла и таких современных классиков, как Бернард Шоу и Антон Чехов. Университетские театры гордятся своими постановками, которые часто превосходят постановки коммерческих театров, особенно по качеству световых эффектов и декораций. Архитектура университетских театров оставляет далеко позади архитектуру старых театров Нью-Йорка, где самое новое театральное здание построено в 1923 году. Например, наш театр помещается в круглом здании диаметром в 100 футов, в котором сцена может быть расположена в любом месте по отношению {415} к публике: она может быть посредине, со зрителями вокруг, или занимать такое положение, когда публика размещается с трех сторон, тут есть просцениум, — то есть возможны любые варианты в зависимости от пьесы и характера постановки. Зрительские места в нашем театре находятся на подвижных ярусах, расположение которых определяется характером сценической площадки. Нашему театру три года.

В мае 1958 года мы собираемся поставить пьесу Чехова «Чайка». Мне трудно определить, какое огромное влияние оказали на американский театр пьесы Чехова, ваш театр и труды покойного Константина Станиславского, вашего любимого режиссера. Станиславский и Вахтангов по-прежнему являются нашими основными учителями и вдохновителями университетских театров нашей страны. Именно поэтому, а также потому, что пьесы Чехова не сходят со сцен американских театров, я счел удобным написать вам о нашей постановке «Чайки», которая является вехой в истории вашего и нашего театров.

Коротко мои пожелания сводятся к следующему. Принимая во внимание восхищение и огромное уважение, которыми ваш театр пользуется в Соединенных Штатах, а также увеличившийся культурный обмен между вашим и нашим народами, не могли ли бы вы или Государственный Комитет по делам искусств и культуры снабдить нас фотографиями, литературой, программами и другими материалами, освещающими историю и нынешний репертуар Московского Художественного театра. Разумеется, особенно нас интересуют Чехов и Станиславский. Не обязательно, чтобы посылаемый вами материал был обширным. Даже если вы пришлете программы вашего текущего репертуара, мы будем очень признательны, так как почти все наши сведения о вашем театре устаревшие, мы получаем их от третьих лиц или из книг, опубликованных еще до войны. Наш театр охотно возьмет на себя все расходы по пересылке этих материалов в оба конца в сумме до 25 долларов; мы непременно вернем вам экспонаты после того, как они будут показаны здесь. Все, что вы сможете прислать, будет выставлено в мае в фойе нашего театра. Если этого материала будет достаточно, мы организуем выставку в библиотеке университета. Мы заверяем вас, {416} что, если ваш материал окажется обширным, выставка, посвященная Московскому Художественному театру, будет освещена не только в печати г. Миами, но и в ведущих театральных журналах страны. Насколько мне известно, Советское правительство никогда прежде не устраивало подобных выставок в нашей стране, и это вызывает удивление — ведь к советскому театру в США проявляют повышенный интерес.

Не считаете ли вы возможным организовать такую выставку? Я искренне надеюсь, что это осуществимо. Я пишу вам за несколько месяцев до открытия предполагаемой выставки, ибо знаю, как много времени требуется, чтобы организовать что-либо совместно, пользуясь почтовой связью. Не откажите в любезности сообщить нам ваше мнение по этому вопросу. Как я уже сказал, мы будем очень признательны за любой материал, который вы сможете нам прислать.

Прошу извинить меня за то, что я пишу вам на английском языке, но, увы, я уверен, что вы знаете английский язык намного лучше, чем я знаю русский. Если кто-либо из ваших актеров пожелает завязать со мной переписку на английском или на русском языке о работе наших театров, я буду очень рад.

С искренним уважением

*Джек Клей*,  
преподаватель Драматической секции

## **{****417}** [Письмо из Аргентины] В Московский Художественный театр 10 апреля 1958 г.[[268]](#endnote-264)

Уважаемый господин директор!

Находясь за сотни километров, я беру на себя смелость послать Вам это письмо с единственной просьбой — дать мне совет или, если это возможно, написать мне о наиболее важных положениях известного метода великого артиста Константина Станиславского.

О себе я могу написать, что мне девятнадцать лет и что я большой любитель театра и поклонник великих артистов.

Мне удалось прочитать некоторые книги К. Станиславского, и поэтому у меня есть известное представление о его принципах.

Однако невозможность достать его книги и отсутствие других способов более глубокого изучения его метода заставляют меня обратиться в Московский Художественный театр в надежде удовлетворить мое огромное желание узнать как можно больше об этом чудесном и сложном способе передачи чувств.

Надеюсь, что моя просьба найдет благоприятный отклик в вашем храме искусства, так как я верю в благородство и высокие душевные порывы людей, посвятивших свою жизнь тому, чтобы повести театр по единственному {418} верному пути, пути борьбы за мир для выполнения благородной, справедливой и священной миссии созидания.

Пользуюсь случаем, чтобы выразить самое высокое почтение, которое Вы заслуживаете.

Скромный поклонник Станиславского и его Художественного театра.

*Хуан Карлос Гонсалес*

Пассаж Гарибальди № 5, Танойль

Провинция Буэнос-Айрес

Республика Аргентина

## **{****419}** Вера Линдсей Подлинный «Вишневый сад» 1958 г.[[269]](#endnote-265)

От гастролей Московского Художественного театра в Лондоне ожидали очень многого, и когда гости вчера вечером на открытии гастролей показали «Вишневый сад», все ожидания полностью оправдались. То было, конечно, не первое прекрасное исполнение этой известной пьесы на сцене «Сэдлерс Уэллс». Должно быть, среди взволнованных зрителей было много тех, кто помнит, как труппа «Олд Вик» выступала на этой же сцене двадцать лет назад, когда Лопахина великолепно играл Чарлз Лаутон[[270]](#endnote-266). Но никто из тех, кто видел игру московских гостей, не сомневался в том, что это было «самое настоящее». Мы видели не просто традиционное исполнение, о котором много слышали от людей, бывавших в России; пьеса была заново осмыслена, заново прочувствована и осознана.

В «Вишневом саде» есть два кульминационных момента, и в любом хорошем спектакле оба они должны быть выявлены в полной мере. С точки зрения чисто театральной действие пьесы достигает высшего напряжения в той сцене третьего акта, когда Лопахин появляется на балу и сообщает, что он стал владельцем вишневого сада.

Эта сцена полна подлинного напряжения и весьма {420} эффектна, хотя она и написана почти в манере мелодрамы XIX века. Большая заслуга замечательного актера Сергея Лукьянова в том, что даже в самые бурные моменты он дает почувствовать и горечь, скрывающуюся за внешним торжеством Лопахина. Можно было погубить весь третий акт мелодраматическим изображением перемены настроений и мелких треволнений, но актеры были так скромны и самоотверженны в передаче их, что это вызывает восхищение.

Независимо от того, происходят какие-нибудь события или ничего не случается в ходе развития действия, пьесу надо играть так, чтобы она рождала чувство прекрасного. За тревожным вопросом «Что будет с вишневым садом?» скрывается вопрос, волнующий нас еще больше: «Что будет с человечеством?» У Чехова это скрыто в подтексте, и об этом можно догадываться лишь по намекам, тут и там прорывающимся сквозь атмосферу, кажущуюся идиллической, но это есть в пьесе, и от актеров зависит, сумеют ли они найти те тонкие средства, при помощи которых это можно донести до зрителей.

Театр справился с этой задачей, справился великолепно. Это было достигнуто не столько благодаря звучанию речи, музыкальному сопровождению, выразительным декорациям, сколько благодаря великолепной размеренности действия, прекрасному и гибкому ритмическому рисунку спектакля, созданному режиссером Станицыным и точно переданному актерами.

Летний вечер был одним из тех, какие бывают в России. Как писал когда-то Морис Баринг[[271]](#endnote-267), «казалось, можно было умереть от избытка красоты и тепла». Живя в такой идиллической атмосфере, актеры сумели задеть те струны сердца, которые не откликаются на натуралистическую драму, как бы хорошо она ни была поставлена; такие отклики сердца возможны лишь в царстве поэзии.

Чеховская «комедия» требует также доброжелательного изображения человеческих слабостей. Приходится отметить, что Тарасова — Раневская и Массальский — Гаев подошли к этим образам более прозаически, чем это было принято у нас.

В их беспомощности нет никаких аристократических черт, они скорее заурядные люди, неспособные сделать что-либо в повседневной жизни.

{421} Советские истолкователи Чехова объявляют его провидцем, в чьих предсказаниях есть прямая связь с сегодняшним днем. Этим объясняется ожесточенный напор в Губанове — Трофимове. Это тот Петя, которому предстоит переделывать жизнь в будущем. И когда Аня, как эхо, повторяет за ним: «Здравствуй, новая жизнь!» — сомневаешься, одобрил ли бы Чехов такую трактовку.

С другой стороны, в эпизоде с Варей свежий взгляд опрокидывает традиционное представление англичан об обреченности положения старой девы: Ленникова играет ее как привлекательную девушку, гордую, с чувством собственного достоинства. Любой мужчина, кажется нам, охотно сделал бы ей предложение. И когда Лопахин не делает этого, зритель недоумевает.

Чеховские образы дают благодарный материал для актеров, в их мастерской игре множество оттенков. Видное место среди исполнителей мы отводим Шарлотте — Степановой и Симеонову-Пищику — Яншину. Между острым рисунком Степановой и мягко-добродушной манерой исполнения Яншина большое различие, но наблюдательный зритель отдает должное обоим, ибо и актер и актриса играют поразительно тонко, нисколько не подчеркивая своего мастерства.

## **{****422}** [Письмо в Художественный театр] 25 мая 1938 г. Лондон[[272]](#endnote-268)

Уважаемые леди и джентльмены!

Я хочу всех вас поблагодарить за величайшее наслаждение, за самое драгоценное театральное впечатление в моей жизни. За последние двадцать лет работы в театре как в Европе, так и в США я видела все, что эти страны могли мне дать. И многое было, действительно, прекрасно. Но никогда, я повторяю, никогда прежде я не получала такого впечатления, не была так вдохновлена, взволнована, как на днях во время представления «Вишневого сада». Наконец-то мне удалось познать театр таким, каким он должен быть. И поверьте мне, я искренне благодарна и ценю этот великий дар. Хотя я ни слова не понимаю по-русски (можно сказать — четыре-пять слов), как и большинство зрителей, — но мы почти не ощущали этого. И я чувствую, что так и должно быть. В конце концов, актеры не докладчики, а скорее толкователи языка чувств, который понятен всем людям. Я искренне надеюсь, что мое письмо будет вам переведено, так как я хочу, чтобы вы все знали, как вы великолепны и какого преданного энтузиаста вы приобрели в моем лице.

Ваша *Доррит Шоун*

## **{****423}** Джузеппе Мегибочи — О. Н. Андровской и Ю. Э. Кольцову 1 июня 1958 г. Лондон[[273]](#endnote-269)

Дорогие товарищи!

Приехал погостить в Лондон на несколько дней, и как раз на мое счастье ваша труппа приехала сюда дебютировать. Мои родные достали мне билеты на некоторые спектакли, и я должен вам сказать, что такой игры и таких артистов я лично не видел и, я уверен, нет во всем мире. Ваша игра в «Вишневом саде», во вчерашнем представлении «Прошлое и настоящее»[[274]](#endnote-270) меня сильно потрясла. Я плакал, я был глубоко тронут, и эта игра так на меня повлияла, что я не могу удержаться, чтобы не выразить вам всем моего искреннего восторга. Я бесконечно счастлив, что советские люди всюду выходят первыми и всюду встречают со стороны широкой публики любовь и уважение, несмотря на то, что глупые враги стараются изо всех сил повсюду их очернить.

Я уезжаю в четверг обратно в Италию после представления в среду «Трех сестер» и уношу в моей душе глубокое впечатление, неизгладимое и незабвенное, от вашей чудной игры и громадное удовольствие, что вы показали лондонской публике, на что способны советские люди.

{424} Я надеюсь, что вы приедете к нам в Италию тоже и будете играть во всех больших городах и в моем городе Флоренции.

Желаю вам всем успехов и счастья всегда и повсюду. Вы хорошие русские люди. Уважающий вас

Доктор *Джузеппе Мегибочи*

## **{****425}** Морван Лебеск Чехов такой, как в Москве (1958 г.)[[275]](#endnote-271)

Прежде всего откинем ложную скромность и не будем скрывать своего волнения: Московский Художественный театр принес нам воплощение одного из самых великих моментов мирового драматического искусства, который прежде с помощью документов, рассказов, фотографий мы могли создать лишь в своем воображении. Но вот поднимается занавес с чайкой, и сон становится явью! Мы присутствуем на чеховском спектакле, таком, какой мог бы видеть сам Чехов в постановке Станиславского, и почти в тех же декорациях.

Прошло шестьдесят лет, в России сменился политический строй, а чеховский театр остался незыблемым, как остров Просперо в бурю. Это единственный случай в истории театра, когда автор сразу же нашел свою форму, свой стиль и вписал свое имя в эпоху. Нам говорили, что Советы «подтянули» Чехова к себе, что из него сделали орудие пропаганды. Как раз наоборот! В «Вишневом саде», так же как и в «Трех сестрах», ясно видно стремление не вытеснять прошлого настоящим и особенно — не превращать в карикатуру изображение минувших времен… Более того, в спектаклях чувствуется какая-то огромная нежность русских 1958 года к тем, кто жил в 1900 году: об этом свидетельствует точность {426} воспроизведения их жизни. И здесь следует занять твердую позицию относительно эстетических принципов чеховских спектаклей. Русские оказали Чехову неоценимую услугу: они освободили его от так называемой «славянской души». «Славянская душа» родилась в Париже, ее холили и лелеяли на Монмартре и Монпарнасе. Существуют люди, которым выгодно эксплуатировать эту «славянскую душу»…

То, что прежде всего поражает в советских постановках Чехова, — это их душевное здоровье. Занавес поднимается и открывает нам реальный мир вещей и живущих в нем полнокровных людей. Здесь нет ни бледных Офелий, ни мистических призраков, ни диалогов с бесконечными многоточиями, ни неуловимых намеков, ни выспренности: вся эта мишура из дурного сна отсутствует. На сцене живут наконец люди, в их жилах течет кровь, у них есть нервы и все внутренности, и — что хорошо! — никому не запрещено *смеяться*. Да, мы были правы, уверяя, что Чехов является комедийным автором. А как нас немного было во Франции! Вы — те, кто утверждал обратное, — пойдите посмотреть сцену опьянения Чебутыкина в «Трех сестрах»: посмотрите, как он опрокидывает кресло и запутывается ногами в полотенце, и убедитесь наконец, как надо играть Чехова. Я надеюсь, что вы также обратите внимание на декорации, на точное воспроизведение шумов, на нестилизованные костюмы, на эти тяжелые нижние юбки, которые угадываются по хорошо сидящим платьям, на эти мундиры с широкими эполетами: Чехов — писатель-реалист, и играть его нужно реалистически. Станиславский был прав. Таким образом, Московский Художественный театр приглашает нас провести курс лечения реализмом (в котором мы так нуждаемся!).

Означает ли это, что спектакли нас совершенно покорили? Увы, нет… И критику нелегко, оттого что он испытывает двойственное чувство — восхищения и разочарования. Наше восхищение относится не только к великолепному пониманию пьес. Мы отдаем должное и одной из самых образцовых театральных постановок мира. А, черт возьми! — могут нам сказать, ведь эта постановка существует уже шестьдесят лет, и последователи Станиславского и Немировича-Данченко не ставили себе иной задачи, как продолжить их работу! Ну {427} что же, пусть будет так; скажем, что в данном случае люди и время объединяли свои усилия. И результат прекрасен. Следовало бы заснять на пленку отдельные сцены из этих спектаклей, хотя бы для того, чтобы показывать их на репетициях и подучить таким образом профессиональному мастерству многих наших молодых режиссеров. Я имею в виду эпизоды безупречные по отточенности, по великолепным находкам, исключительному исполнению: в «Вишневом саде» — бал, опьянение Лопахина, его танец с ключами в руке, финал четвертого действия и эти захлопывающиеся ставни на окнах покинутого дома, как надгробные плиты могил; в «Трех сестрах» — изумительная финальная сцена первого действия: непревзойденный пример расстановки фигур и всего рисунка мизансцен, контрапункты прихода и ухода персонажей в третьем действии и т. д. Наконец везде — прекрасное, естественное освещение, может быть, самое тонкое и умное освещение, которое мы когда-либо видели в театре. Такая работа вызывает преклонение. Но именно такое совершенство и делает нас требовательными: мы хотим, чтобы это совершенство нигде не нарушалось, и мы страдаем, потому что провалы есть.

Будем откровенны: Московский Художественный театр является «официальным» театром. А это приводит к некоторому академизму. Его вначале даже не замечаешь, настолько находишься под обаянием спектакля, но он потихоньку проступает и вдруг вырывается наружу. Труппа Художественного театра состоит из больших, из великих актеров. У них прекрасная дикция, они великолепно держатся на сцене. Однако взятые каждый в отдельности — это не более как актеры русской «Комеди Франсэз»; вы понимаете, что я этим хочу сказать? Посмотрите, например, на исполнительницу роли Раневской («Вишневый сад»), как она заученно играет платком, вытирая несуществующие слезы; или на Аню, так безупречно произносящую последнюю реплику третьего действия; вглядитесь в четвертый акт «Трех сестер» с его архиклассическими мизансценами и жеманными тремоло (что касается меня, то я нахожу все это действие очень плохим из-за подчеркнутого профессионализма и фальшивых эмоций). Возможно, тогда вы согласитесь со мной, что, достигая часто вершин, Художественный театр тем не менее не заставил нас забыть некоторые {428} французские спектакли, например «Вишневый сад» в постановке Барро. Я говорю то, что думаю. Мадлен Рено и Пьер Бертен были в тысячу раз менее театральны, чем русские актеры[[276]](#endnote-272).

Таким образом, Художественный театр показал нам и самое лучшее и то, что немного похуже. Запомним лучшее и поблагодарим Театр Наций за то, что он дал нам возможность присутствовать на этих триумфальных вечерах-спектаклях. […]

## **{****429}** Роман Шидловский Подлинный Чехов (1958 г.)[[277]](#endnote-273)

МХАТ в Варшаве. Праздничное настроение. Раздвигается занавес с чайкой, и перед нами хорошо знакомые по фотографиям и описаниям декорации первого акта «Трех сестер». Мы получили возможность узнать и увидеть подлинного Чехова, возможность познакомиться с тем, как его понимают и исполняют в легендарном театре, имя которого навсегда связано с именем создателя «Чайки» и «Дяди Вани», — об этом напоминает даже скромная эмблема на занавесе. Каким же будет этот Чехов? Как *они* его интерпретируют?

Режиссеры и актеры всего мира горячо спорят о Чехове уже давно. Создатель «Вишневого сада» наряду с Шекспиром и Шоу сегодня наиболее ценимый в обоих полушариях драматический автор, но на сцене его пьесы воплощаются везде по-разному. Перед варшавской премьерой «Трех сестер» мы много говорили с артистами МХАТ о том, как они понимают Чехова. Они сказали нам, что в своем спектакле стремятся показать жизнеутверждающего Чехова, что борются с камерностью, с так называемой «чеховщиной», которыми «обросли» пьесы Чехова вопреки замыслу и прямым указаниям писателя, вопреки тексту. Как же воплотилась программа постановщиков и актеров в спектакле?

{430} Прежде всего нужно сказать, что мы получили величайшее наслаждение от искусства актеров, больших мастеров. Это был подлинный Чехов, без дымки искусственной интимности, Чехов глубоко волнующий, по-человечески поэтичный. Это был Чехов полнокровный, живой и близкий нам, тот Чехов, которого мы хорошо понимаем и воспринимаем совсем не в музейном или историко-бытовом плане. Выявление этих особенностей творчества создателя «Чайки», пожалуй, самое большое достоинство постановки «Трех сестер», осуществленной в 1939 – 1940 годах Немировичем-Данченко. В этом году спектакль возобновлен профессором Раевским (сорежиссером постановки 1940 года), основные роли исполняют молодые артисты. Как же звучит этот спектакль сегодня?

Нужно сказать, что спектакль (может быть, вопреки некоторым программным заявлениям) совсем не прост. Это истинный Чехов, я сказал бы даже — Чехов диалектически сложный, полный противоречий, которых так много в самой жизни. В спектакле переплетаются — как хотел этого автор — трагические и комические моменты; это напоминает иногда шекспировскую драматургию. Люди не только едят, пьют, развлекаются, танцуют, любят и умирают, но радуются и грустят в самые неожиданные минуты. Человеческая жизнь нелогична. Уже первые слова спектакля свидетельствуют об этом. «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина… Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет», — говорит Ольга. Такова жизнь. Во втором действии Вершинин получает из дому записку, из которой узнает, что его жена отравилась. Его реакция необычайно правдива. Он смущенно пытается скрыть случившееся, говорит Маше, что уйдет потихоньку, никого не беспокоя. И с величайшим сожалением в голосе добавляет: «Чаю не буду пить». Он ждал чая весь вечер, несколько раз говорил о нем, и как раз в этот момент чай подали. Так реагируют только живые люди, а не манекены. Через полчаса Вершинин возвращается в гостеприимный дом трех сестер (в одну из них он влюблен); никого не застав, он не удивляется этому, а скорее досадует на свою жену («Жена моя сейчас вздумала попугать меня, едва не отравилась. Все обошлось, и я {431} рад, отдыхаю теперь…»). И это говорит благородный Вершинин, который все время мечтает о том, каким прекрасным будет мир через двести-триста лет.

Здесь мы подошли еще к одной интересной проблеме, великолепно раскрытой в спектакле МХАТ.

Проблема мечты о будущем в «Трех сестрах» до сих пор не была до конца понята. Некоторые пытались объяснить слова Тузенбаха, Вершинина, Ольги, Ирины и других героев пьесы о прекрасном будущем, которое когда-нибудь настанет, слишком буквально. Они забывали, что творчество Чехова сложно, а сам он — не только чистейшей воды поэт и лирик, но и гениальный необычайно тонкий сатирик и юморист. В бесконечно повторяющихся рассуждениях Вершинина о том, какой будет жизнь через много лет, когда нас уже не станет, театр дал почувствовать тонкую иронию самого Чехова — в этом тоже большое достоинство спектакля. Об этом писал в книге о Чехове известный советский критик Ермилов: «Красиво, проникновенно говорит о будущей прекрасной жизни Вершинин. Но как разительно противоречит широкому, светлому размаху его мечты его бездействие, весь облик его жизни, стиснутой в кругу мелочных несчастий! […]

Противоречие между красотой, размахом мечты и слабостью мечтателей — вот главное противоречие, занимающее Чехова в этой пьесе. В этом противоречии он и видел комедийное начало».

Вот правда жизни, полная противоречий, правда диалектическая, смешная и трагическая одновременно. Эту правду донес спектакль МХАТ, после которого нам становится понятным замечание о «Трех сестрах» самого Чехова — он писал комедию и очень сердился, когда при первом чтении пьесы в Московском Художественном театре актеры сочли ее трагедией. […]

Ну хорошо. МХАТ показал в своем спектакле, чем «Три сестры» не являются. Но донес ли он главную мысль? Мне кажется, что донес. Я понял эту мысль очень отчетливо в монологе Тузенбаха во втором действии и в монологе Ольги в конце спектакля. Тузенбах говорит: «После нас будут летать на воздушных шарах… но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая. И через тысячу лет человек будет так же вздыхать: “ах, тяжко жить!”» И еще раз Тузенбах {432} возвращается к этой теме в разговоре с Вершининым: «Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была… Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы не завелись среди них…» Умно передает нам спектакль Московского Художественного театра мудрую мысль Чехова. […]

Можно было бы спорить с постановщиками о решении финала «Трех сестер». Он несколько однозначен и противоречит идее всего спектакля. Но если из целого можно почерпнуть такое богатство мыслей и столько правды о жизни и искусстве, это значит, что «Три сестры» принадлежат к числу спектаклей самых действенных, заставляющих думать, из всех, какие мы когда-либо видели в Варшаве. А видели мы их немало.

Особую рецензию нужно было бы посвятить исполнителям этого волнующего спектакля, который оставил незабываемое впечатление. Актеры МХАТ — чудесные инструменты, голоса которых сливаются в безупречную гармонию, как в самом лучшем оркестре. Не нужно повторять, что каждый — великолепный солист, но никто из них не стремится выделиться из ансамбля. Стоило бы написать обо всех актерах. За неимением места напишу хотя бы коротко о тех, которые были primi inter pares[[278]](#footnote-7). Прежде всего — великолепный Грибов в роли доктора Чебутыкина. Я видел его когда-то в «Мертвых душах» и в «Плодах просвещения». Думаю, что Грибов — один из лучших актеров мира. Он трогателен до слез, иногда смешон, он прост и выразителен, театрален в лучшем значении этого слова; каждый его жест, каждое движение и слово тщательно отделаны, и вместе с тем он правдив, как сама жизнь. С ним выступает целая плеяда мастеров МХАТ: обворожительная, как всегда, Зуева (незабываемая Коробочка из «Мертвых душ»); Массальский (великолепный Вершинин), актер с улыбкой Венгжина[[279]](#endnote-274), трогательный и чуть-чуть иронический; Орлов (Кулыгин), Кольцов (Тузенбах), Попов (Ферапонт). Участвуют в спектакле {433} и молодые артисты МХАТ, которые быстро занимают ведущее положение. Среди них — ослепительная Юрьева (Маша). Актрису такой выразительной силы напрасно было бы искать на многих сценах мира. Ее чарующие черные глаза буквально приковывают к себе зрительный зал. А сколько она сумела «сказать», не говоря ни слова, в сцене с Вершининым! Очень интересно нарисовал образ Соленого Ю. Леонидов, прекрасны в последнем действии Р. Максимова (Ирина) и К. Иванова (Ольга). В первом действии отлично играла К. Ростовцева (Наталья, жена Андрея), позже она, пожалуй, слишком преувеличенно резко вела свою роль, хотя образ «страшной мещанки» и напрашивается на карикатуру. Во всяком случае, Ростовцева — большой талант, властолюбие мещанки она показала абсолютно убедительно. Н. Алексеев великолепно произнес монолог Андрея в конце третьего акта и в дальнейшем играл все лучше и правдивее. […]

В 1960 году исполняется сто лет со дня рождения Чехова. МХАТ показал нам новые возможности интерпретации его произведений, и этим нужно воспользоваться. До сих пор Чехова в Польше играли как поэта грусти, лирика pur sang[[280]](#footnote-8), иногда акцентируя нотки общественной критики и борьбу за совершенствование человека. Все это действительно есть в пьесах Чехова, но для нас важен и Чехов-сатирик, современник, близкий нам многими проблемами, которые волнуют и сейчас. МХАТ выполнил большую задачу, не только популяризируя произведения своего художественного вдохновителя, но и показывая новые, неизвестные до сих пор возможности трактовки его пьес.

## **{****434}** Найто Хисао Исполнилось то, о чем я мечтал пятьдесят лет (Письмо зрителя) (1958 г.)[[281]](#endnote-275)

Добро пожаловать, дорогой МХАТ! Спасибо, что, не посчитавшись с расстоянием, вы все же прибыли к нам — вот что я думал, перечитывая много раз, с чувством огромной радости сообщение газет о прибытии труппы МХАТ в аэропорт Ханэда. То глубокое впечатление и потрясение, которое я пережил 2 декабря 1911 года, увидев впервые поставленную театром «Доё гэкидзё» (в Токио — Юракудза) пьесу «Ночлежка»[[282]](#endnote-276), не только сделало меня на все последующие пятьдесят два года почитателем нового современного театра, но и навсегда осталось у меня в памяти. После того как в 1913 году постановка театра «Доё гэкидзё» была повторена в Императорском театре, она бесчисленное количество раз шла в театре Цукидзи[[283]](#endnote-277) и других профессиональных и любительских коллективах, став в настоящее время вместе с чеховским «Вишневым садом» для нового театра Японии тем же, чем является пьеса «Тюсингура»[[284]](#endnote-278) для классического японского театра. Я видел почти все эти постановки и каждый раз неизменно думал о том, как хорошо было бы увидеть пьесу в исполнении театра, где она была создана.

{435} Конечно, для нас — простых людей — почти невозможно поехать в СССР. Тем более несбыточной была мечта побывать в Московском Художественном театре. Но для меня, полвека жившего этой мечтой, она вдруг неожиданно стала реальностью. Я счастлив и глубоко благодарен судьбе за то, что мне представилась возможность увидеть мои любимые пьесы в исполнении МХАТ

*Найто Хисао*

## **{****436}** Из писем директора Будапештского Национального театра[[285]](#endnote-279)

### I 25 сентября 1957 г. Будапешт

Дорогие товарищи!

Вследствие летнего перерыва в спектаклях и работ, связанных с открытием нового театрального сезона, мы только теперь имеем возможности хотя с запозданием, но еще более сердечно поблагодарить вас за дружеский жест, с которым вы поспешили на помощь нашему театру, попавшему в беду из-за октябрьской контрреволюции[[286]](#endnote-280).

Мы особенно благодарны за ценный дар потому, что как раз в таких костюмах нуждаемся особенно, а у нас достать их почти совершенно невозможно. Материалы, из которых они сделаны, художественны, и наши специалисты от них в восторге.

Если вас не затруднит наша просьба, то мы хотели бы получить информацию относительно выделки этих материалов. Можно ли заказать их у вас и по какой цене?

Мы не забудем товарищеской и дружеской готовности Художественного театра помочь нам. Нам хотелось бы, чтобы связь, создавшаяся за последние годы между нашими театрами, стала еще теснее и задушевнее, в интересах чего мы сделаем все от нас зависящее. Сейчас {437} же напоминаю вам о наших переговорах в Москве, когда мы условились взаимно посылать делегации из пяти артистов на наиболее интересные премьеры.

Теперь мы готовимся к постановкам следующих пьес: 25 октября — Ференц Каринти «Вызывание духов», 27 октября — Фелисьен Марсо «Яйцо» и 7 ноября — Борис Горбатов «Одна ночь».

Мы будем очень рады, если бы вы — поскольку это вас заинтересует — смогли принять участие в наших премьерах.

Примите сердечную благодарность от всех членов нашей труппы.

С товарищеским приветом

*Тамаш Майор*,  
директор Будапештского  
Национального театра

Будапешт, 25 сентября 1957 г.

### II 5 ноября 1959 г. Будапешт

Дорогие товарищи, дорогие наши друзья!

В истории нашей театральной жизни значительным событием явилась премьера пьесы Арбузова «Таня» 5 ноября с. г. в постановке Г. Г. Конского и художественном оформлении Л. Н. Силич.

Прежде чем докладывать об успехе спектакля и о замечательной работе Г. Г. Конского[[287]](#endnote-281), я должен вам рас сказать о том, как во многом прогрессивное венгерское театральное искусство обязано Московскому Художественному театру. Для нас всегда был образцом этот известный всему миру, имеющий славное прошлое театр. Стоя на почве реализма, в тесной связи с жизнью, выпуская спектакли на высоком художественном уровне, МХАТ помогал строительству лучшего будущего, социализма и коммунизма. Некоторые из нас еще до освобождения страны Советской Армией от фашизма старались найти свою творческую дорогу в этом направлении. Это были те, которым выпало на долю счастье видеть в {438} 30‑х годах прекрасные ваши спектакли: «Враги», «Анну Каренину», «Любовь Яровую» и познакомиться с лучшими артистами театра.

… Во время нашего пребывания в Москве по случаю 50‑летнего юбилея Московского Художественного театра и после этого всегда, когда едем к вам, мы чувствуем себя как дома. С большой радостью мы носим значок с изображением чайки, полученный от вас.

В 1956 году, когда враги народной власти подготовляли контрреволюцию и в художественной области, мы наслаждались вашим искусством в Будапеште, в Национальном театре, и еще больше полюбили вас. И в конце октября 1956 года, в самое тяжелое время, мы тоже много думали о вас.

Сейчас, когда жизнь у нас идет хорошо, когда мы можем не только сохранить достигнутое, но и работать над созданием лучшего будущего нашего театра, мы хотим вас еще раз поблагодарить за ту помощь, которую вы нам оказали в свое время передачей технического опыта, костюмов и бутафории, а сейчас оказали присылкой Г. Г. Конского в Будапешт для постановки спектакля.

Здешняя работа тов. Конского, хоть условия были не те, что в Художественном театре (он должен был поставить спектакль в течение семи недель), — означала для нас очень много.

Мы считаем, что выбор пьесы был правилен. Хорошая и современная идея заложена в пьесе: как молодая женщина становится настоящим человеком, коммунистом в советском обществе 30‑х годов. Выбор был правилен еще и потому, что пьеса дала возможность Г. Г. Конскому ответить на один вызывающий в нашей художественной жизни много споров вопрос: каким путем создавать современный театр — средствами формы или путем глубокого психологического раскрытия чувств, конфликтов и действий современных людей? Спектакль помог нам в разрешении еще одной спорной проблемы: когда мы показываем со сцены реальную жизнь настоящих людей, то нет необходимости натуралистически показывать такие стороны жизни, которые не льют воду на мельницу сквозного действия.

Реальное и художественное очень хорошо слилось в единое целое в этой постановке. Тов. Конский с большой {439} внутренней силой, глубоко психологически раскрывает каждый образ и весь спектакль в целом. Он так поставил спектакль, что события пьесы протекают перед глазами зрителей естественно, сами собой, жизненно и правдиво. Г. Конский остался верен принципам Художественного театра и в том, что в спектакле режиссера не видно, он до конца растворился в игре актеров.

Я хочу особенно подчеркнуть, что очень редко мы видели такие подчиненные существу пьесы, во всех подробностях отточенные мизансцены. Таким образом удалось добиться, что в «Тане» нет ни одной дешевой сентиментальной детали, хотя это у нас довольно распространенное явление. Мы могли бы пересказать из сцены в сцену весь спектакль, как Г. Конский обрисовывает образ Тани при ее появлении, как тонко обнаруживаются первые трудности в ее отношениях с Германом, как режиссер размещает гостей в сцене у Германа, какими простыми, естественными средствами он добивается, что внимание зрителей обращается то на Таню, то на Шаманову, то на Германа. В сцене сибирской гостиницы мы иногда чувствуем, что находимся в Художественном театре.

В режиссуре Г. Конского великолепно чувствуется и тот принцип Художественного театра, когда все — артисты, декорации, освещение, шумы, музыка — в одинаковой мере подчинено идее спектакля. Незабываема, например, сцена, когда Таня почти бесчувственно, глухим голосом сообщает о том, что ребенок ее умер. Она неподвижно сидит у окна, и только сменой освещения и внешними звуками режиссер передает, что стемнело, прошла ночь, снова наступило утро, начинается новый день, такой же, как был вчера, — только у Тани уже не живет сын. Драматизм события контрастно подчеркивают звуки вокализа, доносящиеся из помещения по соседству, и все утро характеризуется этим привычным упражнением голоса, что создает особо волнующую атмосферу. Еще о многих таких режиссерских находках можно было бы рассказать, но в письме это невозможно.

Очень важной в режиссуре Г. Конского была для нас его педагогическая работа. Когда он выбрал пьесу, то сразу сказал, что Таню должна играть Мария Тэрэчик[[288]](#endnote-282), потому что он ее очень ценит и вообще с большим интересом следит за развитием венгерской театральной и {440} кинематографической жизни. Он видел больше венгерских фильмов, чем мы, и благодаря замечательной памяти знает венгерских артистов лучше, чем мы, занятые делами повседневной жизни. Мы обратили внимание Г. Конского, что Мария Тэрэчик в театре еще не добилась настоящего успеха, что она очень много снималась в кино, где не столько актеру, сколько режиссеру приходится заниматься построением роли, где надо играть отдельные лишенные строгой последовательности куски, где ее небольшому голосу приходит на помощь микрофон, где ее не связывает присутствие зрительного зала и т. д. Тов. Конский все-таки взялся раскрепостить скованность Марии Тэрэчик, и это ему в полной мере удалось. Мы с радостью следили за тем, как он научил молодую актрису изнутри раскрывать жизнь образа, как он терпеливой, тщательной работой освободил актрису от боязни зрителя, ранее ей свойственную, научил ее естественно двигаться на сцене.

… Работа Конского в театре и вне театра помогла укреплению венгеро-советской дружбы. Это был труд режиссера-коммуниста, который ни на какие уступки не шел, когда речь шла о его художественном вкусе или мировоззрении. Он непосредственно и человечно говорил с актерами, всегда образцово был подготовлен к репетициям. Весь театр его высоко оценил, поверил ему и полюбил. Я хотел бы подчеркнуть серьезное политическое значение работы Г. Г. Конского.

… Мы благодарим Художественный театр за то, что вы отпустили к нам тов. Конского, этим вы оказали Венгерскому Национальному театру очень большую помощь.

Желаю всему коллективу МХАТ больших творческих успехов и еще раз — спасибо!

С товарищеским приветом

*Тамаш Майор, директор*

5 ноября 1959 г., гор. Будапешт

## **{****441}** Сл. Васев Гимн душевной молодости (Из статьи) (1960 г.)[[289]](#endnote-283)

При встрече с большим искусством человек всегда бывает поражен его силой, ясностью, осязаемостью. И испытывает радость от его победы.

… Встреча с таким искусством произошла на спектакле «Беспокойная старость» с участием гостей из Советского Союза — артистов МХАТ Ольги Андровской и Юрия Кольцова. Это скромные, без шума и фанфар, но содержательные и волнующие, незабываемые театральные праздники, которые, кстати сказать, опровергают предсказания об отмирании театра. Как раз наоборот: эти встречи раскрывают и необъятность, и свежесть, и неисчерпаемые возможности театрального искусства, свидетельствуют о глубине его могучего воздействия.

… Андровская и Кольцов показывают лучшие образцы того пути к сценическому образу, который с такой гениальной, мы бы сказали, с Полежаевской настойчивостью был исследован и разработан Станиславским. И может быть, именно в создании образов Полежаева и Марии Львовны этот творческий путь не только получил блестящее подтверждение, но и обнаружил возможности разнообразного, индивидуального осуществления исполнительского замысла.

{442} Различны пути, которыми Андровская и Кольцов достигают одной и той же цели.

Рисунок Андровской мягок, эмоционален, лиричен; простота, непосредственность и внутреннее изящество характеризуют линию ее жизни на сцене.

Кольцов рисует контрастно, но без показной резкости, с графической ясностью и точностью. Несколько хорошо прочувствованных жизненно правдивых черт создают обаятельный образ профессора Полежаева. Артист умело оттеняет и профессорскую рассеянность и неизменный профессорский юмор. Все в Полежаеве — Кольцове — и юмор, и сердечность ученого, работающего на благо народа, и душевная молодость, с которой он принимает революцию, — органично и естественно, все вытекает из цельности его характера. И у Андровской и у Кольцова поражает сила дарования, мастерство, культура, гражданское и политическое сознание.

… Только глубокое проникновение в образ может привести к такому органическому общению, к той жизненности, простоте и тонкости, которые присущи замечательному дуэту третьего акта. Полежаев и Мария Львовна сидят у пианино, они в полном одиночестве и в то же время в непосредственной духовной близости с народом, с тем великим, чье дыхание они чувствуют и чей голос выстрелами нарушает тишину, — с революцией.

Поэтому так правдив и необходим марш, который начинает играть Мария Львовна!

Разве это жалоба на старость? Какая же тут старость? Здесь не может быть и речи о старости, мертвящей душу, той, которая проявляется в жалких душевных конвульсиях Воробьева, в духовной опустошенности группы студентов. Это жизнедеятельная, никогда не стареющая старость Полежаева и Марии Львовны. Это бодрая и бурлящая молодость новой жизни.

Несколько лет тому назад была напечатана статья Андровской, в которой она сожалела о том, что драматурги пишут мало пьес о современности, — она так хотела бы в них играть. (Это актриса, известная прекрасными образами, созданными ею в основном в классических пьесах.) Без сомнения, в «Беспокойной старости» она находит удовлетворение своих желаний.

В исполнении Андровской и Кольцова пьеса Рахманова звучит как гимн душевной молодости.

## **{****443}** Стефан Каракостов Трагедия тирана в искусстве А. О. Степановой (Из статьи) (1961 г.)[[290]](#endnote-284)

Выступления народной артистки СССР А. О. Степановой из МХАТ в роли королевы Елизаветы в «Марии Стюарт» Шиллера (постановка Народного Молодежного театра) превратились в праздник для всех, кто любит искусство глубокого человеческого переживания.

В игре Степановой не только с предельной ясностью показано подлинное лицо Елизаветы, но и воссозданы самые типичные черты коронованных тиранов. С одной стороны, мы видим благородство невинности, с другой — тончайшими средствами раскрывается порочная душа развратницы; перед нами государственный деятель, который ищет мира с Францией, и вместе с тем — королева, готовая ввергнуть человечество в ужасы войны, если задеты интересы ее особы.

Незабываема Степанова в сцене совета — острый взгляд, беспокойные руки, вся фигура говорит о скрытой буре в душе тиранки, которая делает вид, что не хочет гибели Марии, а всем своим существом жаждет этого.

Встреча с Марией — наивысшая точка в этом незабываемом спектакле. Королева довольна собой, она торжествует {444} победу… У Елизаветы — Степановой чувства быстро сменяют друг друга, одна страсть уступает место другой, одна стихия сталкивается с другой, еще более сильной. Удивленный зритель, затаив дыхание, следит за этим поединком двух королев. […]

Искусство Степановой захватывает, волнует не внешними эффектами, а высокой культурой слова, искренностью переживания и созвучным ей сценическим воплощением. У Степановой все было не только в высшей степени театрально, но и верно, правдиво, убедительно. Ее сатира выражалась не в карикатуре, она была психологически мотивирована.

Многому научили эти спектакли тех, кто предпочитал искусство переживания внешнему, плакатному решению образа. Эта психологическая правда была наиболее убедительной в сцене, когда Елизавета подписывает смертный приговор Марии. Здесь изысканное лицемерие и скрытая злоба маскируются благородством. Королева убивает и одновременно перекладывает ответственность за это на других, чтобы остаться чистой в мнении народа. На сцене нет народа, но в глазах Елизаветы — Степановой мы видим страх перед ним. Игра Степановой развивает мысль Шиллера: народ — двигатель истории, и его боятся, с ним хитрят коронованные особы.

За это правдивое и волнующее исполнение, раскрывшее перед нами трагедию тирана, мы можем только благодарить большую актрису и радоваться, что есть на свете такое глубокое, правдивое и неповторимое искусство, вдохновленное великим Станиславским.

# **{****494}** Постановки МХАТ СССР с ноября 1917 года по 1 января 1962 года

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Сезон | № пп. | Автор | Название пьесы | Дата постановки | Режиссура | Художник | Сколько раз прошел спектакль |
| 22-й 1919/20 | 1 (63)[[291]](#footnote-9) | Дж.‑Г. Байрон | «Каин» | 4.IV 1920 | К. С. Станиславский, А. Л. Вишневский | Н. А. Андреев | 8 |
| 23-й 1920/21 | — | Новых постановок не было. | | |  |  |  |
| 24-й 1921/22 | 2 (64) | Н. В. Гоголь | «Ревизор» | 8.X 1921 | К. С. Станиславский | К. Ф. Юон | 52 |
| 25—26-й 1922/24 | — | Гастрольная поездка за границу | | |  |  |  |
| 27-й 1924/25 | — | Новых постановок не было. | | |  |  |  |
| 28-й 1925/26 | 3 (65) | К. А. Тренев | «Пугачевщина» | 19.IX 1925 | Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, Л. М. Леонидов | А. Ф. Степанов | 41 |
| {495} 4 (66) | А. Н. Островский | «Горячее сердце» | 23.I 1926 | К. С. Станиславский, М. М. Тарханов, И. Я. Судаков | Н. П. Крымов | 607 |
| 5 (67) | А. Р. Кугель | «Николай I и декабристы» | 19.V 1926 | Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссер Н. Н. Литовцева | Д. Н. Кардовский, В. А. Симов | 37 |
| 6 (68) | П. Нивуа, М. Паньоль | «Продавцы славы» | 15.VI 1926 | Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры В. В. Лужский, Н. М. Горчаков | С. И. Исаков | 103 |
| 29-й 1926/27 | 7 (69) | М. А. Булгаков | «Дни Турбиных» | 5.X 1926 | Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссер И. Я. Судаков | Н. П. Ульянов | 987 |
| 8 (70) | Бомарше | «Безумный день, или Женитьба Фигаро» | 28.IV 1927 | К. С. Станиславский, Е. С. Телешева, Б. И. Вершилов | А. Я. Головин | 430 |
| {496} 30-й 1927/28 | 9 (71) | Вл. Масс (на тему мелодрамы Денери и Кермона) | «Сестры Жерар» | 29.X 1927 | Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры Н. М. Горчаков, Е. С. Телешева | А. В. Щусев, В. А. Симов, И. Я. Гремиславский | 171 |
| 10 (72) | Вс. В. Иванов | «Бронепоезд 14-69» | 8.XI 1927 | Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И Я Судаков, Н. Н. Литовцева | В. А. Симов | 327 |
| 11 (73) | Л. Леонов | «Унтиловск» | 17.II 1928 | Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссер В. Г. Сахновский | Н. П. Крымов | 20 |
| 12 (74) | В. П. Катаев | «Растратчики» | 20.IV 1928 | Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссер И. Я. Судаков | И. М. Рабинович | 1 |
| 31-й 1928/29 | 13 (75) | В. П. Катаев | «Квадратура круга» | 12.IX 1928 | Художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко, режиссер Н. М. Горчаков | В. И. Козлинский | 646 |
| {497} 14 (76) | Вс. В. Иванов | «Блокада» | 26.II 1929 | Вл. И. Немирович-Данченко, И. Я. Судаков | И. М. Рабинович | 69 |
| 32-й 1929/30 | 15 (77) | Ф. М. Достоевский | «Дядюшкин сон» | 2.XII 1929 (возобновлен в 1941) | Художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко, режиссеры В. Г. Сахновский, К. И. Котлубай | М. Т. Зандин (1929) В. В. Дмитриев (1941) | 517 |
| 16 (78) | Л. Н. Толстой | «Воскресение» | 30.I 1930 | Вл. И. Немирович-Данченко, И Я. Судаков, И. М. Раевский | В. В. Дмитриев | 723 |
| 17 (79) | М. Уоткинс | «Реклама» | 22.II 1930 | Художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко, режиссеры Е. С. Телешева, Б. И. Вершилов | П. В. Вильямс | 245 |
| {498} 18 (80) | У. Шекспир | «Отелло» | 14.III 1930 | План постановки К. С. Станиславского, режиссер И. Я. Судаков | А. Я. Головин | 10 |
| 19 (81) | С. Карташев | «Наша молодость» | 15.V 1930 | Художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко, режиссер Н. Н. Литовцева | Б. Н. Ливанов | 337 |
| 20 (82) | Ю. К. Олеша | «Три толстяка» | 24.V 1930 | Художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко, режиссеры И. М. Москвин, Н. М. Горчаков и Е. С. Телешева | Б. Р. Эрдман | 91 |
| 33-й 1930/31 | 21 (83) | Ф. А. Ваграмов | «Взлет» | 20.X 1930 | В. Г. Сахновский | Т. Ф. Базурин, В. В. Кисимов, М. В. Куренков, А. И. Константиновский | 66 |
| 22 (84) | В. М. Киршон | «Хлеб» | 25.I 1931 | И. Я. Судаков | Н. А. Шифрин | 227 |
| {499} 34-й 1931/32 | 23 (85) | А. Н. Афиногенов | «Страх» | 24.XII 1931 | И. Я. Судаков | Н. А. Шифрин | 210 |
| 35-й 1932/33 | 24 (86) | Н. В. Гоголь | «Мертвые души» | 28.XI 1932 | Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры В. Г. Сахновский, Е. С. Телешева | В. А. Симов, В. В. Дмитриев, И. Я. Гремиславский | 713 |
| 25 (87) | К. Гольдони | «Хозяйка гостиницы» | 25.IV 1933 | Б. А. Мордвинов, М. М. Яншин | П. П. Кончаловский | 120 |
| 26 (88) | А. Н. Островский | «Таланты и поклонники» (возобновлен 28.III 1948) | 14.VI 1933 | Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссер Н. Н. Литовцева | Н. П. Крымов, И. Я. Гремиславский | 413 |
| 36-й 1933/34 | 27 (89) | М. Горький (инсценировка П. С. Сухотина) | «В людях» | 25.IX 1933 | М. Н. Кедров | С. И. Иванов | 125 |
| {500} 28 (90) | М. Горький | «Егор Булычов и другие» | 6.II 1934 | Художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко, режиссер В. Г. Сахновский | К. Ф. Юон | 28 |
| 29 (91) | В. М. Киршон | «Чудесный сплав» | 22.V 1934 | Б. А. Мордвинов | М. З. Левин | 143 |
| 37-й 1934/35 | 30 (92) | Ч. Диккенс (инсценировка Н. А. Венкстерн) | «Пиквикский клуб» | I.XII 1934 | В. Я. Станицын | П. В. Вильямс | 643 |
| 31 (93) | А. Н. Островский | «Гроза» | 2.XII 1934 | Вл. И. Немирович-Данченко, И. Я. Судаков | И. М. Рабинович | 145 |
| 32 (94) | А. Е. Корнейчук | «Платон Кречет» | 13.VI 1935 | И. Я. Судаков | А. Д. Гончаров, Л. Н. Попов | 520 |
| 38-й 1935/36 | 33 (95) | М. Горький | «Враги» | 10.X 1935 | Вл. И. Немирович-Данченко, М. Н. Кедров, | В. В. Дмитриев | 275 |
| 34 (96) | М. А. Булгаков | «Мольер» | 13.II 1936 | Н. М. Горчаков | П. В. Вильямс | 7 |
| {501} 39-й 1936/37 | 35 (97) | К. А. Тренев | «Любовь Яровая» | 29.XII 1936 | Вл. И. Немирович-Данченко , И. Я. Судаков | Н. П. Акимов | 191 |
| 36 (98) | Л. Н. Толстой (инсценировка Н. Д. Волкова) | «Анна Каренина» | 21.IV 1937 | Вл. И. Немирович-Данченко , В. Г. Сахновский | В. В. Дмитриев | 959 |
| 40-й 1937/38 | 37 (99) | Н. Е. Вирта | «Земля» | 5.XI 1937 | Л. М. Леонидов, Н. М. Горчаков | В. Ф. Рындин | 107 |
| 41-й 1938/39 | 38 (100) | А. С. Грибоедов | «Горе от ума» | 30.X 1938 | Вл. И. Немирович-Данченко, Е. С. Телешева | В. В. Дмитриев | 50 |
| 39 (101) | М. Горький | «Достигаев и другие» | 31.X 1938 | Л. М. Леонидов, И. М. Раевский | В. Ф. Рындин | 95 |
| 40 (102) | Л. М. Леонов | «Половчанские сады» | 6.V 1939 | Художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко, режиссер В. Г. Сахновский | В. В. Дмитриев | 36 |
| {502} 42-й 1939/40 | 41 (103) | Мольер | «Тартюф» | 4.XII 1939 | К. С. Станиславский, М. Н. Кедров, В. О. Топорков | П. В. Вильямс | 82 |
| 42 (104) | А. Н. Островский | «Трудовой хлеб» | 1.I 1940 | Руководитель постановки В. Г. Сахновский, режиссеры А. Н. Грибов, Н. А. Подгорный | В. В. Кисимов | 63 |
| 43 (105) | А. П. Чехов | «Три сестры» | 24.IV 1940 | Вл. И. Немирович-Данченко, Н. Н. Литовцева, И. М. Раевский | В. В. Дмитриев | 644 |
| 43-й 1940/41 | 44 (106) | Р. Шеридан | «Школа злословия» | 18.XII 1940 | Руководитель постановки В. Г. Сахновский, режиссеры Н. М. Горчаков, П. С. Ларгин | Н. П. Акимов | 790 |
| {503} 44-й 1941/42 | 45 (107) | Н. Ф. Погодин | «Кремлевские куранты» (1-я редакция) | 22.I 1942 | Вл. И. Немирович-Данченко, Л. М. Леонидов, М. О. Кнебель | В. В. Дмитриев | 381 |
| 45-й 1942/43 | 46 (108) | А. Е. Корнейчук | «Фронт» | 7.XI 1942 | Н. П. Хмелев, И. М. Раевский, Б. Н. Ливанов, М. М. Яншин | В. В. Дмитриев | 66 |
| 47 (109) | М. А. Булгаков | «Последние дни» («Пушкин») | 10.IV 1943 | В. Я. Станицын, В. О. Топорков | П. В. Вильямс | 242 |
| 48 (110) | А. А. Крон | «Глубокая разведка» | 23.VI 1943 | М. Н. Кедров | В. Е. Татлин | 271 |
| 46-й 1943/44 | 49 (111) | К. М. Симонов | «Русские люди» | 12.IX 1943 | Художественный руководитель Н. П. Хмелев, режиссеры В. Я. Станицын, М. О. Кнебель | В. В. Дмитриев | 52 |
| {504} 50 (112) | А. Н. Островский | «Последняя жертва» | 27.VII 1944 | Н. П. Хмелев, Е. С. Телешева, Г. Г. Конский | В. В. Дмитриев | 402 |
| 47-й 1944/45 | 51 (113) | Д. А. Крон | «Офицер флота» | 18.IV 1945 | Н. М. Горчаков, И. М. Раевский | Н. П. Акимов | 193 |
| 48-й 1945/46 | 52 (114) | О. Уайльд | «Идеальный муж» | 30.XII 1945 | В. Я. Станицын Г. Г. Конский | И. Я. Гремиславский | 659 |
| 53 (115) | А. Н. Толстой | «Иван Грозный» («Трудные годы») | 16.VI 1946 | А. Д. Попов, М. О. Кнебель | П. В. Вильямс | 63 |
| 49-й 1946/47 | 54 (116) | Б. Ф. Чирсков | «Победители» | 14.II 1947 | В. Я. Станицын, Г. Г. Конский | П. В. Вильямс | 83 |
| 55 (117) | А. П. Чехов | «Дядя Ваня» | 10.VI 1947 | М. Н. Кедров, Н. Н. Литовцева, И. Я. Судаков | В. В. Дмитриев | 301 |
| 56 (118) | К. М. Симонов | «Русский вопрос» | 28.VI 1947 | М. Н. Кедров, А. М. Карев, Г. Г. Конский | И. Я. Гремиславский | 31 |
| {505} 50-й 1947/48 | 57 (119) | Н. А. Асанов | «Алмазы» | 5.XI 1947 | Руководитель постановки В. Я. Станицын, режиссеры И. М. Раевский, И. Я. Судаков | И. С. Федотов | 26 |
| 58 (120) | К. М. Симонов | «Дни и ночи» | 5.XI 1947 | М. Н. Кедров, Г. А. Герасимов, А. М. Карев | Н. А. Шифрин | 52 |
| 59 (121) | А. Н. Островский | «Лес» | 6.V 1948 | М. Н. Кедров, В. А. Орлов, В. О. Топорков | В. В. Дмитриев | 109 |
| 60 (122) | С. Я. Маршак | «Двенадцать месяцев» | 9.V 1948 | В. Я. Станицын, Н. М. Горчаков, П. В. Лесли | Б. И. Волков | 96 |
| 61 (123) | Н. Е. Вирта | «Хлеб наш насущный» | 9.VI 1948 | И. Я. Судаков, М. О. Кнебель | В. В. Дмитриев | 43 |
| 51-й 1948/49 | 62 (124) | А. А. Суров | «Зеленая улица» | 25.XII 1948 | М. Н. Кедров, А. М. Карев | Б. И. Волков | 93 |
| 63 (125) | А. Н. Островский | «Поздняя любовь» | 25.III 1949 | Н. М. Горчаков, М. М. Яншин | И. С. Федотов | 299 |
| {506} 64 (126) | Н. Е. Вирта | «Заговор обреченных» | 19.V 1949 | Г. Г. Конский, В. П. Марков | А. П. Васильев | 25 |
| 65 (127) | Ч. Диккенс (инсценировка Н. А. Венкстерн) | «Домби и сын» | 17.V 1949 | В. Я. Станицын | Б. И. Волков | 317 |
| 52-й 1949/50 | 66 (128) | С. В. Михалков | «Илья Головин» | 7.XI 1949 | Н. М. Горчаков, В. О. Топорков, М. М. Яншин | И. П. Веселкин | 63 |
| 67 (129) | К. М. Симонов | «Чужая тень» | 17.XII 1949 | М. Н. Кедров, А. М. Карев | А. П. Васильев | 133 |
| 68 (130) | М. Горький | «Мещане» | 29.XII 1949 | Руководитель постановки М. Н. Кедров, режиссеры С. К. Блинников, И. М. Раевский | И. П. Веселкин | 166 |
| 53-й 1950/51 | 69 (131) | Е. Ю. Мальцев (инсценировка Н. А. Венкстерн) | «Вторая любовь» | 7.XI 1950 | В. Я. Станицын, С. К. Блинников | Б. И. Волков | 82 |
| {507} 70 (132) | Б. А. Лавренев | «Разлом» | 28.XII 1950 | В. Я. Станицын, И. М. Раевский | Н. А. Шифрин | 88 |
| 71 (133) | С. В. Михалков | «Потерянный дом» | 28.III 1951 | А. М. Карев | А. Б. Матвеев | 17 |
| 72 (134) | Л. Н. Толстой | «Плоды просвещения» | 12.V 1951 | М. Н. Кедров, Н. Н. Литовцева, П. В. Лесли | А. П. Васильев | 337 |
| 54-й 1951/52 | — | Новых постановок не было. | | |  |  |  |
| 55-й 1952/53 | 73 (135) | М. В. Большинцов, М. Э. Чиаурели | «Залп “Авроры”» | 1.XI 1952 | М. Н. Кедров, А. М. Карев, В. Я. Станицын | Н. А. Шифрин | 82 |
| 74 (136) | М. Горький | «Дачники» | 5.II 1953 | М. Н. Кедров, В. А. Орлов | И. П. Веселкин | 94 |
| 75 (137) | Вс. В. Иванов | «Ломоносов» | 14.V 1953 | Б. Н. Ливанов, В. П. Марков | В. М. Ходасевич | 36 |
| {508} 56-й 1953/54 | 76 (138) | А. Якобсон | «Ангел-хранитель из Небраски» | 28.X 1953 | Г. Г. Конский | Б. И. Волков | 17 |
| 77 (139) | В. П. Катаев | «За власть Советов» | 6.IV 1954 | М. Н. Кедров, Н. М. Горчаков, Г. А. Герасимов | М. Л. Плахова | 25 |
| 57-й 1954/55 | 78 (140) | А. В. Софронов | «Сердце не прощает» | 10.XII 1954 | С. К. Блинников | А. Б. Матвеев | 51 |
| 79 (141) | Б. А. Лавренев | «Лермонтов» | 30.XII 1954 | В. Я. Станицын, И. М. Раевский | А. Д. Понсов | 70 |
| 80 (142) | У. Шекспир | «Двенадцатая ночь» | 14.V 1955 | В. Я. Станицын, П. В. Массальский | В. М. Ходасевич | 52 |
| 58-й 1955/56 | 81 (143) | Л. Хеллман | «Осенний сад» | 11.II 1956 | Н. М. Горчаков, Г. Г. Конский | Л. Н. Силич | 203 |
| 82 (144) | Н. Ф. Погодин | «Кремлевские куранты» (2-я редакция) | 16.II 1956 | М. О. Кнебель, И. М. Раевский, В. П. Марков | В. В. Дмитриев, Т. Б. Серебрякова | 225 |
| 83 (145) | А. Д. Салынский | «Забытый друг» | 2.V 1956 | В. В. Белокуров, Н. Д. Ковшов | А. П. Васильев | 85 |
| {509} 59-й 1956/57 | 84 (146) | Л. Н. Рахманов | «Беспокойная старость» | 27.XI 1956 | Н. М. Горчаков | Л. Н. Силич | 101 |
| 85 (147) | И. С. Тургенев | «Дворянское гнездо» | 16.III 1957 | М. М. Яншин, П. В. Лесли | Б. И. Волков | 96 |
| 86 (148) | Ф. Шиллер | «Мария Стюарт» | 23.III 1957 | В. Я. Станицын | Б. Р. Эрдман | 187 |
| 87 (149) | М. Себастиян | «Безымянная звезда» | 4.V 1957 | М. О. Кнебель, В. П. Марков | М. М. Курилко | 60 |
| 60-й 1957/58 | 88 (150) | Б. Шоу | «Ученик дьявола» | 2.XI 1957 | Г. Г. Конский, Ю. В. Недзвецкий | Л. Н. Силич | 129 |
| 89 (151) | Л. М. Леонов | «Золотая карета» | 6.XI 1957 | В. Я. Станицын, В. А. Орлов, П. А. Марков | Л. Н. Силич | 88 |
| 90 (152) | У. Шекспир | «Зимняя сказка» | 2.I 1958 | М. Н. Кедров, А. М. Карев | В. Ф. Рындин | 134 |
| 91 (153) | Б. И. Левантовская | «Дмитрий Стоянов» | 21.I 1958 | В. Н. Богомолов | В. Г. Лесков | 23 |
| {510} 92 (154) | В. А. Раздольский | «Дорога через Сокольники» | 8.III 1958 | В. К. Монюков | А. Д. Понсов | 300 |
| 93 (155) | А. П. Чехов | «Вишневый сад» | 17.IV 1958 | В. Я. Станицын | Л. Н. Силич | 106 |
| 61-й1958/59 | 94 (156) | Г. Фигейредо | «Лиса и виноград» | 1.X 1958 | П. В. Лесли | Б. Р. Эрдман | 227 |
| 95 (157) | Н. Ф. Погодин | «Третья, патетическая» | 21.XII 1958 | М. Н. Кедров, В. Н. Богомолов | Л. В. Батурин | 130 |
| 96 (158) | А. Кронин | «Юпитер смеется» | 30.XII 1958 | А. М. Карев, Н. Д. Ковшов | А. П. Васильев | 216 |
| 97 (159) | С. И. Алешин | «Все остается людям» | 16.VI 1959 | Г. Г. Конский, Ю. В. Недзвецкий | Л. Н. Силич | 60 |
| 62-й 1959/60 | 98 (160) | Г. Е. Николаева (инсценировка Г. Герасимова) | «Битва в пути» | 29.XI 1959 | В. Я. Станицын, В. К. Монюков | Б. Р. Эрдман | 83 |
| {511} 99 (161) | А. П. Чехов | «Чайка» | 29.I 1960 | В. Я. Станицын, И. М. Раевский | Н. А. Шифрин | 40 |
| 100 (162) | А. Миллер | «Смерть коммивояжера» | 17.III 1960 | А. М. Карев, Г. А. Герасимов | И. М. Рабинович | 42 |
| 101 (163) | Б. Н. Ливанов (по роману Ф. М. Достоевского) | «Братья Карамазовы» | 9.IV 1960 | Б. Н. Ливанов, П. А. Марков, В. П. Марков | А. Д. Гончаров | 74 |
| 102 (164) | Г. Ибсен | «Кукольный дом» | 17.VI 1960 | И. М. Тарханов | Б. Р. Эрдман | 45 |
| 63-й 1960/61 | 103 (165) | С. И. Алешин | «Точка опоры» | 21.XII 1960 | Г. Г. Конский, Ю. В. Недзвецкий | А. П. Васильев | 48 |
| 104 (166) | Н. Ф. Погодин | «Цветы живые» | 21.V 1961 | В. Я. Станицын, А. М. Карев, И. М. Тарханов | Э. Г. Стенберг | 21 |
| 64-й 1961/62 | 105 (167) | А. Е. Корнейчук | «Над Днепром» | 27.IX 1961 | М. Н. Кедров, С. К. Блинников, И. М. Раевский | И. П. Веселкин | 21 |
| {512} 106 (168) | И. В. Соболев | «Хозяин» | 17.X 1961 | Б. Н. Ливанов, П. А. Марков, В. П. Марков | А. Д. Гончаров | 14 |
| 107 (169) | Ю. К. Олеша, М. А. Горюнов | «Три толстяка» | 30.XII 1961 | В. Н. Богомолов, М. А. Горюнов | Л. В. Батурин | 1 |
| Кроме перечисленных спектаклей в репертуар МХАТ после 1917 г. были включены спектакли студий: | | | | | | | |
| Третьей студии: | | Ч. Диккенс | «Битва жизни» | 4.X 1924 | Н. М. Горчаков | Б. М. Шухмин | 349 |
| Второй студии: | | Д. Смолин | «Елизавета Петровна» | 29.III 1925 | В. Л. Мчеделов, Л. В. Баратов | С. И. Иванов | 311 |

# **{****445}** Комментарии

# **{****447}** Под руководством партии

## В. И. Ленин о Художественном театре

#### Из письма В. И. Ленина М. А. Ульяновой

1. Печатается по тексту сборника «Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство», 1956, стр. 375.

   Письмо от 20 февраля 1901 г. адресовано В. И. Лениным матери, Марии Александровне Ульяновой; написано оно во время пребывания в эмиграции. [↑](#endnote-ref-2)
2. В. И. Ленин был в Художественном театре в начале 1900 г., очевидно в середине февраля, когда он вернулся из сибирской ссылки и нелегально приехал в Москву, где остановился у своих родных. Судя по воспоминаниям Н. К. Крупской, Ленин смотрен в МХТ спектакль «Геншель» Г. Гауптмана.

   #### Из письма В. И. Ленина М. А. Ульяновой

   [↑](#endnote-ref-3)
3. Печатается по тексту сборника «Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство», 1956, стр. 379.

   #### Н. К. Крупская. Что нравилось Ильичу из художественной литературы. (Из воспоминаний)

   [↑](#endnote-ref-4)
4. Шестая симфония П. И. Чайковского — «Патетическая». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-2)
5. Печатается по тексту сборника «Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство», 1956, стр. 505 – 508. [↑](#endnote-ref-5)
6. Из контекста ясно, что речь идет о посещении В. И. Лениным спектаклей МХАТ и его Первой студии после Октябрьской революции. [↑](#endnote-ref-6)
7. Н. К. Крупская в своих «Воспоминаниях о Ленине» подробнее развивает эту мысль: «Когда мы потом в России смотрели с Ильичем постановку “На дне” Горького в Художественном театре — а Владимиру Ильичу очень хотелось посмотреть эту пьесу, — ему ужасно не понравилась “театральность” постановки, отсутствие тех бытовых мелочей, которые, как говорится, “делают {448} музыку”, рисуют обстановку во всей ее конкретности» (Н. К. Крупская, Воспоминания о Ленине, части I и II, М., Партиздат, 1933, стр. 246).

   Однако В. И. Ленин и после посещения спектакля продолжал сохранять интерес к нему. Это видно хотя бы из того, что в рабочем кабинете Ленина в Кремле в одном из книжных шкафов хранится монография Н. Е. Эфроса о спектакле «На дне» в постановке МХТ, выпущенная в 1923 г. [↑](#endnote-ref-7)
8. Спектакль Первой студии МХТ.

   #### А. В. Луначарский. Ленин и искусство. (Из статьи)

   [↑](#endnote-ref-8)
9. Печатается по тексту сборника «Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство», 1956, стр. 526.

   #### К. С. Станиславский — Е. К. Малиновской

   [↑](#endnote-ref-9)
10. Рукописный подлинник письма от 15 октября 1918 г. хранится в архиве Музея МХАТ.

    Печатается по тексту Собрания сочинений К. С. Станиславского, т. 8, М., «Искусство», 1961, стр. 9 – 10.

    *Малиновская Елена Константиновна* (1875 – 1942) — общественный и театральный деятель. Член КПСС с 1905 г. С 1918 г. управляющий московскими государственными, а с 1920 г. — академическими театрами. [↑](#endnote-ref-10)
11. Бюро комиссаров сейфов было создано в первый год революции в связи с национализацией банков. Постановлением Президиума Московского Совета рабочих депутатов от 18 апреля 1918 г. было разрешено «артисткам и артистам, действительно нуждающимся, согласно удостоверений, выдаваемых Художественно-просветительным отделом, выдавать из сейфов, из ссудных касс юбилейные и именные подношения без внесения какого бы то ни было налога». Очевидно, такое удостоверение Малиновская прислала Станиславскому. [↑](#endnote-ref-11)
12. По-видимому, речь идет о пленарном заседании научно-теоретической группы ТЕО (Театрального отдела Наркомпроса), состоявшемся 14 октября 1918 г.

    #### К. С. Станиславский. Обращение к участникам митинга работников театрального искусства

    [↑](#endnote-ref-12)
13. Опубликовано в журнале «Вестник театра», № 48, 13 – 19 января 1920 г.

    Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 6, М., «Искусство», 1959, стр. 112 – 113.

    На митинге, состоявшемся в Большом театре, обсуждались вопросы об отношении актеров к «современной общественной жизни и к борьбе направлений в области искусства и театра», в частности. После ряда выступлений, в том числе и А. В. Луначарского, была принята декларация, в которой говорилось: «Мы считаем, что работники искусств есть члены общепролетарской мировой семьи, и поэтому считаем, что мы не можем наблюдать, как российский пролетариат напрягает все свои силы в борьбе за свое полное освобождение, а должны посильно, всеми {449} своими знаниями и талантами помочь ему в его титанической борьбе на самом страшном очередном его фронте — фронте борьбы с невежеством» («Вестник театра», 1920, № 48). [↑](#endnote-ref-13)
14. *Луначарский Анатолий Васильевич* (1875 – 1933) — видный деятель Коммунистической партии, народный комиссар просвещения РСФСР; был одновременно председателем Центротеатра — организации, объединявшей в первые годы после Октябрьской революции все театральное дело РСФСР.

    В книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский писал, что театры многим «обязаны двум лицам — А. В. Луначарскому и Е. К. Малиновской, которые понимали, что нельзя во имя обновления искусства уничтожать старую художественную культуру, а надо усовершенствовать ее для выполнения новых и более сложных творческих заданий» (Собр. соч., т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 378).

    17 ноября 1919 г. на заседании Центротеатра под председательством А. В. Луначарского было принято решение, имевшее большое значение для творческой жизни МХАТ в те годы: «Ввиду исключительных общекультурных заслуг Московского Художественного театра, способствовавшего обновлению и неусыпному углублению всей стихии театрального искусства, представляется необходимым признать его автономным. Тот же характер автономности распространяется и на органически входящие в состав Московского Художественного театра студии».

    А. В. Луначарский был связан с Художественным театром прочной дружбой. В 1921 г. он прочитал коллективу МХАТ несколько лекций на тему «Марксизм и искусство». [↑](#endnote-ref-14)
15. В этих словах Станиславского отразился взгляд на искусство, характерный для него в те годы. В ряде других документов первых послереволюционных лет он также говорит о независимости искусства от политики.

    #### Распоряжение Наркома Просвещения РСФСР

    [↑](#endnote-ref-15)
16. Публикуется впервые.

    Печатается по машинописной копии, хранящейся в Музее МХАТ.

    Включение Художественного театра в группу академических театров означало государственное признание его особой культурной ценности, охраняемой Советской властью. Следует напомнить, что Художественный театр в первые годы после революции подвергался ожесточенным нападкам со стороны руководителей Пролеткульта. П. М. Керженцев, один из руководителей Пролеткульта тех лет, названный в печати «крайним отрицателем существующей театральной культуры», объявил МХТ «буржуазным театром», «театральным музеем». Он писал: «Разве можно назвать иначе, чем музеем, театр, где артисты всерьез играют, а публика всерьез смотрит пьесы Чехова… Разве пьесы Тургенева и Алексея Толстого, большая часть пьес Островского и Леонида Андреева не являются печальным остатком давно минувших эпох?» («Вестник театра», 1920, № 48). Керженцев, имевший большое влияние в Центротеатре, пытался проводить соответствующую политику по отношению к МХТ. В частности, он резко высказывался против намечавшейся заграничной поездки театра, {450} которая была осуществлена, как известно, позднее, в 1922 – 1924 гг.

    В этих условиях распоряжение Наркомпроса РСФСР, выводившее МХТ из подчинения Центротеатру и включавшее его в ассоциацию академических театров, имело принципиальное значение.

    5 ноября 1920 г. А. В. Луначарский издал новое распоряжение, в котором еще более отчетливо было сказано о необходимости «сохранения лучших театров прошлого, как безусловно заслуживающих заботы государства, в качестве хранителей художественных традиций». Академические театры в Москве и Петрограде, включая Художественный, непосредственно подчинялись народному комиссару просвещения.

    Это мероприятие горячо одобрил В. И. Ленин, что А. В. Луначарский особо подчеркнул в своей речи 27 октября 1928 г. на торжественном заседании, посвященном тридцатилетию МХАТ (см. [стр. 43](#_page043) настоящего сборника).

    #### Постановление Совета Народных Комиссаров РСФСР

    [↑](#endnote-ref-16)
17. Публикуется впервые.

    Печатается по машинописной копии, хранящейся в Музее МХАТ.

    Этот документ ярко характеризует огромную заботу Коммунистической партии и Советского правительства о Художественном театре и высокую оценку деятельности театра еще в первые годы Советской власти. Несмотря на серьезные экономические трудности, вызванные необходимостью восстановления народного хозяйства страны, разрушенного двумя войнами — империалистической и гражданской, — Совет Народных Комиссаров РСФСР счел возможным выделить на нужды МХАТ большие средства. Следует иметь в виду, что в 1922 – 1924 гг. в стране происходила денежная реформа, сопровождавшаяся коренной ломкой старой денежной системы, и вследствие этого денежные знаки нового образца были весьма дефицитными.

    #### А. В. Луначарский. Из речи на вечере, посвященном двадцатипятилетию Художественного театра

    [↑](#endnote-ref-17)
18. Публикуется впервые. Стенограмма речи хранится в архиве Музея МХАТ.

    Вечер, посвященный двадцатипятилетию Художественного театра, состоялся 5 ноября 1923 г. в Большом зале Консерватории. Официально юбилей театра не праздновался, так как труппа МХАТ во главе с К. С. Станиславским находилась в 1922 – 1924 гг. в большой гастрольной поездке по Европе и Америке. Тем не менее художественная общественность столицы по инициативе журнала «Театр и музыка» устроила торжественный вечер, на котором от МХАТ присутствовал Вл. И. Немирович-Данченко. На вечере кроме А. В. Луначарского выступили также А. И. Южин и театральный критик А. Р. Кугель.

    #### **{****451}** К. С. Станиславский — Вл. И. Немировичу-Данченко

    [↑](#endnote-ref-18)
19. Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 8, стр. 72.

    #### К. С. Станиславский — А. В. Луначарскому

    [↑](#endnote-ref-19)
20. Печатается по тексту: Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 8, стр. 118 – 119. [↑](#endnote-ref-20)
21. 20 марта 1926 г. общественность Москвы широко отмечала пятидесятилетие А. В. Луначарского. [↑](#endnote-ref-21)
22. Спектакль «Горе от ума», впервые поставленный МХТ в 1906 г., был возобновлен дважды: в 1914 и 1925 гг. Роль Фамусова во всех трех редакциях спектакля играл К. С. Станиславский.

    #### Вл. И. Немирович-Данченко — А. В. Луначарскому

    [↑](#endnote-ref-22)
23. Телеграмма впервые опубликована в книге: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 2. Избранные письма, М., «Искусство», 1954, стр. 370.

    После гастролей Музыкальной студии МХАТ в США Вл. И. Немирович-Данченко использовал предоставленный ему Советским правительством отпуск для режиссерской и педагогической работы в киностудиях Голливуда, откуда и послал эту телеграмму к десятилетию Великой Октябрьской социалистической революции.

    #### М. И. Калинин — коллективу МХАТ

    [↑](#endnote-ref-23)
24. Публикуется впервые. Подлинник хранится в архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.

    Печатается по фотокопии, находящейся в Музее МХАТ.

    Письмо М. И. Калинина написано его рукой на личном бланке Председателя ВЦИК.

    Письмо послано в связи с широко отмечавшимся тридцатилетием творческой деятельности МХАТ. [↑](#endnote-ref-24)
25. Московский Художественный академический театр стал называться «Первым» в 1924 г., после того как Первая студия МХАТ была преобразована в самостоятельный театр, получивший название: «Московский Художественный театр 2‑й».

    #### А. В. Луначарский. Из речи на торжественном заседании, посвященном тридцатилетию МХАТ

    [↑](#endnote-ref-25)
26. Публикуется впервые. Стенограмма речи хранится в Музее МХАТ.

    Программа торжественного заседания была весьма обширной. После А. В. Луначарского с приветствиями выступили представители многих общественных организаций, государственных учреждений и театров, в частности академик М. Н. Розанов (от Академии наук СССР), профессор П. Н. Сакулин (от научно-исследовательских учреждений в области искусства), А. А. Яблочкина и М. М. Блюменталь-Тамарина (от московских театров) и многие другие. Коллектив приветствовали также представители {452} театров Германии, Франции, Польши, Литвы и Латвии. Выли оглашены приветственные телеграммы и письма многих деятелей советского и зарубежного сценического искусства, в том числе Г. Крэга, Г. Гауптмана, А. Моисси ([часть из них](#_Toc417902519) публикуется в настоящем сборнике). В конце заседания с ответным словом от театра выступили К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. [↑](#endnote-ref-26)
27. *Сергей Федорович Ольденбург* (1863 – 1934) — академик, выдающийся ученый-востоковед. Приветствие С. Ф. Ольденбурга коллективу МХАТ было опубликовано в газете «Известия» 27 октября 1928 г. А. В. Луначарский свободно пересказывает мысли С. Ф. Ольденбурга. [↑](#endnote-ref-27)
28. Имеется в виду спектакль «Дни Турбиных» М. Булгакова.

    #### К. С. Станиславский. Речь на торжественном заседании, посвященном тридцатилетию МХАТ

    [↑](#endnote-ref-28)
29. Печатается с некоторыми сокращениями по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 6, стр. 248 – 254.

    #### А. М. Горький — коллективу артистов МХАТ

    [↑](#endnote-ref-29)
30. Впервые опубликовано в многотиражной газете МХАТ «Горьковец» 27 октября 1938 г.

    Печатается по тексту Собр. соч. М. Горького в тридцати томах, т. 30, Гослитиздат, 1956, стр. 107 – 108. [↑](#endnote-ref-30)
31. А. М. Горький имеет в виду свои статьи «О “карамазовщине”» и «Еще о “карамазовщине”», опубликованные в газете «Русское слово» 22 сентября и 27 октября 1913 г., в которых он выступил с протестом против постановки в МХТ инсценировок романов Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» и «Бесы» («Николай Ставрогин»).

    Свою позицию А. М. Горький кратко обосновал в письме к Вл. И. Немировичу-Данченко, посланном осенью 1913 г. с Капри: «Инсценировку произведений Достоевского я считаю делом общественно-вредным, и если бы я был в России, то непременно попытался бы возбудить в обществе протест против Ваших опытов, будучи убежден, что они способствуют разрушению и без того не очень здоровой общественной психики. Может быть, я попробую сделать это отсюда» (Архив А. М. Горького, ПГ‑рл 27‑8‑2).

    #### К. С. Станиславский. Из подготовительных материалов для обращения в правительство

    [↑](#endnote-ref-31)
32. Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 6, стр. 289 – 299.

    С конца 1928 по октябрь 1930 г. К. С. Станиславский лечился за границей. По возвращении в Москву К. С. Станиславский обнаружил в деятельности МХАТ крупные творческие и организационные недостатки.

    {453} Чтобы добиться перевыполнения финансово! о плана и получения прибыли, дирекция театра намного увеличила общее количество спектаклей за сезон, в результате чего произошла большая перегрузка творческого и технического персонала и снижение художественного качества спектаклей. По этим причинам у Станиславского возникли серьезные разногласия с «красным директором» М. С. Гейтцем.

    В то же время некоторые театральные деятели, преимущественно рапповцы, ссылаясь на отдельные неудачные спектакли и отсутствие в репертуаре театра значительных советских пьес, подвергли творческую систему Художественного театра уничтожающей критике. Так, например, П. И. Новицкий в своем докладе в Коммунистической академии утверждал, что «театр переживаний, внутренней душевной правды, общечеловечности и сверхсознания, каким является МХТ, не может быть политическим и революционным театром… Психологическая природа МХТ неспособна своим творческим методом организовать политическое сознание и политическое действие масс, а скорее дезорганизует их…» («Советский театр», 1930, № 3 – 4, стр. 27).

    Твердо сохраняя свои реалистические позиции в искусстве, чувствуя неизменную поддержку партии и правительства, К. С. Станиславский решил со всей откровенностью поставить перед руководящими организациями волнующие его вопросы дальнейшей деятельности Художественного театра.

    Обращение К. С. Станиславского встретило полное сочувствие в правительстве. МХАТ был передан в ведение Президиума ЦИК СССР. Всей деятельностью МХАТ стала заниматься возглавляемая А. С. Енукидзе Правительственная комиссия, в ведении которой находился и Большой театр. Непосредственное руководство Художественным театром было поручено К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко. Театру была оказана большая помощь по улучшению его репертуара и организационной работы.

    В архиве Музея МХАТ хранится ряд материалов, показывающих, насколько серьезно готовился К. С. Станиславский к своему обращению в правительство. Кроме нескольких рукописных и машинописных вариантов обращения он подготовил двадцать четыре вопроса, с которыми намеревался обратиться к руководителям партии и правительства в личной беседе. [↑](#endnote-ref-32)
33. «Работа актера над собой», первая из задуманных К. С. Станиславским книг по «системе», вышла в 1938 г. [↑](#endnote-ref-33)
34. «Непрерывка» — непрерывная производственная неделя, введенная декретом СНК СССР от 26 августа 1929 г., предусматривала беспрерывную годовую работу заводов, фабрик и учреждений. Этим же декретом устанавливалась пятидневная рабочая неделя со «скользящим» выходным днем.

    Пятидневка была прямо противопоказана театрам, в которых каждый спектакль или репетиция требуют присутствия определенного состава участников. В своих заметках К. С. Станиславский писал: «Пятидневка уничтожает возможность репетировать. 42 спектакля в месяц с утренниками, вместе с выходными днями не дали даже 18 репетиционных дней. При этом не было ни одной полной репетиции, все с манкировками». (Архив К. С. Станиславского).

    ## **{****454}** [О передаче МХАТ в ведение Президиума ЦИК СССР и о переименовании театра]

    #### I В Президиуме ВЦИК

    [↑](#endnote-ref-34)
35. Изложение решения Президиума ВЦИК напечатано в газете «Известия» от 15 декабря 1931 г.

    #### МХАТ СССР

    [↑](#endnote-ref-35)
36. Изложение постановления Президиума ЦИК Союза ССР печатается по тексту газеты «Вечерняя Москва» от 29 января 1932 г.

    Оба постановления являются прямым ответом на обращение К. С. Станиславского в правительство.

    #### Из постановления Президиума Центрального Исполнительного Комитета СССР О мероприятиях в ознаменование сорокалетия литературной деятельности Максима Горького

    [↑](#endnote-ref-36)
37. Выдержка из постановления Президиума ЦИК СССР печатается по тексту газеты «Известия» от 29 сентября 1932 г.

    Коллектив МХАТ воспринял постановление правительства как почетное и обязывающее. К. С. Станиславский писал А. М. Горькому: «Я радуюсь тому, что наш театр, близкий свидетель Вашей блестящей сорокалетней литературной деятельности, в завершение и укрепление нашей дружбы становится театром Вашего имени.

    Отныне будем вместе работать над советским театром, который один может поддержать гибнущий во всем мире театр» (Собр. соч., т. 8, стр. 314).

    #### Вл. И. Немирович-Данченко — А. С. Бубнову

    [↑](#endnote-ref-37)
38. Публикуется впервые, по машинописной копии, хранящейся в архиве Музея МХАТ.

    *Андрей Сергеевич Бубнов* (1883 – 1940) — видный деятель Коммунистической партии, был в те годы народным комиссаром просвещения РСФСР и членом Правительственной комиссии по руководству деятельностью МХАТ СССР. Письмо послано в связи с празднованием пятнадцатилетия Великой Октябрьской социалистической революции. Вл. И. Немирович-Данченко в это время лечился в Италии.

    #### А. В. Луначарский. Станиславский, театр и революция. (Из статьи)

    [↑](#endnote-ref-38)
39. Статья написана в 1933 г. в связи с семидесятилетием К. С. Станиславского. В настоящем издании приводится с сокращениями заключительная, VIII глава статьи.

    {455} Печатается по тексту сборника «А. В. Луначарский о театре и драматургии», М., «Искусство», 1958, т. 1, стр. 725 – 728.

    #### К. С. Станиславский. Октябрь и театр

    [↑](#endnote-ref-39)
40. Статья была написана К. С. Станиславским к 18‑й годовщине Великой Октябрьской революции и опубликована в журнале «Советский театр», 1935, № 10.

    Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 6, стр. 337 – 340.

    #### И. М. Москвин. Из отчета о работе VIII чрезвычайного съезда Советов СССР

    [↑](#endnote-ref-40)
41. Текст выступления И. М. Москвина печатается с сокращениями, по книге: И. М. Москвин, Статьи и материалы, М., ВТО, 1948, стр. 69 – 72.

    VIII Чрезвычайный съезд Советов СССР, проходивший в Москве с 25 ноября по 5 декабря 1936 г., был созван для рассмотрения и утверждения новой Конституции Союза ССР.

    И. М. Москвин был делегатом съезда и входил в состав редакционной комиссии по выработке Конституции СССР. [↑](#endnote-ref-41)
42. «Зори» Э. Верхарна были поставлены 7 ноября 1920 г. в Театре РСФСР I, руководимом В. Э. Мейерхольдом.

    #### О награждении Московского Художественного Академического театра СССР имени М. Горького Постановление Центрального Исполнительного Комитета СССР

    [↑](#endnote-ref-42)
43. Печатается по тексту газеты «Известия» от 28 апреля 1937 г.

    #### М. И. Калинин. Из речи на заседании Президиума ЦИК СССР

    [↑](#endnote-ref-43)
44. Печатается по тексту сборника: «М. И. Калинин об искусстве и литературе», М., Гослитиздат, 1957, стр. 164 – 166.

    Речь произнесена по случаю награждения МХАТ орденом Ленина.

    #### Вл. И. Немирович-Данченко. Из речи на заседании Президиума ЦИК СССР по случаю награждения МХАТ орденом Ленина

    [↑](#endnote-ref-44)
45. Печатается по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I. Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1952, стр. 51 – 52.

    #### **{****456}** П. А. Марков. О новом в искусстве МХАТ

    [↑](#endnote-ref-45)
46. Впервые опубликовано в многотиражной газете МХАТ «Горьковец» 3 июня 1937 г.

    В основе данной статьи лежит выступление П. А. Маркова на активе работников МХАТ в мае 1937 года, несколько сокращенное и отредактированное автором.

    #### К. С. Станиславский. Из материалов статьи к двадцатой годовщине Октябрьской революции

    [↑](#endnote-ref-46)
47. Печатается с сокращениями по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 6, стр. 352 – 359.

    Данные материалы представляют собой первоначальные варианты статьи К. С. Станиславского «С народной трибуны», напечатанной в «Правде» 7 ноября 1937 г., а также машинописные копии к ней, правленые Станиславским. [↑](#endnote-ref-47)
48. Под «измами» К. С. Станиславский подразумевает модные в предреволюционные годы антиреалистические направления в искусстве — символизм, импрессионизм, футуризм и пр. [↑](#endnote-ref-48)
49. К. С. Станиславский имеет в виду статью в газете «Правда» от 28 января 1936 г. «Сумбур вместо музыки», резко критиковавшую формалистические тенденции в советском искусстве.

    #### Об увековечении памяти народного артиста Союза ССР К. С. Станиславского

    [↑](#endnote-ref-49)
50. Постановление Совета Народных Комиссаров Союза ССР напечатано в газете «Правда» 2 сентября 1938 г.

    К. С. Станиславский скончался 7 августа 1938 г. Похороны состоялись 8 августа на Ново-Девичьем кладбище. У могилы К. С. Станиславского Вл. И. Немирович-Данченко сказал:

    «Это стихийное стремление отдавать себя всего, целиком, осуществлению тех глубоких идей, которые его волновали, это горение, охватывавшее всех остальных, и было залогом, самым подлинным залогом успеха Художественного театра.

    … Пока моя мысль волнуется в стенах Художественного театра, около того, что создано Художественным театром, я вижу разрывы между искусством Станиславского и другими художественными течениями театра. Станиславский говорил, что искусство становится богаче, если в нем могут быть другие течения. Важно, чтобы конечная цель была бы настоящим торжеством правды. *Как* искусство переливается за границы театра, широко и далеко, *как* оно вливается в души всего народа, какими путями и *что* именно в искусстве проникает и наполняет сердца народа — в этом разберется история. Здесь же, на наших глазах, начинается бессмертие Станиславского.

    … И мне хотелось бы, чтобы все находящиеся здесь, у гроба, мои товарищи по Художественному театру дали только одну клятву: клянемся относиться к театру с той глубокой и священной жертвенностью, с какой относился Станиславский». (Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие. Статьи, речи, беседы, письма, т. I, стр. 394).

    #### **{****457}** Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении Московского ордена Ленина Художественного Академического театра СССР имени М. Горького орденом Трудового красного знамени

    [↑](#endnote-ref-50)
51. Печатается по тексту газеты «Правда» от 27 октября 1938 г.

    #### Постановление Совета Народных Комиссаров Союза ССР

    [↑](#endnote-ref-51)
52. Изложение постановления опубликовано в газете «Правда» от 27 октября 1938 г.

    Печатается по тексту постановления, хранящемуся в архиве Музея МХАТ.

    #### Вл. И. Немирович-Данченко. Речь на торжественном заседании в день сорокалетнего юбилея МХАТ

    [↑](#endnote-ref-52)
53. Печатается с небольшими сокращениями по тексту кн.: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 151 – 153.

    По просьбе Вл. И. Немировича-Данченко текст его выступления на торжественном заседании прочитал В. И. Качалов.

    #### В Совнаркоме СССР. Об увековечении памяти народного артиста Союза ССР Вл. И. Немировича-Данченко

    [↑](#endnote-ref-53)
54. Постановление Совета Народных Комиссаров Союза ССР напечатано в газете «Правда» 26 апреля 1943 г.

    Вл. И. Немирович-Данченко скончался 25 апреля 1943 г.

    #### М. Н. Кедров. Пятидесятилетие Московского Художественного театра

    [↑](#endnote-ref-54)
55. Статья опубликована в газете «Культура и жизнь» 21 октября 1948 г., откуда и перепечатывается с небольшими сокращениями.

    #### Н. М. Шверник, из речи при вручении орденов, медалей и грамот о присвоении почетных званий работникам МХАТ

    [↑](#endnote-ref-55)
56. Текст речи опубликован в «Ежегоднике МХТ» за 1948 г., т. 1, М., «Искусство», 1950, стр. 154 – 156, откуда и перепечатывается с некоторыми сокращениями.

    4 ноября 1948 г. работники МХАТ, удостоенные правительственных наград, были приглашены в Кремль для получения орденов, медалей и грамот о присвоении почетных званий. Правительственные награды в торжественной обстановке вручил Председатель Президиума Верховного Совета СССР Н. М. Шверник, обратившийся к награжденным с речью.

    {458} От лица награжденных выступили народные артисты СССР В. О. Топорков и О. Н. Андровская, заслуженные деятели искусств РСФСР И. Я. Гремиславский и С. А. Мозалевский.

    В. О. Топорков сказал в своем выступлении: «Празднование 50‑летия Московского Художественного театра вылилось в грандиозную демонстрацию небывалого подъема культурного уровня народов нашей страны. Не только весь артистический мир, но и вся советская интеллигенция, рабочие, колхозники, воины Красной Армии — все активно принимали участие в этом народном празднестве.

    Мы, работники МХАТ, были потрясены тем могучим потоком сердечных приветствий, поздравлений, знаков внимания, которые хлынули на нас. И мы бесконечно счастливы, видя, какое значение придают Партия и Правительство работе нашего театра» («Ежегодник МХТ» за 1948 г., т. I, стр. 153).

    ## Вместе с народом

    #### [О продолжении спектаклей в Театре Совета рабочих депутатов]

    [↑](#endnote-ref-56)
57. Текст протокола, подписанный председателем собрания Вл. И. Немировичем-Данченко и секретарем В. И. Нероновым (артистом МХТ), хранится в архиве Музея МХАТ.

    Публикуется впервые.

    Этот документ характеризует серьезные идейные расхождения в коллективе МХТ в первые месяцы становления Советской власти. Вместе с тем он определяет ведущую творческую задачу театра, выраженную на собрании К. С. Станиславским, — «служение демократии», служение народу.

    Вопрос о возобновлении спектаклей Художественного театра в театре Совета рабочих депутатов после Октябрьской революции обсуждался неоднократно и, как видно из упоминаемых в документе протоколов от 6 и 7 ноября 1917 г., вызвал острую дискуссию среди присутствовавших членов Товарищества. В одном из этих протоколов записано: «… В общем настроении наметились два главных течения: одно в сторону решительной необходимости какого-нибудь протеста, другое — в сторону полнейшего отмежевания всех деятелей искусства от всякого вмешательства в политику…»

    Что же касается возобновления спектаклей в самом здании Художественного театра, прерванных Октябрьским восстанием, то в протоколах 6, 7 и 8 ноября записаны высказывания членов Товарищества и решение: «Пока условия художественных спектаклей не обеспечены, театр не может возобновить своей деятельности. Эти условия обнимают и внешнее спокойствие для публики и моральное состояние артистов».

    В новых, советских условиях Художественный театр возобновил свои спектакли 21 ноября 1917 г. А 5 февраля 1918 г. Правление приняло решение: «Дать первый общедоступный утренник в воскресенье 3 марта (“Смерть Пазухина”), значительно понизив цены и озаботившись распределением билетов по фабричным и заводским организациям».

    #### **{****459}** А. П. Зуева. Актер и народ

    [↑](#endnote-ref-57)
58. Воспоминания опубликованы в многотиражной газете МХАТ «Горьковец» 7 ноября 1939 г., откуда и перепечатываются с небольшой редакционной правкой, сделанной автором для настоящего издания. [↑](#endnote-ref-58)
59. *Голлидей София Евгеньевна* — артистка Второй студии МХТ с 1918 по 1920 г. [↑](#endnote-ref-59)
60. *Александрова Мария Федоровна* — артистка Второй студии МХТ с 1916 по 1925 г.

    #### [Письмо фабкома фабрики бывш. «Циндель»]

    [↑](#endnote-ref-60)
61. Публикуется впервые; подлинник письма хранится в архиве Музея МХАТ.

    Сведений о том, состоялся ли такой вечер, нет.

    #### [Первая шефская поездка]

    [↑](#endnote-ref-61)
62. Публикуется впервые, по машинописной копии с подлинными подписями К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и других. Хранится в архиве Музея МХАТ.

    На документе — надпись: «Президиум ВЦИК предлагает всем лицам и учреждениям оказывать содействие группе артистов Московского Художественного театра. Член Президиума ВЦИК, Секретарь ВЦИК А. Енукидзе. 8/IX».

    В состав шефской бригады входили артисты МХАТ М. А. Жданова, И. М. Москвин, Л. М. Леонидов, В. Л. Ершов, И. И. Гудков, администратор Ю. Л. Любицкий, технический работник И. И. Дмитриев и артисты Большого театра — В. В. Макарова-Шевченко, Б. М. Евлахов и Л. А. Барабейчик.

    В концертную программу были включены сцены и монологи из спектакля «На дне», инсценированные рассказы Чехова и вокальные номера.

    Вспоминая об этой поездке, Л. М. Леонидов рассказывал: «Тогда на фронте мне впервые пришлось почувствовать и убедиться, насколько чуткими зрителями были бойцы, как тонко они понимали искусство. Я до сих пор не могу забыть этих зрителей. Наэлектризованная аудитория целиком захвачена происходящим на сцене. В зале — тишина. И только иногда доносятся отдельные реплики, идущие от самого сердца. Это кто-то из бойцов по-своему комментирует полные философского смысла и глубины высказывания Луки или реплики опустившегося Барона. И какой шквал аплодисментов, радостных криков обрушивается затем на нас…» («Красная звезда», 8 сентября 1935 г.) [↑](#endnote-ref-62)
63. После организации в апреле 1917 г. «Кооперативного Товарищества МХТ» и избрания нового Правления право окончательного решения важнейших вопросов оставалось за обоими основателями театра — К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, которые стали именоваться «Представителями Московского Художественного театра». [↑](#endnote-ref-63)
64. *Румянцев Николай Александрович* — артист, Председатель Правления МХТ, в дальнейшем заведующий финансовой и административной частью, работал в театре с 1902 по 1925 г.

    {460} *Подгорный Николай Афанасьевич* — артист МХТ, неоднократно занимал руководящие должности, в театре работал с 1903 по 1947 г.

    *Горюнов Иван Николаевич* — заведующий бутафорией, неоднократно избирался председателем месткома, работал в театре с 1917 по 1927 г.

    #### К. С. Станиславский. Театр — голодающему

    [↑](#endnote-ref-64)
65. Статья была опубликована в «Однодневной газете Комитета академических театров помощи голодающим» 28 – 29 мая 1922 г.

    Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 6, стр. 118 – 119.

    В результате разрухи после первой мировой войны 1914 – 1918 гг. и сильнейшего неурожая в 1921 – 1922 гг. в Поволжье начался голод. В помощь голодающим был создан ряд государственных и общественных организаций — «Помгол», «Последгол» и в том числе специальный Комитет академических театров, организовывавший в Москве спектакли и концерты в пользу голодающих.

    Весь доход от продажи «Однодневной газеты», куда безвозмездно дали свои статьи К. С. Станиславский, А. И. Южин, В. И. Качалов, Т. Л. Щепкина-Куперник, И. А. Новиков, В. Г. Лидин и другие, был также предназначен для оказания помощи голодающим.

    В Художественном театре в антрактах участники спектакля «На дне» производили сбор денежных средств в пользу голодающих.

    Во время гастролей в 1922 – 1924 гг. в Европе и Америке МХАТ сделал отчисления в фонд «Последгола». Представитель Российского Красного Креста в Америке в своем письме от 1 июня 1923 г. сообщал: «За время своих выступлений в Америке МХАТ сделал через нас довольно существенное отчисление в фонд “Последгола”. Как известно нам, в своем договоре с американским антрепренером на будущий сезон Дирекция МХАТ также формально оговаривает право отдавать доход с известного количества спектаклей в пользу “Последгола”, и, таким образом, пребывание МХАТ в Америке и его успешная работа являются весьма ценным подспорьем для работы Красного Креста» (Архив Музея МХАТ).

    #### Д. С. Носов. Шефство над заводом «Поставщик»

    [↑](#endnote-ref-65)
66. Публикуется впервые, по тексту воспоминаний, присланных автором в Музей театра.

    *Д. С. Носов* — служащий завода «Поставщик» — вел в те годы культмассовую работу на заводе. [↑](#endnote-ref-66)
67. В Музее МХАТ хранятся неопубликованные воспоминания артистки МХАТ С. В. Халютиной, в которых она пишет: «Холодная была зима, а мы с моей ученицей и помощницей ходили пешком на завод “Поставщик” за Павелецким вокзалом два раза в неделю. И как же согревал прием рабочих, жадных до культуры, ловящих каждое мое режиссерское слово. А на спектакли {461} нас привозили на дровнях, и как горячо реагировала заводская публика на выступления рабочего драматического кружка! Этого нельзя забыть».

    #### [Письмо харьковских железнодорожников]

    [↑](#endnote-ref-67)
68. Публикуется впервые, по подлиннику, хранящемуся в архиве Музея МХАТ.

    Бесплатный спектакль «На дне» для железнодорожников был дан 14 июня 1925 года в Харькове во время гастрольной поездки МХАТ.

    #### Культурное шефство МХАТа над фабрикой «Красная роза» Другие театры, возьмите пример!

    [↑](#endnote-ref-68)
69. Заметка перепечатывается из газеты «Голос текстилей» от 2 декабря 1928 г.

    В подшефных организациях, в том числе и на фабрике «Красная Роза», МХАТ не только давал концерты и спектакли, но и оказывал помощь в оборудовании сцены и изготовлении декораций. [↑](#endnote-ref-69)
70. Тканый портрет В. И. Ленина с надписью: «Своему шефу МХАТу от рабочих и служащих фабрики “Красная Роза” Шелкотреста. Москва» — выставлен в Музее МХАТ.

    #### Из письма В. В. Лужского коллективу фабрики «Красная роза»

    [↑](#endnote-ref-70)
71. Отрывок из письма В. В. Лужского публикуется впервые, по черновой рукописи, хранящейся в архиве Музея МХАТ.

    Письмо не датировано, по содержанию предположительно может быть отнесено к 1929 г.

    Подписание договора о культурном шефстве МХАТ над фабрикой «Красная Роза» состоялось 1 декабря 1928 г.

    #### Отзыв тов. Лужскому от рабочих ф‑ки «Красная роза»

    [↑](#endnote-ref-71)
72. Отвыв рабочих о выступлении В. В. Лужского печатается по машинописному тексту письма, хранящегося в архиве Музея МХАТ.

    Публикуется впервые.

    В. В. Лужский читал отрывок из романа К. Горбунова «Ледолом», вышедшего в 1929 г.

    #### [Поездка бригады МХАТ на Тракторстрой]

    [↑](#endnote-ref-72)
73. Письмо публикуется впервые, с небольшими сокращениями, по машинописной копии, хранящейся в архиве Музея МХАТ.

    {462} В Сталинграде (ныне Волгоград) бригада пробыла с 13 сентября по 3 октября 1930 г.

    В репертуаре был спектакль «Квадратура круга» В. Катаева и концертная программа.

    В состав бригады входили: артисты В. П. Баталов, С. Н. Гаррель, А. Н. Грибов, О. Н. Лабзина, Я. И. Лакшин, П. В. Массальский, Н. В. Михаловская, Н. А. Ольшевская, И. М. Раевский, М. Д. Ситникова и писатели В. Е. Ардов и А. К. Гладков. [↑](#endnote-ref-73)
74. Ныне Волгоград. — *Прим. ред*. [↑](#footnote-ref-3)
75. «Райки» — злободневные стихотворные выступления, подготовлявшиеся писателем Ардовым на материале из жизни завода, например, о задержках выпуска тракторов, о неполадках на строительстве завода и другие. Стихи читали артисты — участники бригады.

    #### К. С. Станиславский. [Приход в театр нового зрителя]

    [↑](#endnote-ref-74)
76. Статья была опубликована в «Литературной газете» 23 декабря 1932 г.

    Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 6, стр. 315.

    Заметке К. С. Станиславского в газете были предпосланы следующие слова:

    «Редакция “Литературной газеты” обратилась к народному артисту Республики К. С. Станиславскому с вопросами, ответы на которые печатаем ниже».

    В своей статье Станиславский ответил на один из заданных редакцией вопросов.

    #### [Письмо ленинградских зрителей]

    [↑](#endnote-ref-75)
77. Публикуется впервые, по машинописной копии, хранящейся в архиве Музея МХАТ.

    Письмо относится к 1933 г., когда МХАТ гастролировал в Ленинграде, в Выборгском и Московско-Нарвском домах культуры с 17 июня по 18 июля.

    Подлинное письмо с многими подписями, полученное накануне отъезда театра из Ленинграда, утеряно. Машинописная копия была вывешена за кулисами для ознакомления с ней труппы.

    #### Вл. И. Немирович-Данченко. Простота героических чувств

    [↑](#endnote-ref-76)
78. Статья опубликована в газете «Известия» 1 мая 1934 г.

    Печатается по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 50.

    Написана ко дню возвращения в Москву героического экипажа парохода «Челюскин», затертого и раздавленного льдами в Северном Ледовитом океане. В результате принятых Советским правительством энергичных мер участники экспедиции были спасены. Вся страна с огромным подъемом и радостью встречала весною 1934 г. возвратившихся героев-полярников.

    #### **{****463}** К. С. Станиславский. [Первому Всесоюзному съезду советских писателей]

    [↑](#endnote-ref-77)
79. Первый Всесоюзный съезд советских писателей состоялся в 1934 г. в Москве под председательством А. М. Горького.

    Приветствие Первому съезду советских писателей от имени Художественного театра было опубликовано в газетах «Известия» (с некоторыми сокращениями) и «Советское искусство» (без сокращений) 17 августа 1934 г.

    Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 6, стр. 332.

    #### Письмо делегата Второго Всесоюзного съезда колхозников-ударников

    [↑](#endnote-ref-78)
80. Письмо публикуется впервые. Хранится в архиве Музея МХАТ. Датируется по дню спектакля, показанного делегатам съезда.

    Второй Всесоюзный съезд колхозников-ударников проходил в Москве с И по 17 февраля 1935 г.

    Спектакль «Бронепоезд 14‑69» для делегатов Второго Всесоюзного съезда колхозников-ударников состоялся 16 февраля 1935 г. Перед началом спектакля делегатов съезда от жмени Художественного театра приветствовали народные артисты СССР О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, И. М. Москвин и М. М. Тарханов.

    #### К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко — Командованию ОКДВА

    [↑](#endnote-ref-79)
81. Публикуется впервые, по копии из архива Музея МХАТ.

    Шефская бригада МХАТ выехала из Москвы 22 июня 1935 г. В тот же день была отправлена публикуемая телеграмма.

    В частях ОКДВА с 1 июля по 14 августа было дано 38 спектаклей и 22 концерта.

    #### Ф. Н. Михальский. Мхатовцы у дальневосточников

    [↑](#endnote-ref-80)
82. Статья была помещена в газете «Вечерняя Москва» 4 сентября 1935 г.

    Печатается по тексту газеты с некоторыми исправлениями.

    *Федор Николаевич Михальский* — директор Музея МХАТ. В то время — главный администратор МХАТ; участвовал в шефской поездке как представитель дирекции театра.

    #### К. С. Станиславский — зимовщикам Югорского Шара

    [↑](#endnote-ref-81)
83. Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 8, стр. 418 – 419.

    Приветствие К. С. Станиславского и концерт для полярников, в котором принимали участие О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, М. Н. Кедров и другие, были переданы по радио 4 ноября 1935 г. [↑](#endnote-ref-82)
84. {464} В начальный период освоения Северного Морскою пути в организации в Арктике ряда полярных станций МХАТ принял шефство над зимовщиками Югорского Шара.

    *Евсеев Александр Федорович* — начальник экспедиционной группы на Югорском Шаре, Гребне, Яросселе и др.

    #### Полярники Югорского Шара — К. С. Станиславскому

    [↑](#endnote-ref-83)
85. Публикуется впервые, по тексту радиограммы, хранящейся в архиве Музея МХАТ. [↑](#endnote-ref-84)
86. *Шмидт Отто Юльевич* — академик, математик и геофизик, исследователь Арктики, в то время начальник Главсевморпути.

    *Бергавинов Сергей Александрович* — в то время начальник Политуправления Главсевморпути.

    #### В. И. Качалов. Моя поездка в колхоз

    [↑](#endnote-ref-85)
87. Статья опубликована в газете «Правда» 27 ноября 1935 г.

    Печатается по тексту «Ежегодника МХТ» за 1948 г., т. II. Памяти В. И. Качалова, М., «Искусство», 1951, стр. 34 – 36.

    В. И. Качалов был в г. Западная Двина — центре льноводческого района Калининской области — 24 ноября 1935 г.

    Подробное описание этой поездки см. в «Летописи жизни и творчества В. И. Качалова», написанной А. В. Агапитовой («Ежегодник МХТ» за 1948 г., т. II, стр. 799 – 802). [↑](#endnote-ref-86)
88. В настоящее время — Центральный Дом народного творчества имени Н. К. Крупской.

    #### Л. М. Леонидов. Образ Ленина

    [↑](#endnote-ref-87)
89. Статья, посвященная двенадцатой годовщине со дня смерти В. И. Ленина, была опубликована в газете МХАТ «Горьковец» 21 января 1936 г.

    Печатается по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-88)
90. В 1924 г. Московский Художественный театр гастролировал в Америке.

    #### А. К. Тарасова. Моя работа в Совете

    [↑](#endnote-ref-89)
91. Печатается по тексту газеты «Вечерняя Москва» от 11 ноября 1936 г.

    Алла Константиновна Тарасова в 1936 г. была избрана депутатом Свердловского районного Совета, а в 1950, 1954 и в 1958 гг. — депутатом Верховного Совета СССР.

    Для актрисы депутатские обязанности неотделимы от ее творческой деятельности. Об этом она писала в газете «Горьковец» 11 марта 1938 г.: «Актер должен быть тесно связан с жизнью, с народом, с его радостями, горестями и нуждами, чтобы при столкновении с этой жизнью на сцене передать ее правдиво и убедительно.

    Общественная работа, как ничто лучше, знакомит нас с этим, и я по своей не такой уж большой общественной работе чувствую, как я узнаю ту жизнь, о которой мы, актеры, живущие в довольно узком кругу, не имеем понятия…» [↑](#endnote-ref-90)
92. {465} *Хенкин Владимир Яковлевич* (1883 – 1953) — народный артист РСФСР, работал в Московском Театре сатиры. Часто выступал на эстраде. [↑](#endnote-ref-91)
93. *Ауэрбах Елизавета Борисовна* — артистка МХАТ с 1934 по 1960 г.

    *Людвигов Павел Людвигович* — артист МХАТ с 1931 по 1953 г.

    *Нефедов Виктор Тимофеевич* — артист МХАТ с 1930 по 1943 г.

    *Ковшов Николай Дмитриевич* — артист МХАТ с 1930 г.

    *Комиссаров Виктор Васильевич* — помощник режиссера, в МХАТ с 1928 г.

    #### Сормовичи приветствуют Н. П. Хмелева

    [↑](#endnote-ref-92)
94. Письмо напечатано в газете «Известия» 16 мая 1937 г. в связи с присвоением Н. П. Хмелеву почетного звания народного артиста СССР и награждением его орденом Трудового Красного Знамени. [↑](#endnote-ref-93)
95. *Николай Павлович Хмелев* (1901 – 1945) родился в г. Сормове, где жил и учился до 1917 г. В последующие годы он поддерживал дружескую связь со своими земляками.

    #### Вл. И. Немирович-Данченко. Из речи по радио накануне двадцатилетия Великой Октябрьской социалистической революции

    [↑](#endnote-ref-94)
96. Вл. И. Немирович-Данченко выступал по радио 30 октября 1937 г. Речь его была опубликована 7 ноября 1937 г. в газете «Горьковец».

    Печатается с небольшими сокращениями по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 43 – 44.

    #### Б. Г. Добронравов. Мое двадцатилетие

    [↑](#endnote-ref-95)
97. Статья была напечатана в газете «Горьковец» 7 ноября 1937 г. Печатается с сокращениями по тексту «Ежегодника МХТ» за 1949 – 1950 гг., М., «Искусство», 1952, стр. 624 – 626. [↑](#endnote-ref-96)
98. Борис Георгиевич Добронравов исполнял роль хирурга Платона Кречета в одноименной пьесе А. Корнейчука. Первое представление «Платона Кречета» состоялось 13 июня 1935 г. [↑](#endnote-ref-97)
99. Первое представление пьесы Ф. Ваграмова «Взлет» состоялось 29 октября 1930 г. [↑](#endnote-ref-98)
100. Б. Г. Добронравов имеет в виду пьесу В. Киршона «Хлеб» (первый спектакль — 25 января 1931 г.).

     #### И. М. Москвин. Оправдать доверие избирателей

     [↑](#endnote-ref-99)
101. Печатается по тексту «Литературной газеты» от 12 января 1938 г.

     Иван Михайлович Москвин был избран депутатом Верховного Совета Союза ССР 12 декабря 1937 г.

     {466} О выполнении своих депутатских обязанностей И. М. Москвин рассказал в неопубликованном письме к киевскому театральному критику В. А. Чаговцу:

     «Так долго задержался с ответом я не случайно, а вследствие неимоверного количества дел, которые неожиданно нагрянули на меня в связи с моим званием депутата Верховного Совета. Я получаю огромное количество писем от московских избирателей и с периферии, и мне хочется каждое прочесть “внутренними глазами”, чтобы найти нужный совет, нужную помощь, а на это много надо внутреннего напряжения, и иногда и творчества, чтобы ответы были полнокровны и вразумительны, а иначе какой же я буду “слуга народа”. Часто приходится и самому съездить, похлопотать, чтобы поскорее продвинуть какое-нибудь дело. За высокое доверие надо платить высокодобросовестной работой, чтобы оправдать звание депутата Верховного Совета». (Письмо хранится в архиве Музея МХАТ.)

     #### Н. П. Хмелев. Из речи перед избирателями

     [↑](#endnote-ref-100)
102. Печатается с сокращениями, по тексту, опубликованному в газете «Горьковец» 21 ноября 1939 г.

     24 декабря 1939 г. Николай Павлович Хмелев был избран депутатом Московского областного Совета депутатов трудящихся.

     #### Л. М. Леонидов. Из речи на встрече с избирателями

     [↑](#endnote-ref-101)
103. 24 декабря 1939 г. Леонид Миронович Леонидов был избран депутатом Московского городского Совета депутатов трудящихся.

     Речь Л. М. Леонидова перед избирателями, произнесенная 13 декабря 1938 г., публикуется впервые, по авторской незаконченной рукописи, хранящейся в архиве Музея МХАТ.

     #### [Письмо шахтеров]

     [↑](#endnote-ref-102)
104. Публикуется впервые, по подлиннику, хранящемуся в архиве Музея МХАТ.

     Художественный театр гастролировал в г. Сталино (ныне Донецк) с 22 по 31 мая 1939 г. Для шахтеров бывшей Рутченковки 28 мая 1939 г. был дан спектакль «Платон Кречет» во Дворце культуры Кировского района.

     #### Вл. И. Немирович-Данченко. Волнующая встреча

     [↑](#endnote-ref-103)
105. Теперь г. Донецк. — *Прим. ред*. [↑](#footnote-ref-4)
106. Статья была опубликована в брошюре, посвященной первым гастролям МХАТ в г. Горьком (изд. Горьковского областного Управления по делам искусств, 1939).

     Печатается по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, {467} Театральное наследие, т. I. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 156.

     Гастроли МХАТ в Горьком проходили с 11 по 27 мая 1939 г.

     #### Вл. И. Немирович-Данченко. Готовы к защите Родина

     [↑](#endnote-ref-104)
107. Опубликовано в газете «Горьковец» 25 июня 1941 г.

     #### О. Л. Книппер-Чехова. Каждый на своем посту готов бороться за Страну Советов

     [↑](#endnote-ref-105)
108. Опубликовано в газете «Горьковец» 25 июня 1941 г.

     #### И. М. Москвин, Н. П. Хмелев. Художественный театр в дни Великой Отечественной войны

     [↑](#endnote-ref-106)
109. Публикуется впервые. Машинописный текст этой статьи, подписанный Н. П. Хмелевым, хранится в архиве Музея МХАТ. Статья подготовлена для одной из саратовских газет. Датируется по содержанию примерно маем — июнем 1942 г. [↑](#endnote-ref-107)
110. Характеристика этого периода деятельности Художественного театра дана Вл. И. Немировичем-Данченко в статье «Театр мужественной простоты» и в речи на торжественном заседании в день сорокалетнего юбилея МХАТ. См. стр. [103](#_page103), [239](#_page239) настоящего сборника. [↑](#endnote-ref-108)
111. Осенью 1941 г. Художественный театр был эвакуирован в Саратов, где давал спектакли с 11 ноября 1941 г. по 23 июля 1942 г. [↑](#endnote-ref-109)
112. Вечер, посвященный К. С. Станиславскому, состоялся в одной из частей Саратовского гарнизона.

     #### И. М. Москвин. Речь на антифашистском митинге в Москве

     [↑](#endnote-ref-110)
113. Печатается по тексту, опубликованному в книге: И. М. Москвин, Статьи и материалы, М., ВТО, 1948, стр. 77 – 78. [↑](#endnote-ref-111)
114. И. М. Москвин говорит о грандиозной Сталинградской операции, завершившейся 23 ноября 1942 г. в районе Калача полным окружением и разгромом всей группы немецких войск, действовавших под Сталинградом (ныне Волгоград). [↑](#endnote-ref-112)
115. В конце июля 1942 г. МХАТ из Саратова переехал в Свердловск, где играл до конца октября. К двадцатипятилетию Великой Октябрьской социалистической революции театр вернулся в Москву и 7 ноября 1942 г. показал новый спектакль — «Фронт» А. Корнейчука. [↑](#endnote-ref-113)
116. «Фронт» репетировали с 3 сентября по 6 ноября 1942 г. Всего было семьдесят пять репетиций.

     ## Из переписки коллектива МХАТ с фронтовиками

     #### [Письмо с фронта] и [Ответ фронтовикам]

     [↑](#endnote-ref-114)
117. Оба документа публикуются впервые, по машинописным копиям из архива Музея МХАТ.

     {468} В период Великой Отечественной войны коллектив МХАТ вел большую переписку с бойцами и командирами фронтовых частей. Некоторые из этих писем и публикуются в настоящем сборнике.

     #### [Письмо бойца]

     [↑](#endnote-ref-115)
118. Публикуется впервые, по подлиннику, хранящемуся в архиве Музея МХАТ.

     На конверте надпись: «МХАТ. Качалову или Хмелеву».

     #### В редакцию стенной газеты МХАТ «Горьковец»

     [↑](#endnote-ref-116)
119. Письмо печатается впервые, по тексту, помещенному в стенной газете МХАТ «Горьковец» (архив Музея МХАТ).

     *Екатерина Андреевна Кост* была сотрудником вокальной части Художественного театра с 1905 по 1908 г., в настоящее время — профессор, доктор медицинских наук.

     #### [Артисты МХАТ в Алтайском крае]

     [↑](#endnote-ref-117)
120. Отзывы о работе бригады МХАТ публикуются впервые, с сокращениями. Хранятся в архиве Музея МХАТ.

     Бригада МХАТ, выступавшая в Алтайском крае с 22 мая по 29 июня 1954 г., дала 21 спектакль и 38 концертов, обслужив 32 450 зрителей.

     #### [Мнение зрителя]

     [↑](#endnote-ref-118)
121. Подлинник хранится в архиве Музея МХАТ. Публикуется впервые, с небольшими сокращениями. [↑](#endnote-ref-119)
122. *Юрий Эрнестович Кольцов*, заслуженный артист РСФСР, — исполнитель роли профессора Полежаева в пьесе Л. Рахманова «Беспокойная старость». [↑](#endnote-ref-120)
123. Народный артист СССР Николай Константинович Черкасов исполнял роль профессора Полежаева в кинофильме «Депутат Балтики».

     Прообразом профессора Полежаева как в сценарии кинофильма, так и в пьесе «Беспокойная старость» является К. А. Тимирязев (1843 – 1920) — великий русский естествоиспытатель и публицист. [↑](#endnote-ref-121)
124. Вступительное слово произнес режиссер спектакля заслуженный деятель искусств РСФСР Николай Михайлович Горчаков. [↑](#endnote-ref-122)
125. Татьянин день — 12 января старого стиля — дореволюционный праздник Московского университета.

     #### П. В. Михаловская. На строительстве Братской ГЭС

     [↑](#endnote-ref-123)
126. Публикуется впервые, по рукописи, переданной в Музей МХАТ заслуженной артисткой РСФСР Н. В. Михаловской, руководителем бригады МХАТ.

     Артисты МХАТ выезжали на строительство Братской ГЭС в октябре 1957 г.

     В книге записей бригады имеется следующий отзыв председателя правления клуба постройкома Братской ГЭС:

     {469} «Дорогие товарищи!

     Коллектив строителей величайшей в мире стройки от всей души просил меня передать вам большое спасибо за ваше выступление и просил вас как мощно чаще навещать наш клуб, в котором в основном бывают гидростроители правого берега сооружаемой плотины будущей ГЭС. Правление клуба “Гидростроитель” просит администрацию МХАТ объявить благодарность участникам бригады вверенного вам театра.

     Председатель правления клуба

     *И. Григоури*».

     (Архив Музея МХАТ).

     # Идейно-творческое развитие МХАТ

     ## Деятели МХАТ о своем театре, о работе над спектаклями и ролями

     #### Вл. И. Немирович-Данченко — О. С. Бокшанской (Из письма)

     [↑](#endnote-ref-124)
127. Печатается по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 2. Избранные письма, М., «Искусство», 1954, стр. 354 – 355.

     Письмо послано Вл. И. Немировичем-Данченко секретарю дирекции МХАТ Ольге Сергеевне Бокшанской в Нью-Йорк, где в это время гастролировал театр во главе с К. С. Станиславским.

     #### К. С. Станиславский — А. Я. Головину

     [↑](#endnote-ref-125)
128. Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 8, стр. 151 – 152.

     *Александр Яковлевич Головин* (1863 – 1930) — известный русский портретист и театральный художник. В МХАТ оформлял спектакли «Женитьба Фигаро» Бомарше и «Отелло» Шекспира. [↑](#endnote-ref-126)
129. Речь идет о спектакле «Женитьба Фигаро», постановщиком которого был К. С. Станиславский. Спектакль (его премьера состоялась 28 апреля 1927 г.) ознаменовал собой наряду с «Горячим сердцем» А. Н. Островского (премьера 23 января 1926 г.) новый, отчетливо социальный подход Художественного театра к классическому наследию.

     В письме к А. Я. Головину от 29 августа 1926 г. Станиславский отчетливо формулировал «принцип самой постановки, идущей от народа, от свадьбы горничной в кухне, а не как обычно, в парадных комнатах». [↑](#endnote-ref-127)
130. *Иван Яковлевич Гремиславский* (1886 – 1954) — заслуженный деятель искусств РСФСР, заведующий художественно-постановочной частью МХАТ.

     #### К. С. Станиславский. Беседа с участниками народной сцены в спектакле «Сестры Жерар»

     [↑](#endnote-ref-128)
131. Печатается по тексту книги: К. С. Станиславский, Театральное наследие. Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1953, стр. 273 – 276.

     {470} Беседа записана режиссером спектакля, заслуженным деятелем искусств РСФСР И. М. Горчаковым.

     Премьера пьесы драматурга В. Масса «Сестры Жерар» (но мотивам мелодрамы «Две сиротки» Денери и Кермона) состоялась на Малой сцене МХАТ 29 октября 1927 г. В это время К. С. Станиславский работал на Основной сцене театра над выпуском спектакля «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванова.

     #### К. С. Станиславский — А. М. Горькому

     [↑](#endnote-ref-129)
132. Письмо К. С. Станиславского не окончено и не отправлено адресату. Впервые опубликовано в «Ежегоднике МХТ» за 1948 г., т. 1, стр. 406.

     Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 8, стр. 320 – 321.

     Художественный театр в советские годы поставил шесть спектаклей по произведениям Горького: «В людях» (25 сентября 1933 г.), «Егор Булычов и другие» (6 февраля 1934 г.), «Враги» (10 октября 1935 г.), «Достигаев и другие» (31 октября 1938 г.), «Мещане» (29 декабря 1949 г.) и «Дачники» (12 февраля 1953 г.). [↑](#endnote-ref-130)
133. Из‑за болезни К. С. Станиславский не смог работать над «Булычовым». Режиссером спектакля был В. Г. Сахновский, художественным руководителем постановки — Вл. И. Немирович-Данченко.

     #### В. И. Качалов. Моя работа над ролью

     [↑](#endnote-ref-131)
134. Статья впервые опубликована в журнале «Строим», 1935, № 21 – 22.

     Печатается с небольшими сокращениями по тексту сборника «В. И. Качалов», М., «Искусство», 1954, стр. 29 – 32. [↑](#endnote-ref-132)
135. В 1938 г. в новой постановке «Горя от ума» (режиссер Вл. И. Немирович-Данченко) 63‑летний В. И. Качалов вновь великолепно сыграл Чацкого.

     #### Вл. И. Немирович-Данченко — А. М. Горькому

     [↑](#endnote-ref-133)
136. Впервые опубликовано в «Ежегоднике МХТ» за 1948 г., т. 1.

     Печатается с небольшими сокращениями по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 2. Избранные письма, стр. 405 – 406. [↑](#endnote-ref-134)
137. Вл. И. Немирович-Данченко был режиссером спектакля «Враги», который он поставил совместно с М. Н. Кедровым. [↑](#endnote-ref-135)
138. 1 января 1936 г. А. М. Горький писал Вл. И. Немировичу-Данченко: «Я чувствую себя обязанным посылать Вашему театру драмодельную продукцию мою и, вероятно, весною предложу Вашему вниманию некую пьесу». (Собр. соч., т. 30, стр. 415). А. М. Горькому не довелось выполнить свое обещание. Он скончался 18 июня 1936 г. По всей вероятности, Горький собирался предложить МХАТ новую пьесу, над которой работал, — «Сомов и другие». [↑](#endnote-ref-136)
139. К двадцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции.

     #### **{****471}** В. Г. Сахновский. Из статьи о спектакле «Мертвые души»

     [↑](#endnote-ref-137)
140. Статья напечатана в брошюре: «Н. В. Гоголь. “Мертвые души”», изд. Музея МХАТ, 1937, стр. 7 – 20.

     Печатается по тексту брошюры.

     *Василий Григорьевич Сахновский* (1886 – 1945) — народный артист РСФСР, был режиссером спектакля «Мертвые души». (Первое представление — 28 ноября 1932 г.) Художественное руководство постановкой осуществлял К. С. Станиславский. Спектакль более двадцати пяти лет непрерывно идет на сцене МХАТ. Драматическая композиция «Мертвых душ» сделана М. А. Булгаковым. [↑](#endnote-ref-138)
141. Первый исполнитель роли Манилова — народный артист СССР М. Н. Кедров.

     #### Вл. И. Немирович-Данченко. «Анна Каренина» на сцене МХАТ

     [↑](#endnote-ref-139)
142. Статья была опубликована в газете «Правда» от 22 апреля 1937 г.

     Печатается по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 280 – 283.

     Премьера спектакля состоялась 21 апреля 1937 г. На следующий день в «Правде» было напечатано сообщение ТАСС, в котором говорилось, что коллектив МХАТ «одержал творческую победу», что режиссура спектакля — Вл. И. Немирович-Данченко и В. Г. Сахновский — «создала блестящий, волнующий спектакль, который является торжеством реалистического искусства», а А. К. Тарасова и Н. П. Хмелев «потрясли своей вдохновенной игрой и глубиной переживаний».

     #### [Переписка Н. П. Хмелева со зрителем Н. Шапошниковым]

     [↑](#endnote-ref-140)
143. Впервые опубликована в газете «Советское искусство» от 23 октября 1937 г.

     Печатается по тексту «Ежегодника МХТ» за 1945 г., т. II. «Памяти Н. П. Хмелева», М., «Искусство», 1948, стр. 341 – 343.

     #### В. И. Качалов. Два образа

     [↑](#endnote-ref-141)
144. Статья была опубликована в газете «Советское искусство» от 26 октября 1938 г.

     Печатается по тексту сборника: «В. И. Качалов», стр. 32 – 34.

     #### Н. П. Хмелев. Работа над образом

     [↑](#endnote-ref-142)
145. Статья была опубликована в газете «Красное знамя» 3 ноября 1938 г.

     Печатается по тексту «Ежегодника МХТ» за 1945 г., т. II, стр. 381 – 382.

     #### **{****472}** К. С. Станиславский. [К сорокалетию МХАТ]

     [↑](#endnote-ref-143)
146. Под этим общим названием объединены две статьи К. С. Станиславского. Первая из них была напечатана при жизни К. С. Станиславского в брошюре «Спектакли МХАТ СССР им. М. Горького в г. Ленинграде». Вторая — черновой набросок статьи для юбилейного издания «МХАТ в иллюстрациях и документах. 1898 – 1938».

     Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 6, стр. 363 – 367. [↑](#endnote-ref-144)
147. Станиславский имеет в виду статьи, опубликованные в «Правде» в 1936 г., направленные против формализма и натурализма в искусстве: «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь» и др.

     Коллектив МХАТ воспринял эти статьи как авторитетную поддержку своих взглядов и как призыв к углубленной разработке принципов социалистического реализма в сценическом искусстве. Статьи обсуждались на режиссерских заседаниях в МХАТ, созванных руководством театра.

     В своем выступлении на одном из этих заседаний Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что в театре «есть убежденность, что линия должна быть одна: глубоко правдивый реализм. Мы нашли в свое время настоящее слово: “художественный реализм” в смысле искусства. Это слово было для нас очень плодотворным. Художественный реализм не допускал уклона в грубый натурализм. Художественный реализм не допускал уклона в то, что называется формализмом» (см. стенограмму обсуждения, архив Музея МХАТ). [↑](#endnote-ref-145)
148. Речь идет о статье «Правды» от 28 января 1936 г. «Сумбур вместо музыки».

     #### Вл. И. Немирович-Данченко. Театр мужественной простоты. (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-146)
149. Статья была опубликована в газете «Известия» 26 октября 1938 г. в связи с сорокалетием МХАТ.

     Печатается по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 147 – 150.

     В настоящем сборнике помещены те части статьи, в которых автор говорит о советском периоде жизни МХАТ и его творческих задачах, и опущен материал, посвященный дореволюционному МХТ.

     #### Вл. И. Немирович-Данченко. Обращение к ленинградским зрителям

     [↑](#endnote-ref-147)
150. Опубликовано в брошюре «Спектакли МХАТ СССР им. М. Горького в г. Ленинграде».

     Печатается с небольшими сокращениями по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 154 – 155.

     #### **{****473}** Вл. И. Немирович-Данченко. Вступительное слово перед началом репетиций спектакля «Три сестры»

     [↑](#endnote-ref-148)
151. Впервые опубликовано в «Ежегоднике МХТ» за 1943 г., М., «Искусство», 1945.

     Печатается по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1. Статьи, речи беседы, письма, стр. 317 – 322.

     Спектакль «Три сестры» (первое представление — 24 апреля 1940 г.) стал этапным в раскрытии творчества А. П. Чехова современным МХАТ.

     #### Вл. И. Немирович-Данченко. Зерно спектакля

     [↑](#endnote-ref-149)
152. Впервые опубликовано в «Ежегоднике МХТ» за 1943 г.

     Печатается с сокращениями во тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 159 – 163. [↑](#endnote-ref-150)
153. «Теория максимализма» — одна из существенных составных частей театральной эстетики Вл. И. Немировича-Данченко, который считал важным условием сценического творчества способность актера и режиссера смело, остро вскрывать идейный смысл, «зерно» произведения и до предела ярко воплощать его в спектакле. «На сцене ничего не бывает “чересчур”, если это верно», — говорил он. [↑](#endnote-ref-151)
154. Речь идет о первой постановке «Трех сестер» в Художественном театре в 1901 г. Эпитет «формалистическими», по всей вероятности, вкрался в текст вследствие ошибки стенографистки. Правильнее было бы сказать — «формальными», то есть внешними, до конца не оправданными, недостаточно связанными с «зерном» спектакля.

     #### Б. Г. Добронравов. Из автобиографии

     [↑](#endnote-ref-152)
155. Автобиография Б. Г. Добронравова опубликована в «Ежегоднике МХТ» за 1949 – 1950 гг., стр. 607 – 624.

     Печатается по тексту «Ежегодника», с сокращениями.

     #### М. Н. Кедров. Из стенограмм репетиций пьесы Л. Н. Толстого «Плоды просвещения»

     [↑](#endnote-ref-153)
156. Публикуется впервые. Стенограммы репетиций спектакля «Плоды просвещения» хранятся в архиве Музея МХАТ.

     Первое представление комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» в МХАТ состоялось 12 мая 1951 г. Постановщик спектакля — М. Н. Кедров.

     #### В. А. Орлов. Лицо традиций. (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-154)
157. Статья была опубликована в журнале «Театр», 1961, № 4, в разделе «Творческая дискуссия. Актерское искусство сегодня» (стр. 37 – 43). Она представляет собой ответ на статью театроведа {474} Е. Поляковой «Изнанка традиций» («Театр», 1961, № 3), содержащую критический анализ деятельности современного МХАТ.

     Печатается с сокращениями. Опущена полемическая часть, не связанная с темой сборника.

     ## МХАТ и советская драматургия

     #### Л. В. Луначарский. «Бронепоезд» в МХАТе. (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-155)
158. Статья впервые опубликована в газете «Вечерняя Москва» 26 ноября 1927 г.

     Печатается с сокращениями по тексту сборника: «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 569 – 570.

     Спектакль «Бронепоезд 14‑69» был поставлен к десятой годовщине Октябрьской революции. Художественный руководитель постановки — К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков и Н. Н. Литовцева.

     Этот спектакль стал важнейшей вехой в творческой работе МХАТ, ознаменовал собой решительный поворот театра к советской драматургии, к историко-революционной и современной теме.

     #### Вс. Иванов. «Бронепоезд 14 – 69». (Из воспоминаний)

     [↑](#endnote-ref-156)
159. Впервые опубликовано в газете «Известия» 20 октября 1948 г.

     Отрывок из воспоминаний Вс. Иванова печатается по тексту книги: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 277 – 279.

     #### К. С. Станиславский. МХАТ жадно ждет современных пьес

     [↑](#endnote-ref-157)
160. Статья была опубликована в «Литературной газете» 5 февраля 1933 г., за несколько дней до начала работы II пленума Союза советских писателей, на котором обсуждались вопросы советской драматургии.

     Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 6, стр. 323 – 324.

     #### Л. М. Леонидов. Будем взыскательны

     [↑](#endnote-ref-158)
161. Статья опубликована в газете «Советское искусство» 20 февраля 1933 г.

     Печатается по тексту сборника «Л. М. Леонидов», М., «Искусство», 1960, стр. 151 – 153.

     #### Б. Н. Ливанов. Верить актеру

     [↑](#endnote-ref-159)
162. Статья была напечатана в газете «Советское искусство» 20 февраля 1933 г. Подобно высказываниям К. С. Станиславского и Л. М. Леонидова, она представляет собой отклик на дискуссию о советской драматургии, проходившую в то время на страницах советской печати в связи с пленумом ССП.

     #### **{****475}** К. А. Тренев. Они учатся и учат других. (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-160)
163. Статья опубликована в журнале «Театр и драматургия», 1934, № 3, стр. 30 – 31.

     Режиссерами спектакля «Пугачевщина» в МХАТ были Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский и Л. М. Леонидов (первое представление 19 сентября 1925 г.). [↑](#endnote-ref-161)
164. Это утверждение спорно. Газеты того времени, сообщая о работе МХАТ над пьесой, писали: «“Пугачевщина” трактуется (театром. — *Сост*.) как революция, поднятая угнетенными классами» («Известия», 1 ноября 1924 г.). «Режиссура театра вполне сходится с мыслями автора, что “Пугачевщина”… — грозное предзнаменование будущей великой революции» («Жизнь искусства», Л., 13 декабря 1924 г.).

     #### Вл. И. Немирович-Данченко. «Любовь Яровая»

     [↑](#endnote-ref-162)
165. Статья опубликована 27 декабря 1936 г. в многотиражной газете МХАТ «Горьковец».

     Печатается по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 273 – 277.

     Спектакль «Любовь Яровая» был поставлен Вл. И. Немировичем-Данченко и И. Я. Судаковым (первое представление — 29 декабря 1936 г.). Основные роли исполняли: Любови Яровой — К. Н. Еланская и В. Н. Попова, Кошкина — А. И. Чебан, Шванди — Б. Н. Ливанов, Ярового — Б. Г. Добронравов, Пановой — О. Н. Андровская, профессора Горностаева — И. М. Москвин. [↑](#endnote-ref-163)
166. Премьера спектакля «Любовь Яровая» в Малом театре состоялась 22 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-164)
167. По всей вероятности, речь идет о враждебной МХАТ части критики, атаковавшей основные принципы актерской школы МХАТ — стремление к углубленному раскрытию внутреннего мира воплощаемого образа, к театру «живого человека». [↑](#endnote-ref-165)
168. См. статью Вл. И. Немировича-Данченко «Обращение к ленинградским зрителям» на [стр. 243](#_page243) настоящего сборника.

     #### А. Н. Афиногенов. Творческий университет. (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-166)
169. Статья опубликована в журнале «Театр и драматургия», 1934, № 3.

     Печатается по тексту сборника: А. Н. Афиногенов, Статьи, дневники, письма, воспоминания. М., «Искусство», 1957, стр. 49 – 50.

     В МХАТ шла пьеса А. Н. Афиногенова «Страх» (премьера — 24 декабря 1931 г.) в постановке И. Я. Судакова. В репетициях спектакля принимали участие также К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

     А. Н. Афиногенов писал 25 апреля 1931 г. дирекции МХАТ: «Следует прежде всего указать на редкое в моей практике совместной работы с театром желание артистов работать над пьесой. Репетиции проходят чрезвычайно плодотворно, повышая значимость пьесы, углубляя ее социальный смысл и художественное значение. В этом отношении мне остается лишь быть благодарным {476} театру за внимательность, чуткость и подлинную серьезность, с которой прорабатывается пьеса» (Архив Музея МХАТ).

     #### Вл. И. Немирович-Данченко. О драматургии А. Е. Корнейчука

     [↑](#endnote-ref-167)
170. Печатается по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I. Статьи, речи беседы, письма, стр. 390 – 391.

     #### А. Е. Корнейчук. [Нет ничего богаче жизни]

     [↑](#endnote-ref-168)
171. Под этим заголовком печатается выступление А. Е. Корнейчука на встрече писателей с коллективом МХАТ, посвященной 50‑летнему юбилею театра.

     Впервые опубликовано в «Ежегоднике МХТ» за 1948 г., т. 1, стр. 108 – 110.

     Первое представление пьесы Корнейчука «Платон Кречет» в МХАТ состоялось 13 июня 1935 г. (режиссер И. Я. Судаков). Спектакль шел на сцене театра около двадцати лет, выдержав более 500 представлений.

     #### Л. М. Леонов. Величественная зрелость

     [↑](#endnote-ref-169)
172. Статья напечатана в «Литературной газете» 26 октября 1938 г. в связи с сорокалетием МХАТ.

     Печатается по тексту газеты.

     В МХАТ были поставлены пьесы Л. М. Леонова «Унтиловск» (17 февраля 1928 г.), «Половчанские сады» (6 мая 1939 г.) и «Золотая карета» (6 ноября 1957 г.). [↑](#endnote-ref-170)
173. Речь идет о пьесе «Унтиловск». К. С. Станиславский был художественным руководителем постановки, режиссером — В. Г. Сахновский. [↑](#endnote-ref-171)
174. Художественным руководителем постановки «Половчанских садов» был Вл. И. Немирович-Данченко, режиссером спектакля — В. Г. Сахновский.

     #### Вл. И. Немирович-Данченко. Из стенограмм репетиций пьесы Л. М. Леонова «Половчанские сады»

     [↑](#endnote-ref-172)
175. Печатается с небольшими сокращениями по тексту книги: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 314 – 316.

     #### Вл. И. Немирович-Данченко. Из стенограмм репетиций пьесы Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты»

     [↑](#endnote-ref-173)
176. Некоторые стенограммы репетиций спектакля «Кремлевские куранты» впервые опубликованы в книге: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 323 – 327.

     {477} Печатается по тексту сборника с сокращениями.

     Пьеса Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты» впервые была показана 22 января 1942 г. в постановке Вл. И. Немировича-Данченко, Л. М. Леонидова и М. О. Кнебель. Роль В. И. Ленина исполнял А. Н. Грибов. Отрывки из стенограмм, помещенные в настоящем сборнике, отражают работу Вл. И. Немировича-Данченко с А. Н. Грибовым над сценическим воплощением образа Ленина.

     #### Вл. И. Немирович-Данченко. Из стенограмм репетиций пьесы К. М. Симонова «Русские люди»

     [↑](#endnote-ref-174)
177. Публикуется впервые. Отобрано из стенограмм репетиций спектакля, хранящихся в архиве Музея МХАТ.

     Первое представление пьесы К. М. Симонова «Русские люди» состоялось 12 сентября 1943 г. Художественным руководителем постановки был Н. П. Хмелев, режиссерами — В. Я. Станицын и М. О. Кнебель.

     Осенью 1942 г. Вл. И. Немирович-Данченко вернулся из Тбилиси, куда он был эвакуирован вместе с другими крупнейшими деятелями советского театра, и сразу приступил к творческой работе. Познакомившись с одним из предварительных этапов создания спектакля «Русские люди», Вл. И. Немирович-Данченко провел несколько бесед с режиссерами и участниками.

     Основные роли в спектакле исполняли: Б. Г. Добронравов — капитан Сафонов, А. М. Комолова — Валя, А. Н. Грибов — военфельдшер Глоба, В. А. Орлов — Васин, П. В. Массальский — журналист Панин, А. И. Чебан — фашист Вернер.

     #### Открытое письмо коллектива МХАТ XII пленуму правления ССП СССР

     [↑](#endnote-ref-175)
178. Публикуется впервые, по машинописной копии, хранящейся в архиве Музея МХАТ.

     XII пленум Правления ССП СССР, посвященный вопросам развития советской драматургии, состоялся в декабре 1949 г. Письмо коллектива МХАТ на заседании пленума прочел В. А. Орлов.

     #### Б. А. Смирнов. Образ Ленина. (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-176)
179. *Борис Александрович Смирнов* — народный артист РСФСР, артист МХАТ с 1956 г. В 1959 г. был удостоен Ленинской премии за исполнение роли В. И. Ленина в спектакле МХАТ «Третья, патетическая».

     Статья опубликована в журнале «Театр», 1961, № 4, стр. 2 – 8.

     ## МХАТ и мировая театральная культура

     #### К. С. Станиславский. [Театр в борьбе за мир]

     [↑](#endnote-ref-177)
180. Отрывок из чернового наброска для заключительной главы книги «Моя жизнь в искусстве».

     {478} Подлинная рукопись хранится в архиве Музея МХАТ. Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 6, стр. 201 – 203.

     #### Элеонора Дузе — К. С. Станиславскому

     [↑](#endnote-ref-178)
181. Телеграмма, присланная поело первого спектакля Художественного театра в Париже. Публикуется впервые. Подлинник хранится в архиве Музея МХАТ.

     К. С. Станиславский очень высоко ценил талант великой итальянской актрисы Элеоноры Дузе (1858 – 1924).

     Дузе была горячей поклонницей Художественного театра и неоднократно высказывала свое восхищение его искусством.

     См. на [стр. 335](#_page335) настоящего сборника впечатления Дузе о спектакле МХАТ «Братья Карамазовы».

     #### Приветственные телеграммы к началу гастролей МХАТ в Нью-Йорке

     [↑](#endnote-ref-179)
182. Публикуются впервые, по подлинникам, присланным к началу гастролей в Америке. Хранятся в архиве Музея МХАТ.

     Свой американский сезон МХАТ начал в Нью-Йорке 8 января 1923 г. спектаклем «Царь Федор Иоаннович». [↑](#endnote-ref-180)
183. *Дэвид Беласко* (1859 – 1931) — американский актер, режиссер, театральный деятель.

     По поводу гастролей МХАТ в Америке Беласко опубликовал в газете письмо, в котором говорится: «… Спектакли МХТ, которые я имел возможность изучить, произвели огромное впечатление на мой ум и воображение. Спектакли Художественного театра — это исключительное явление в современном театре. Они восхищают нас и одновременно учат наших актеров, показывают им, в каком направлении они должны совершенствоваться и каким должен быть их метод» («Нью-Йорк тайме», 20 января 1923 г.). [↑](#endnote-ref-181)
184. *Альберт Коутс* (1882 – 1953) — английский дирижер, работавший до 1917 г. в Петербурге в бывш. Мариинском театре. В 1926 и в 1930 – 1933 гг. приезжал на гастроли в Москву и выступал в Большом театре.

     #### И. А. Подгорный — Е. К. Малиновской

     [↑](#endnote-ref-182)
185. Публикуется впервые, по копии, заверенной автором письма. Хранится в архиве Музея МХАТ.

     Н. А. Подгорный был одним из членов дирекции заграничной гастрольной поездки МХАТ (1922 – 1924 гг.). [↑](#endnote-ref-183)
186. Камергерский переулок — прежнее название Проезда Художественного театра. На Большой Дмитровке, д. 8 (теперь Пушкинская ул.), помещалось Управление Государственными академическими театрами, которое возглавляла Е. К. Малиновская, оказавшая театру большую помощь в организации его первых зарубежных гастролей после Октябрьской революции.

     #### **{****479}** [Приветственная речь Стандиша Вилькокса от имени города Бостона]

     [↑](#endnote-ref-184)
187. Текст речи на английском языке хранится в архиве Музея МХАТ. Перевод публикуется впервые.

     Гастроли МХАТ в Бостоне продолжались с 7 по 19 мая 1923 г.

     6 мая 1923 г. на вокзале в Бостоне состоялась торжественная встреча Художественного театра, во время которой Стандиш Вилькокс, заменяя отсутствовавшего мэра города, произнес публикуемое приветствие. [↑](#endnote-ref-185)
188. Бостон — один из крупнейших городов США. Называя его историческим городом, в котором «впервые зажегся огонь американской свободы», С. Вилькокс имеет в виду столкновения бостонцев с английскими войсками в 1770 г., которые послужили началом борьбы за независимость Северо-Американских Штатов.

     #### Оливер Сейлор — Московскому Художественному театру

     [↑](#endnote-ref-186)
189. Подлинник на английском языке хранится в архиве Музея МХАТ.

     Перевод публикуется впервые.

     *Оливер Сейлор* — американский писатель, историк театра, сопровождал МХАТ во время его гастролей в Америке. В 1925 году издал книгу: «Внутри Художественного театра». [↑](#endnote-ref-187)
190. Коллектив МХАТ поднес Оливеру Сейлору свой почетный знак — «чайку». [↑](#endnote-ref-188)
191. Во время своего пребывания в Москве в 1917 – 1918 гг. Сейлор собирал материал для задуманной им книги «Русский театр». В предисловии к книге «Внутри Художественного театра» Сейлор пишет, что искусство Художественного театра в то время настолько увлекло его, что он хотел отказаться от избранной им ранее темы и написать книгу только о Художественном театре.

     #### [Элеонора Дузе на спектакле МХАТ]

     [↑](#endnote-ref-189)
192. Впечатления Элеоноры Дузе о Московском Художественном театре записаны на листке почтовой бумаги во время беседы с ней О. Л. Книппер-Чеховой.

     Запись, хранящаяся в архиве Музея МХАТ, публикуется впервые. Датируется по времени исполнения в Америке спектакля «Братья Карамазовы» в сезоне 1923/24 г.

     #### [К. С. Станиславский — двум вашингтонским актерам]

     [↑](#endnote-ref-190)
193. Письмо хранится в архиве Музея МХАТ. Ни обращения к К. С. Станиславскому двух вашингтонских актеров, ни их имен в архиве гастрольной поездки не сохранилось. Письмо не датировано, но по содержанию может быть отнесено ко времени пребывания МХАТ в Америке в 1923 – 1924 гг.

     Публикуется впервые, по машинописной копии на русском языке с подстрочным переводом на английский язык, сделанным {480} С. Л. Бертенсоном, управляющим делами дирекции гастрольной заграничной поездки МХАТ. Его же рукой чернилами сделаны на копии две надписи: «Двум вашингтонским актерам» — в начале письма и «Станиславский» — в конце.

     МХАТ и его творческий метод получили широкое признание в США. Идея пропаганды метода Художественного театра путем открытия студий всегда увлекала К. С. Станиславского. В США он получил очень много подобных предложений.

     В личном архиве К. С. Станиславского (Музей МХАТ) хранится машинописный проект Устава Американской театральной школы (на английском языке).

     #### Карола Леони Эрнст — О. Л. Книппер-Чеховой

     [↑](#endnote-ref-191)
194. Подлинник письма на французском языке, написанного на бланке Коннектикутского колледжа, хранится в архиве Музея МХАТ.

     Перевод публикуется впервые.

     #### Макс Рейнгардт — Художественному театру

     [↑](#endnote-ref-192)
195. Телеграмма на немецком языке хранится в архиве Музея МХАТ.

     Перевод публикуется впервые.

     *Макс Рейнгардт* (1873 – 1943) — театральный деятель, режиссер, реформатор немецкого театра.

     В связи с двадцатипятилетием творческой деятельности М. Рейнгардта 29 октября 1926 г. ему была отправлена следующая телеграмма:

     «Московский Художественный театр с особенной радостью приветствует сегодня в Вашем лице одного из первых мастеров мирового театра и просит Вас принять звание почетного члена Художественного театра.

     *Станиславский и вся труппа*».

     (Архив Музея МХАТ).

     #### К. С. Станиславский — Анри Барбюсу

     [↑](#endnote-ref-193)
196. Печатается по тексту Собр. соч. К. С. Станиславского, т. 8, стр. 162 – 163.

     *Анри Барбюс* (1873 – 1935) — выдающийся французский писатель-коммунист и общественный деятель. Коллектив МХАТ, приветствуя писателя по случаю его приезда в СССР, в своем адресе отмечал, что Барбюс был одним из первых, кто «призывал к изменению жизни», кто вернул литературе «большой и глубокий социальный смысл».

     #### Ярослав Квапил — К. С. Станиславскому

     [↑](#endnote-ref-194)
197. Подлинник на французском языке хранится в архиве Музея МХАТ.

     Перевод публикуется впервые.

     {481} *Ярослав Квапил* (1868 – 1950) — чешский театральный деятель, режиссер и драматург, последователь К. С. Станиславского.

     Во время гастролей в Праге в 1906 и 1922 гг. артисты Художественного театра очень сблизились с артистами пражских театров.

     #### Гергарт Гауптман — К. С. Станиславскому

     [↑](#endnote-ref-195)
198. Подлинник на немецком языке хранится в архиве Музея МХАТ. Перевод публикуется впервые.

     Телеграмма прислана в связи с празднованием тридцатилетия МХАТ.

     *Гергарт Гауптман* (1862 – 1946) — выдающийся немецкий драматург, пьесы которого — «Потонувший колокол», «Геншель», «Одинокие» и «Микаэль Крамер» — шли в Художественном театре в первые сезоны. Вероятно, поэтому Гауптман и называет себя в телеграмме «сооснователем» Художественного театра.

     Отношение молодого Художественного театра к творчеству Гауптмана ярко выражено в телеграмме, отправленной автору 28 сентября 1899 г.:

     «Перед открытием второго сезона Московского Художественно-общедоступного театра вся труппа единодушно предложила приветствовать величайшего из современных драматургов, бесподобным произведениям которого наш театр обязан значительной частью своей репутации как театра, стремящегося давать на сцене яркие жизненные образы, проникнутые творчеством поэзии. Дирекция *Алексеев, Немирович-Данченко*».

     (Архив Музея МХАТ).

     #### Макс Рейнгардт — К. С. Станиславскому

     [↑](#endnote-ref-196)
199. Подлинник на немецком языке хранится в архиве Музея МХАТ.

     Перевод публикуется впервые.

     В 1928 г. в связи с тридцатилетием Художественного театра К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко были избраны почетными членами Немецкого театра в Берлине, руководимого М. Рейнгардтом. (Письмо М. Рейнгардта на имя Вл. И. Немировича-Данченко не сохранилось.)

     В архиве Музея МХАТ хранятся два диплома на немецком языке о присвоении звания почетного члена Немецкого театра, подписанные М. Рейнгардтом и всей труппой Немецкого театра. Тексты их следующие:

     «Константину Сергеевичу Станиславскому

     Юбилейное празднование 30‑летия Московского Художественного театра, основателем которого Вы являетесь, дает нам давно желанный повод избрать почетным членом Немецкого театра в Берлине Вас, Константин Сергеевич Станиславский, Вас, великого деятеля мирового театра, актера, режиссера и организатора, истинного {482} артиста в жизни и на сцене, единственного в своих созданиях, единственного в своей воле и в своем влиянии, единственного в своей правде».

     «Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко

     Юбилейное празднование 30‑летия Московского Художественного театра, основателем которого Вы являетесь и который Вы превратили благодаря Вашей образцовой режиссерской и педагогической деятельности в очаг благороднейшего искусства, правдивейшего изображения характеров, дает нам радостный повод избрать Вас, Владимир Иванович Немирович-Данченко, почетным членом Немецкого театра в Берлине».

     #### Гордон Крэг — Художественному театру

     [↑](#endnote-ref-197)
200. В архиве Музея МХАТ хранится подлинный текст письма Г. Крэга к тридцатилетию МХАТ на английском и русском языке.

     Письмо публикуется впервые, по русскому тексту.

     *Гордон Крэг* (р. в 1872 г.) — английский режиссер и художник. Был приглашен Художественным театром для постановки «Гамлета» Шекспира. Спектакль был выпущен 23 декабря 1911 г. На афише значилось: «Постановка Гордон Крэга, режиссеры К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий».

     #### [Александр Моисси о Художественном театре]

     [↑](#endnote-ref-198)
201. Заметка, написанная к тридцатилетию МХАТ, была опубликована в журнале «Красная нива», 1928, № 44.

     Перепечатывается с сокращениями.

     *Александр Моисси* (1880 – 1935) — немецкий актер; гастролировал в нашей стране в 1911, 1924 и в 1928 гг.

     7 января 1925 г. в Художественном театре состоялся вечер в честь Моисси. На этом вечере он вместе с актерами МХАТ исполнил две сцены из «Гамлета» (Моисси — Гамлет) и сцену из «Живого трупа» (Моисси — Федя Протасов).

     #### Киноактеры Голливуда — Вл. И. Немировичу-Данченко

     [↑](#endnote-ref-199)
202. Подлинник телеграммы на английском языке хранится в архиве Музея МХАТ.

     Перевод публикуется впервые.

     После окончания гастролей Музыкальной студии МХАТ в Америке Советское правительство предоставило Вл. И. Немировичу-Данченко годовой отпуск, который он провел в Голливуде, где познакомился с крупнейшими деятелями американского кинематографа.

     #### **{****483}** Артисты «Групп-театра» — К. С. Станиславскому

     [↑](#endnote-ref-200)
203. Подлинник хранится в архиве Музея МХАТ. Текст письма напечатан на обороте фотографии, изображающей сцену из спектакля нью-йоркского «Групп-театра» «История успеха».

     Перевод печатается полностью впервые.

     Обращение артистов «Групп-театра» подтверждает тот творческий интерес, который возбудили в театральных кругах США гастроли МХАТ и система К. С. Станиславского.

     Художественный руководитель «Групп-театра» Гарольд Клэрман говорил, «что этот театр, созданный в 1929 г. из молодых актеров, существует как репертуарный театр с постоянным актерским составом. Система работы над спектаклями в этом театре, так же как и воспитание актерского коллектива, совершается по системе К. С. Станиславского» (Цит. по «Ежегоднику МХТ» за 1943 г., стр. 609). [↑](#endnote-ref-201)
204. *Мария Алексеевна Успенская* — артистка Первой студии МХТ, участвовавшая в гастрольной поездке театра. Впоследствии преподавала в театральных студиях США. [↑](#endnote-ref-202)
205. По-видимому, речь идет о книге К. С. Станиславского «Работа актера над собой».

     #### Андреас Урби — К. С. Станиславскому

     [↑](#endnote-ref-203)
206. Текст телеграммы на французском языке ко дню семидесятилетия К. С. Станиславского хранится в архиве Музея МХАТ. Перевод публикуется впервые.

     #### Записи из книги почетных посетителей музея МХАТ

     #### I.

     [↑](#endnote-ref-204)
207. *Эдуард Эррио* (1872 – 1957) — французский политический деятель, историк литературы и публицист. Приезжал в СССР в 1922 и в 1933 гг.

     В Художественном театре смотрел спектакль «Страх» А. Афиногенова, которому и посвящена эта запись.

     Запись Эррио была опубликована в газете «Известия» 8 сентября 1933 г., откуда и перепечатывается в настоящем издании.

     #### II.

     [↑](#endnote-ref-205)
208. *Джон Бойнтон Пристли* (р. в 1894 г.) — английский писатель, драматург. Запись сделана на английском языке. Перевод публикуется впервые.

     #### III.

     [↑](#endnote-ref-206)
209. *Балридж Сахани* в 1954 г. был вице-президентом Всеиндийской ассоциации народных театров.

     Запись в книге почетных посетителей Музея МХАТ сделана на языке хинди.

     Перевод публикуется впервые.

     #### **{****484}** IV.

     [↑](#endnote-ref-207)
210. *Хенрикес* — заведующий литературной частью Датского Королевского театра. В книгу почетных посетителей Музея МХАТ внесена запись его выступления по радио 19 апреля 1956 г.

     Перевод выступления публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-208)
211. *Бурнонвиль* (1805 – 1879) — знаменитый датский хореограф. [↑](#endnote-ref-209)
212. *Хенниг Гренстедт* — директор Датского Королевского театра.

     #### V.

     [↑](#endnote-ref-210)
213. Запись кинодеятелей *Этторе Джаннини* и *Паоло Стоппа* сделана на итальянском языке.

     Перевод публикуется впервые.

     #### Жак Копо. Из предисловия к французскому изданию книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве»

     [↑](#endnote-ref-211)
214. «Моя жизнь в искусстве» была издана в Париже в 1934 г. в переводе на французский язык Н. Гурфинкель и Л. Шансереля.

     *Жак Копо* (1879 – 1949) — французский режиссер, критик, драматург и сценарист, основатель и директор театра «Старая голубятня».

     Выдержки из этого предисловия публикуются впервые в настоящем издании. [↑](#endnote-ref-212)
215. *Андре Антуан* (1858 – 1943) — французский театральный деятель, актер, режиссер и критик, основатель Свободного театра.

     *Жак Эберто* (р. в 1886 г.) — французский театральный деятель. В период гастролей МХАТ в Париже (1922 г.) — директор Театра Елисейских полей.

     *Андре Левинсон* (1888 – 1933) — балетный критик и историк театра. Родился в России, впоследствии принял французское подданство. [↑](#endnote-ref-213)
216. Жак Копо имеет в виду вышедшее в США в 1924 г. на английском языке первое издание книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве».

     #### Джон Гилгуд. Из статьи о книге К. С. Станиславского «Работа актера над собой»

     [↑](#endnote-ref-214)
217. Статья напечатана в английском журнале «Theatre Arts Monthly», 1937, № 4.

     Перевод публикуется впервые, с сокращениями.

     *Джон Гилгуд* (р. в 1904 г.) — английский актер и режиссер. [↑](#endnote-ref-215)
218. Книга К. С. Станиславского вышла в 1936 г. в Нью-Йорке на английском языке, в переводе Елизаветы Хэпгуд, под заглавием: «Актер приготовляется» («An actor prepares»). [↑](#endnote-ref-216)
219. Имеются в виду пьесы английских драматургов: «Бэреты с улицы Уимпл» Рудольфа Безьера, «Милый Брут» Джорджа Барри и «Королевская семья» Роберта Маршалла. [↑](#endnote-ref-217)
220. {485} *Артур Шнабель* (р. в 1882 г.) — крупнейший немецкий пианист, композитор и педагог, часто выступавший в Лондоне.

     #### Вл. И. Немирович-Данченко. Гастроли МХАТ в Париже во время Всемирной выставки 1937 года

     [↑](#endnote-ref-218)
221. Черновая рукопись (машинопись), не правленая автором, хранится в архиве Музея МХАТ.

     Публикуется впервые, с сокращениями.

     Гастроли МХАТ проходили в одном из крупнейших театральных зданий Парижа — в Театре Елисейских полей, с 7 по 25 августа 1937 г. Во время Всемирной выставки этот театр был предоставлен для выступлений театральных коллективов иностранных государств.

     В репертуар гастролей были включены спектакли: «Враги» М. Горького, «Любовь Яровая» К. Тренева и «Анна Каренина» Л. Толстого. [↑](#endnote-ref-219)
222. В Театре Елисейских полей на сцене не было поворотного круга, необходимого для спектаклей МХАТ. Новый накладной поворотный круг был заказан на одном из парижских заводов, и его изготовление несколько задерживалось. [↑](#endnote-ref-220)
223. Кадеты и октябристы — контрреволюционные буржуазные партии в царской России. П. Н. Милюков — лидер партии кадетов. [↑](#endnote-ref-221)
224. Созданный в различных странах по инициативе Коммунистических партий Народный фронт представлял собой широкое антифашистское движение народных масс. Во Франции во время гастролей МХАТ у власти было правительство Народного фронта. [↑](#endnote-ref-222)
225. L’escapade *(франц.)* — шалость, проказа; здесь в смысле выпады, выходки. — *Прим. сост*. [↑](#footnote-ref-5)
226. С. И. Калинин — артист МХАТ, заслуженный деятель искусств РСФСР; исполнял в пьесе «Любовь Яровая» роль предателя Чира. [↑](#endnote-ref-223)
227. «Тан» («Temps») — одна из крупных французских газет. [↑](#endnote-ref-224)
228. *А.‑Ф. Люнье-По* (1869 – 1940) — французский режиссер и театральный деятель. [↑](#endnote-ref-225)
229. *Жорж Питоев* (р. в 1886 г.) — французский актер, режиссер и театральный деятель, последователь творческого метода Станиславского, пропагандист драматургии Чехова во Франции.

     #### Поль Гзелль. Подлинный триумф

     [↑](#endnote-ref-226)
230. Статья была опубликована в газете «Известия» 15 августа 1937 г., откуда и перепечатывается.

     *Поль Гзелль* — французский театральный критик.

     #### Жан Леви-Безомб. Русский театр на выставке. (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-227)
231. Статья напечатана в парижской газете «Вандреди» 20 августа 1937 г.

     Перевод публикуется впервые.

     *Жан Леви-Безомб* — французский театральный критик. [↑](#endnote-ref-228)
232. Автор статьи ошибается. На выставке, организованной МХАТ в здании Театра Елисейских полей, была показана фотография домика в селе Пушкино, снятого для репетиций перед открытием Художественно-общедоступного театра в 1898 году.

     #### **{****486}** Луи Арагон. «Анна Каренина» в исполнении Московского Художественного академического театра СССР имени М. Горького

     [↑](#endnote-ref-229)
233. Статья напечатана в парижской газете «Се суар» 13 августа 1937 г.

     Полный перевод с французского публикуется впервые.

     *Луи Арагон* (р. в 1897 г.) — выдающийся французский писатель-коммунист. [↑](#endnote-ref-230)
234. *Жан Ренуар* — французский кинорежиссер.

     #### Труппа театра «Олд Вик» — актерам и руководству Московского Художественного театра

     [↑](#endnote-ref-231)
235. Письмо публикуется впервые, по машинописной копии (перевод с английского), хранящейся в архиве Музея МХАТ.

     «Олд Вик» — один из немногих театров Англии, стремящийся сохранить постоянную труппу. Главное внимание уделяет постановкам пьес классического репертуара, вследствие чего неофициально именуется Домом Шекспира.

     В 1943 г. «Олд Вик» осуществил постановку пьесы К. Симонова «Русские люди», в связи с чем коллектив МХАТ послал приветствие английской труппе.

     #### Переписка МХАТ с театром «Дзэнсиндза»

     [↑](#endnote-ref-232)
236. Письма хранятся в архиве Музея МХАТ, печатаются впервые. Письмо МХАТ публикуется по машинописной копии, письмо театра «Дзэнсиндза» — в переводе с оригинала.

     Токийский театр «Дзэнсиндза» — прогрессивный театральный коллектив, творчески развивающий национальные традиции театра Кабуки на новом, современном репертуаре. Театр систематически ставит пьесы русских классиков и советских драматургов. В своей практической работе стремится осваивать систему Станиславского.

     #### Высшая театральная школа г. Лейпцига — МХАТ

     [↑](#endnote-ref-233)
237. Подлинник письма на немецком языке хранится в архиве Музея МХАТ. Перевод публикуется впервые.

     Профессор *Отто Ланг* — ректор Высшей театральной школы в Лейпциге. [↑](#endnote-ref-234)
238. Брошюра хранится в библиотеке Музея МХАТ.

     ## Гастроли в Югославии (1956 г.)

     [↑](#endnote-ref-235)
239. Коллектив МХАТ находился в Югославии с 8 мая по 8 июня 1956 года. За это время были показаны «Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина, «Три сестры» А. П. Чехова, «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого, а также сцены из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя и «Анны Карениной» Л. Н. Толстого в концертном исполнении.

     Гастроли МХАТ начались в Белграде спектаклем «Три сестры».

     #### **{****487}** Бора Глишич. Чехов у мхатовцев

     [↑](#endnote-ref-236)
240. Статья опубликована в газете «Нин» 13 мая 1956 г. Перевод печатается впервые, с некоторыми сокращениями. *Бора Глишич* — югославский театральный критик.

     #### [Приветствие О. Л. Книппер-Чеховой болгарским и румынским зрителям]

     [↑](#endnote-ref-237)
241. Автор статьи ошибается. «Три сестры» были впервые поставлены Московским Художественным театром в 1901 году; режиссура: К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. Новая постановка была осуществлена Вл. И. Немировичем-Данченко в 1940 году. — *Прим. ред*. [↑](#footnote-ref-6)
242. Напечатано в брошюре «Гастроли МХАТ в Народной Республике Болгарии и Румынской Народной Республике», М., 1956, стр. 29. [↑](#endnote-ref-238)
243. О. Л. Книппер-Чехова была в Болгарии в 1920 г. вместе с В. И. Качаловым и группой артистов МХТ в большой гастрольной поездке.

     ## Гастроли в Болгарии (1956 г.)

     [↑](#endnote-ref-239)
244. В Болгарии коллектив МХАТ играл с 10 по 28 июня 1956 г., были показаны те же спектакли, что и в Югославии. Гастроли МХАТ вызвали огромный интерес болгарской общественности. На спектаклях Художественного театра присутствовали руководители партии и правительства Болгарии, видные политические и общественные деятели.

     Болгарская печать, уделявшая большое внимание гастролям МХАТ, особенно подчеркивала плодотворное влияние, которое оказал Художественный театр на развитие болгарского сценического искусства.

     Главный режиссер Национального театра им. К. Сарафова, лауреат Димитровской премии Филип Филипов писал 7 июня в газете «Литературен фронт»: «Под непосредственным влиянием Художественного театра расцвело искусство первого поколения болгарских артистов… Мы учились у МХАТ единому ансамблю, идейному репертуару, сочетанию красоты формы с красотой содержания».

     #### В. Стефанова. «МХАТ у нас» (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-240)
245. Напечатано в газете «Труд» 13 июня 1956 г.

     Перевод публикуется впервые.

     *Веселима Стефанова* — болгарский режиссер.

     #### М. Бениеш. «Плоды просвещения». (Из статьи) Б. Дановски «Три сестры». (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-241)
246. Обе статьи напечатаны в газете «Литературен фронт» 21 июня 1956 г. В настоящем издании переводы публикуются в отрывках.

     ## Гастроли в Румынии (1956 г.)

     [↑](#endnote-ref-242)
247. Коллектив МХАТ находился в Румынии с 28 июня по 9 июля 1956 г. Печать и общественность страны оценили приезд МХАТ как значительное событие. Народный артист, лауреат Государственной премии Георге Врака сказал: «После посещения нашей {488} страны многими иностранными коллективами, музыкальными, театральными, балетными труппами прибытие… МХАТ является кульминационным пунктом этого года».

     #### Лючия Стурдза-Буландра. Горячий привет творческому коллективу МХАТ. (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-243)
248. Статья опубликована 27 июня 1956 г. в газете «Скынтейя». Перевод печатается с сокращениями.

     *Лючия Стурдза-Вуландра* — старейшая актриса Румынии, народная артистка Румынской Народной Республики, лауреат Государственной премии.

     #### Тудор Аргези. МХАТ. (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-244)
249. Статья напечатана в газете «Контемпоранул» 6 июля 1956 г.

     Перевод публикуется впервые.

     *Тудор Аргези* — известный румынский поэт.

     ## Гастроли в Чехословакии (1956 г.)

     [↑](#endnote-ref-245)
250. Гастроли МХАТ в Чехословакии проходили с 16 сентября по 6 октября 1956 г. МХАТ показал спектакли: «Кремлевские куранты», «Три сестры», «Горячее сердце», сцены из «Мертвых душ» и «Анны Карениной» в концертном исполнении.

     Писатель Л. Отченашек в братиславской газете «Праца» 9 сентября 1956 г. выразил надежду, что нынешние гастроли МХАТ «окажут такое же возрождающее влияние на наше современное театральное искусство, как незабываемые гастроли этого театра пятьдесят лет назад».

     #### Е. Шмералова и В. Адамек. «Москвичи» снова у нас

     [↑](#endnote-ref-246)
251. Статья опубликована в газете «Руде право» 10 сентября 1956 г. Перепечатывается в переводе с сокращениями.

     *Ева Шмералова и Владимир Адамек* — режиссеры, театральные деятели Чехословакии. [↑](#endnote-ref-247)
252. В феврале 1906 г. МХТ выехал в свою первую гастрольную поездку за границу. После Германии театр выступал в Праге, где показал спектакли: «Царь Федор Иоаннович», «Дядя Ваня» и «Три сестры», «На дне» и «Доктор Штокман». [↑](#endnote-ref-248)
253. *Гана Квапилова* — знаменитая чешская актриса, жена режиссера Ярослава Квапила. Супруги Квапилы поддерживали самые дружеские отношения с МХТ и К. С. Станиславским.

     В 1947 г. Гана Квапилова говорила чешскому режиссеру Индржиху Гонзлу, уезжавшему в Москву знакомиться со спектаклями МХАТ: «Прошу вас, не пропускайте ни одного представления этого театра; вы увидите там самые высокие жертвы, которые артист приносит на алтарь искусства. Нет такого страдания, нет такой радости, нет такого движения души, которое бы не пережили эти люди, не поняли бы и не воспроизвели. {489} Ни один театр не производил на меня такого сильного впечатления, как МХАТ. Мне казалось, что я научилась лучше жить, глубже понимать происходящее» («Ежегодник МХТ» за 1948 г., т. I, стр. 245). [↑](#endnote-ref-249)
254. В 1922 г. коллектив МХАТ снова приехал в Прагу во время большой поездки по Европе и Америке. За год до этих гастролей, с апреля по октябрь 1921 г., в Праге выступала группа актеров театра во главе с О. Л. Книппер-Чеховой и В. И. Качаловым.

     ## Гастроли в Венгрии (1956 г.)

     [↑](#endnote-ref-250)
255. Выступлениями в Венгрии с 8 по 11 октября 1956 г. коллектив МХАТ завершил зарубежную гастрольную поездку. Репертуар спектаклей был тот же, что и в Чехословакии (не шло только «Горячее сердце»).

     #### Ференц Хонт. Привет Московскому Художественному театру. (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-251)
256. Статья опубликована в газете «Сабад неп» 8 октября 1956 г. Перепечатывается в переводе с сокращениями.

     *Ференц Хонт* — один из видных деятелей венгерского театра. В 1948 г. в связи с пятидесятилетием МХАТ Ференц Хонт писал о влиянии К. С. Станиславского на прогрессивное венгерское сценическое искусство: «Шел 1943 год… Небольшая группа работников коммунистического театрального искусства со все увеличивающимся беспокойством и огорчением наблюдала катастрофическое падение венгерского театра, его сентиментализм, формализм. Они думали о будущем, о том времени, когда освобожденному венгерскому народу нужно будет сильное, здоровое, оптимистическое искусство. Обходными путями получали они сведения, документы, научные труды о передовом театральном искусстве Советского Союза, о теории и практике театра Станиславского. Они чувствовали необходимость в том, чтобы вооружить учением Станиславского новое поколение венгерских артистов… Эта молодая армия работников искусств, преследуемая по пятам фашистскими палачами, научилась у Станиславского тому, что нет искусства без боевого социального гуманизма, что артист является борцом за победу угнетенного и эксплуатируемого народа». (См. «Ежегодник МХТ» за 1948 г., т. I, стр. 249 – 250.) [↑](#endnote-ref-252)
257. *Гизи Байор* (1893 – 1951) — выдающаяся актриса Венгрии, лауреат премии Кошута.

     #### Ференц Хонт. «Кремлевские куранты». (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-253)
258. Статья опубликована в газете «Сабад неп» 13 октября 1956 г. Печатается отрывок из этой статьи. [↑](#endnote-ref-254)
259. *Аттила Йожеф* (1905 – 1937) — крупнейший венгерский пролетарский поэт.

     #### **{****490}** МХАТ — болгарским театральным деятелям

     [↑](#endnote-ref-255)
260. Публикуется впервые, по машинописной копии из архива Музея МХАТ. [↑](#endnote-ref-256)
261. *Николай Осипович Массалитинов* (1880 – 1961) — один из ведущих театральных деятелей и режиссеров Болгарского национального театра, народный артист Болгарской Республики. Был артистом Художественного театра с 1907 по 1919 г. [↑](#endnote-ref-257)
262. К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» вспоминает, что среди многочисленных учеников театра были и «деятели нынешнего театра в Болгарии, командированные к нам прежним болгарским правительством и многие годы служившие в нашем театре в качестве сотрудников или состоявшие учениками в нашей школе» (Собр. соч., т. I, стр. 360).

     #### [Письмо из Японии]

     [↑](#endnote-ref-258)
263. Публикуется впервые, по подлиннику на русском языке, хранящемуся в архиве Музея МХАТ. [↑](#endnote-ref-259)
264. Шестой Всемирный фестиваль молодежи и студентов состоялся в Москве летом 1957 г.

     Встречи коллектива Художественного театра с японскими артистами не было, так как во время их приезда в Москву актеры МХАТ были в отпуске.

     #### Цао Юй — Московскому Художественному театру

     [↑](#endnote-ref-260)
265. Подлинник письма на китайском языке хранится в архиве Музея МХАТ.

     Перевод публикуется впервые.

     *Цао Юй* (р. в 1910 г.) — выдающийся современный китайский драматург и театральный деятель.

     #### МХАТ — Пекинскому Народному Художественному театру

     [↑](#endnote-ref-261)
266. Ответ МХАТ Пекинскому Народному Художественному театру публикуется впервые, по машинописной копии из архива Музея МХАТ.

     #### Джек Клей — дирекции Московского Художественного театра

     [↑](#endnote-ref-262)
267. Подлинник на английском языке хранится в архиве Музея МХАТ.

     Перевод публикуется впервые.

     В ответ на обращение преподавателя драматической секции Джека Клея научные сотрудники Музея МХАТ подготовили выставку, освещающую основные этапы творческой деятельности Художественного театра. Кроме того, были подобраны афиши, программы и книги по истории Художественного театра.

     В сопроводительном письме директор МХАТ А. В. Солодовников писал:

     {491} «Просим все посылаемое рассматривать как безвозмездный подарок коллектива Художественного театра своим американским коллегам. Мы будем рады, если эта выставка поможет Вам при работе над постановкой пьес Чехова… Выражаем надежду, что организация выставки, предпринятая по Вашей инициативе, поможет улучшению советско-американских связей и установлению большего взаимопонимания между нашими народами».

     В своем втором, благодарственном письме Джек Клей пишет: «Благодаря Вашей щедрости мы будем иметь возможность передать эту выставку другим американским университетам. После этого мы передадим ее нашей русской библиотеке, которая обладает самой большой коллекцией русских материалов из имеющихся в американских университетах… Ваш поступок следует считать одним из важных в осуществлении культурных связей между двумя великими народами» (цит. по подлиннику, хранящемуся в архиве Музея МХАТ).

     #### [Письмо из Аргентины]

     [↑](#endnote-ref-263)
268. Подлинник на испанском языке хранится в архиве Музея МХАТ.

     Перевод публикуется впервые.

     В ответном письме Художественного театра было написано:

     «… Думаем, что книга В. О. Топоркова “К. С. Станиславский на репетиции”, которую мы вам посылаем, поможет вам составить представление о творческом методе К. С. Станиславского» (цит. по подлиннику, хранящемуся в архиве Музея МХАТ).

     #### Вера Линдсей. Подлинный «Вишневый сад»

     [↑](#endnote-ref-264)
269. Статья напечатана в газете «Манчестер гардиен» 16 мая 1958 г.

     Перевод с английского публикуется впервые.

     Гастроли Художественного театра в Лондоне состоялись с 15 мая по 14 июня 1958 г. на сцене театра «Сэдлерс Уэллс». Были показаны спектакли: «Вишневый сад», «Беспокойная старость», «Три сестры» и «Дядя Ваня».

     *Вера Линдсей* — английский театральный критик. [↑](#endnote-ref-265)
270. *Чарлз Лаутон* — английский драматический актер, много снимался в кино. [↑](#endnote-ref-266)
271. *Морис Баринг* (1874 – 1945) — английский писатель, очеркист и поэт. Периодически приезжал в Россию в качестве корреспондента газеты «Морнинг пост». Писал книги и очерки о русской жизни.

     #### [Письмо в Художественный театр]

     [↑](#endnote-ref-267)
272. Прислано во время гастролей театра в Лондоне в 1958 г. Подлинник на английском языке хранится в архиве Музея МХАТ. Перевод публикуется впервые.

     #### **{****492}** Джузеппе Мегибочи — О. Н. Андровской и Ю. Э. Кольцову

     [↑](#endnote-ref-268)
273. Письмо публикуется впервые, по подлиннику на русском языке. Получено адресатами в Лондоне, во время гастролей Художественного театра летом 1958 г.

     *Джузеппе Мегибочи* — преподаватель русского языка во Флорентийском университете и член итало-советского клуба «Максим Горький». [↑](#endnote-ref-269)
274. «Прошлое и настоящее» — под таким названием шел в Лондоне спектакль МХАТ «Беспокойная старость» Л. Рахманова. Ю. Э. Кольцов исполнял роль профессора Полежаева, О. Н. Андровская — его жены Марии Львовны.

     #### Морван Лебеск. Чехов такой, как в Москве

     [↑](#endnote-ref-270)
275. Статья опубликована в парижском католическом еженедельнике «Карфур» 25 июня 1958 г.

     Перевод с французского печатается впервые.

     МХАТ выступал в Париже с 18 по 30 июня 1958 г. со спектаклями «Три сестры», «Беспокойная старость», «Вишневый сад» и «Дядя Ваня». [↑](#endnote-ref-271)
276. «Вишневый сад» А. П. Чехова был поставлен известным французским режиссером и актером Жаном-Луи Барро в 1954 году в руководимой им Труппе Мадлен Рено — Жана-Луи Барро.

     #### Роман Шидловский. Подлинный Чехов

     [↑](#endnote-ref-272)
277. Статья опубликована в варшавской газете «Трибуна люду» 5 июля 1958 г.

     Перевод с польского публикуется впервые.

     МХАТ выступал в Варшаве с 3 по 9 июля 1958 г. со спектаклями «Беспокойная старость», «Вишневый сад» и «Три сестры».

     *Роман Шидловский* — польский театральный критик. [↑](#endnote-ref-273)
278. — первыми среди равных *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-7)
279. *Юзеф Венгжин* (1884 – 1952) — известный польский актер театра и кино. Обладал незаурядным комическим дарованием. Осуществил ряд постановок в варшавском Театре Народовы и других польских театрах.

     #### Найто Хисао. Исполнилось то, о чем я мечтал пятьдесят лет

     [↑](#endnote-ref-274)
280. — чистейшего *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-8)
281. Письмо конторского служащего Найто Хисао опубликовано в крупнейшей японской газете «Асахи» 5 декабря 1958 г.

     Перевод с японского публикуется впервые.

     Гастроли Художественного театра в Японии происходили с 5 декабря 1958 г. по 10 января 1959 г. Театр выступал в Токио, Осака, Нагоя и Фукуока со спектаклями «На дне», «Вишневый сад», «Три сестры» и «Беспокойная старость». [↑](#endnote-ref-275)
282. «Ночлежка» — так называется в Японии пьеса М. Горького «На дне». Впервые она была поставлена известным японским режиссером Итикава Сандандзи-младшим (1880 – 1940) в 1910 г. силами труппы театра «Доё гэкидзё» в помещении театра Юракудза.

     {493} «Доё гэкидзё» — «Субботний театр» — активный проводник современной драмы. [↑](#endnote-ref-276)
283. «Малый театр Цукидзи» был основан в 1924 г. известным актером и режиссером Хидзиката Ёси, поставившим своей задачей отказ от традиций старого японского театра, даже вообще отказ от постановки японских пьес, и опиравшимся на молодую общественность Японии, главным образом на японское студенчество. [↑](#endnote-ref-277)
284. Пьеса «Тюсингура» — «Сорок семь верных» — появилась в первой половине XVIII в. в репертуаре театра Кабуки.

     #### Из писем директора Будапештского Национального театра

     [↑](#endnote-ref-278)
285. Публикуются впервые, по подлинникам на русском языке, хранящимся в архиве Музея МХАТ. Второе письмо печатается с сокращениями.

     *Тамаш Майор* — старейший венгерский театральный и общественный деятель, режиссер и актер. [↑](#endnote-ref-279)
286. Имеется в виду контрреволюционный мятеж 1956 г. в Венгрии, спровоцированный империалистическими кругами. Во время этого мятежа в здании Будапештского Национального театра произошел пожар, в результате чего театр понес большие потери и, в частности, лишился своего гардероба. Стремясь помочь товарищам по искусству, МХАТ направил в дар театру собрание костюмов для исторических пьес, а также другие материалы. С той поры между коллективами Будапештского Национального театра и МХАТ установилась тесная творческая связь. [↑](#endnote-ref-280)
287. *Григорий Григорьевич Конский* — народный артист РСФСР, режиссер и актер МХАТ. После постановки пьесы А. Арбузова «Таня», о которой идет речь в данном письме, он весной 1961 г. поставил в Будапештском Национальном театре «Живой труп» Л. Н. Толстого. Обе эти работы были положительно оценены венгерской общественностью и печатью. [↑](#endnote-ref-281)
288. *Мария Тэрэчик* — популярная венгерская актриса, известная советским зрителям по многим кинофильмам. Роль Тани — ее первая крупная роль в театре.

     #### Сл. Васев. Гимн душевной молодости. (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-282)
289. Статья напечатана в газете «Литературен фронт» 6 октября 1960 г.

     На русском языке публикуется впервые, с сокращениями.

     О. Н. Андровская и Ю. Э. Кольцов в октябре 1960 г. приняли участие в спектакле Болгарского Национального театра им. Крыстю Сарафова.

     #### Стефан Каракостов. Трагедия тирана в искусстве А. О. Степановой. (Из статьи)

     [↑](#endnote-ref-283)
290. Статья напечатана в газете «Земледелско знамя» 16 марта 1961 г. На русском языке публикуется впервые, с сокращениями.

     Весной 1961 г. А. О. Степанова играла в спектакле «Мария Стюарт» Народного Молодежного театра Болгарии. [↑](#endnote-ref-284)
291. «Каин» — первая новая постановка МХАТ после Октябрьской революции. В скобках — порядковый номер постановок со дня основания театра. — *Прим. сост.* [↑](#footnote-ref-9)